

L'ÉTRANGIER

tel qu'il (s')écrit



ISBN : 978-989-8648-15-0

Ana Clara Santos
José Domingues de Almeida
(Orgs.)

U. PORTO
Faculdade de Letras
Universidade do Porto

2014

TABLE DES MATIÈRES

ÉDITORIAL.....	4 - 6
----------------	-------

1. Ancrage thématique

PENSER L'AUTRE AUTREMENT : COMMUNAUTÉ, AMITIÉ, ÉCRITURE.

Le dialogue impossible : Maurice Blanchot - Louis-René des

Forêts.....	7 - 38
--------------------	---------------

PATRICIA MARTINEZ GARCIA

ULYSSE FROM BAGDAD D'ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT

ou l'épopée d'un clandestin.....	39 - 48
---	----------------

ISABEL SIMÕES MARQUES

ÉTRANGER A SOI-MÊME

La mue de la voix masculine dans l'œuvre de Pascal Quignard	49 - 66
--	----------------

ANNE-MARIE REBOUL

HENRI MICHAUX

Estrangeiro absoluto.....	67 - 82
----------------------------------	----------------

MARISA MARTINS FURQUIM WERNECK

« LE MÊME, C'EST L'AUTRE... » Réflexion autour de la notion d'étranger et de son inanité dans <i>Les Bienveillantes</i> de Jonathan Littell.....	83 - 100
---	-----------------

AURELIE RENAULT

2. Affinités génériques

LORAND GASPAR

Écriture et « le bonheur de l'étranger.....101 - 114

GLENN W. FETZER

ESTRANGEIRO A SI PRÓPRIO

O duplo e a fobia da loucura em algumas narrativas fantásticas de Gautier e

Maupassant.....115 - 144

ANA ALEXANDRA SEABRA DE CARVALHO

DE LA PARURE DE GUY DE MAUPASSANT A LE COLLIER DISPARU DU

PRINCE NARADHIP PRABANBHONGSE Vers la naissance de la nouvelle au

royaume de Siam ?.....145- 160

INTHANO THEERAPHONG

3. Perspective traductive

COPI

Extranjero en la lengua161 - 174

CHRISTIAN ESTRADE

ESTEREOTIPOS FRANCESES EN LAS NOVELAS TRADUCIDAS DE

LOS HERMANOS GONCOURT

El caso de *Germinie*

***Lacerteux*.....175 - 188**

FLAVIA ARAGÓN RONSANO

QU'EST-CE QU'UN « TRUCHEMENT » ?

Entre étranger et compatriote à l'époque des découvertes.....189 - 196

GEORGES VAN DEN ABBEELE

4. Ancrages géo-historiques

REGARDS CROISÉS SUR ALGER

Entre réalité et fiction.....197 – 211

JEAN-PIERRE CASTELLANI

LES ÉTRANGERS D'ALGÉRIE

Albert Camus, Kateb Yacine, Yasmina Khadra.....212 - 243

CARMEN GARCIA CELA

DE L'ÉTRANGÈRE À L'ÉTRANGER

Différence et francophonie dans *Al Ghariba* de Farjallah Haïk.....244 - 254

NADA NADER

ADELBERT VON CHAMISSO

D'une nation l'autre..... 255 - 279

FREDERIC TORTERAT

L'ÉTRANGER TEL QU'IL (S') ÉCRIT

L'*étranger* est une notion qui touche foncièrement à l'identité (ce qui est propre, naturel ou familier), à l'appartenance (à une nation, un clan, une famille, un groupe), et à ses corollaires que sont l'inclusion et l'exclusion ou le sentiment de non-appartenance. Elle met en jeu la nation, la société dans ses différentes composantes, les cultures et les langues, et les productions symboliques qui en rendent compte, dont l'écriture littéraire.

Le statut d'*étranger* est tantôt subi (à la suite de déplacements forcés de populations, d'exils), tantôt choisi (expatriation, installation physique dans un autre pays, ou culturelle, dans une autre langue), voire recherché (en tant qu'option existentielle ou artistique). Il est aussi fonction du regard ; celui que l'on porte sur soi (se sentir étranger), ou que portent les autres (être perçu comme un étranger).

La conscience des frontières politiques, sociales, religieuses, culturelles s'est toujours avérée source de conflits, de négociations et de compromis. Cette notion mérite toutefois d'être revisitée à l'heure où s'intensifie la circulation des hommes, des marchandises et des idées, dans le cadre de la mondialisation économique, d'importants mouvements migratoires, – qui ne sont pas sans susciter le débat –, du développement de formes de gouvernance mondiale, et même d'une mondialisation des biens culturels ainsi que de l'uniformisation à la faveur d'une langue commune globale, d'un anglais utilitaire.

Cet ouvrage se veut un miroir kaléidoscopique d'interrogations et d'aporées diverses suscitées par la notion d'*étranger* dans le fait littéraire de langue française, ou dans d'autres langues, dans leur rapport intertextuel, traductif ou référentiel à l'univers littéraire d'expression française. La notion d'étranger y assume aussi bien une fonction thématique et illustrative, - à la faveur d'une projection diégétique des avantages ou des déboires d'une appartenance difficile ou interdite -, qu'un statut constitutif de l'écrivain et de sa condition.

Les contributions à cet ouvrage cernent ces questions complexes et pertinentes à partir de différents points de vue thématiques et critiques que nous avons regroupés dans le seul souci d'un suivi cohérent : ancrage thématique, approche générique, travail

traductif et perspective historique, cette dernière axée sur l'expérience et l'espace coloniaux.

Dans un ancrage spécifiquement *thématique*, si **Patricia Martínez García** met en dialogue et à profit la pensée philosophique de « l'autre » chez Maurice Blanchot et Louis-René des Forêts, et qu'**Isabel Simões Marques** décline le statut de l'expérience exilique et clandestine dans le roman *Ulysse from Bagdad* d'Éric-Emmanuel Schmitt, de son côté, **Anne-Marie Reboul** met en évidence le motif très ciblé, et ses implications symboliques, de la mue vocale masculine de l'adolescent dans la diégèse quignardienne. Par ailleurs, **Marisa Werneck** distille la thématique du voyage et du déracinement, notamment en contact interculturel (Brésil), à la faveur d'une lecture rafraîchissante de Henri Michaux et, de son côté, **Aurélie Renault** procure une profonde et pertinente analyse de la topique de « l'étranger » dans le roman *Les Bienveillantes* du romancier allophone Jonathan Littell, plus précisément de cette figure en tant que réconciliation dialectique au nom d'une conscience de « Volk », et ce aussi bien chez les Allemands, que chez les Juifs ou les Russes.

En outre, d'autres contributions mettent en exergue l'influence intertextuelle et interculturelle produite par l'affinité des *genres littéraires* choisis. C'est le cas du texte de **Glenn Fetzer**, qui analyse la notion d'étrangeté et de non-appartenance dans la poésie de Lorand Gaspar. Par ailleurs, la prégnance du genre nouvellistique dans ses différentes variantes et déclinaisons se trouve assurée. Si, d'une part, **Ana Carvalho** évoque la figure du double, et la phobie qu'il suscite, dans les nouvelles de Gautier et de Maupassant, **Theeraphong Inthano** évoque, lui, l'influence de « La parure » de Maupassant sur l'écriture nouvellistique thaïlandaise.

Dans une perspective plus largement *traductive*, cet ouvrage compte sur une étude stimulante de **Christian Estrade** évoquant l'œuvre du dramaturge argentin Copi qui, entre castillan et français auto-traduit, a profondément marqué le texte homosexuel, mais aussi sur une approche contrastive de la traduction en espagnol du roman *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt par **Flavia Ronsano**, ainsi que sur le rôle du

« truchement » comme acteur de la traduction dans la rencontre des peuples et des cultures aux temps des découvertes, par **Georges Van den Abbeele**.

Finalement, l'approche de l'étranger se trouve un *ancrage historique et géographique* dans la foulée des (dé)colonisations, où le Maghreb (et le Machrek), - et tout particulièrement l'Algérie -, s'imposent comme décor et théâtre diégétiques. À cet égard, **Jean-Pierre Castellani** présente les regards croisés, portés réciproquement par la France et l'Algérie, et qui se traduit emblématiquement par la réalité interculturelle de la ville d'Alger, tandis que **Carmen Cela** procure trois lectures de la figure de l'étranger et de ses implications dans les conflits de l'Histoire chez Albert Camus, KatebYacine et Yasmina Khadra, respectivement. De son côté, **Nada Nader** évoque la question de l'altérité et de la différence communautaire libanaise telle qu'elle est complexifiée dans le roman *Al Ghariba* de Farjallah Haïk, alors que **Frédéric Torterat** évoque la figure de l'écrivain franco-allemand, Chamisso, dans le contexte difficile et mouvementé de l'Allemagne de la première moitié du XX^{ème} siècle.

Il ressort de ce qui vient d'être énoncé qu'il est une forte imbrication entre l'*étranger* qui écrit et celui, - souvent coïncident, d'ailleurs -, qui s'écrit et expose par là même les interstices d'identités poreuses, contaminées par l'Histoire collective et personnelle, et enrichies par les rendez-vous physiques et textuels. À l'heure d'une indéfinissable menace uniformisante, ces contributions se veulent de pertinents repères et de précieux témoignages quant aux possibilités de la littérature à l'ère globale, et à sa mission éthique. Bonne lecture !

Les éditeurs

Ana Clara Santos

José Domingues de Almeida

PENSER L'AUTRE AUTREMENT : COMMUNAUTÉ, AMITIÉ, ÉCRITURE.

Le dialogue impossible : Maurice Blanchot - Louis-René des Forêts

PATRICIA MARTÍNEZ GARCÍA

Universidad Autónoma de Madrid

patricia.martinez@uam.es

Résumé : Cet article propose une approche de la pensée de la communauté et de l'amitié telle qu'elle est formulée par Blanchot dans *La Communauté inavouable* (1983) et *L'Amitié* (1971), et plus particulièrement de la conception d'autrui comme étrangeté radicale qu'elle institue. Dans un deuxième mouvement, nous chercherons à comprendre le rôle que cette philosophie accorde à l'écriture et à la communication littéraire comprise comme « distance » et « rupture » et expérience partagée de l'étrangeté commune, dans le respect et le vœu de préservation de la singularité non appropriable de l'autre. Finalement, nous suivons la façon dont cette poétique de l'amitié est mise en œuvre dans l'écriture secondaire de Maurice Blanchot et plus précisément dans les textes critiques qu'il a consacré à Louis-René des Forêts.

Mots-clés : l'autre – étrangeté – communauté – amitié – écriture – neutre.

Abstract: This paper proposes an approach of the conception of the other as inassimilable otherness that constitutes the chore of the philosophy of community and friendship, as formulated by Maurice Blanchot in *La Communauté inavouable* (1983) and *L'Amitié* (1971). In the second part, we examine the role that this philosophy plays in creative writing and literary communication, understood as « distance » and « rupture », grounded on respecting and preserving the other's unappropriable singularity, and on a shared experience of a communal strangeness. Finally, we discuss how this « poetics of friendship » is set to work in Maurice Blanchot's critical essays, devoted to the work of Louis-René des Forêts.

Keywords: the other – strangeness – community – friendship – writing - neutral.

« Le témoignage le plus important et le plus pénible du monde moderne (...) est le témoignage de la dissolution, de la dislocation ou de la conflagration de la communauté », écrit Jean-Luc Nancy dans *La Communauté désœuvrée* (2004: 11). À une époque qui semble avoir mis fin à « l'espérance des groupes », selon les mots de Maurice Blanchot (1983: 38), et dans laquelle l'idéal communautaire semble éclaté, les philosophes de la génération actuelle ont vu l'urgence de retrouver ce qui pourrait nous assurer de la possibilité d'une communauté humaine et de reprendre la réflexion sur l'être en commun et sur la valeur qu'il faut accorder à autrui.

De Rousseau à Marx, la question de la communauté n'a cessé de hanter la pensée occidentale. Selon Nancy, notre époque a porté témoignage de l'échec de la communauté dans son régime « athéologique » telle que l'avait formulée la modernité, en tant que traduction politique et sociale de l'interprétation religieuse de la communauté : c'est-à-dire recherche d'un fondement, un principe et une finalité qui auraient dû structurer la société, dans lesquels ses membres pourraient retrouver son sens et sa vérité. À notre époque, la dissolution des grands métarécits totalisateurs, – selon la formule de Jean François Lyotard, en tant que discours de légitimation des règles qui régissent le lien social ou communautaire –, met en évidence la nécessité de retrouver une voix commune et un espace de partage qui puisse résister à l'achèvement de l'idée de communauté. Dans ce contexte, une reformulation du rapport à autrui est demandée, en tant que réaction face à la dissémination et l'atomisation des rapports, mais tout aussi bien face à l'homogénéisation des sociétés selon des mots d'ordre, des discours identitaires uniformisateurs, dans la conviction attisée par des intérêts religieux, culturels ou ethniques.

En réponse au constat de la faillite de l'idéal communautaire énoncé par Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot revient, dans *La Communauté inavouable* (1983)¹, sur la pensée de la communauté et, moyennant les idées de Bataille et de Levinas, reprend la

1 Le livre de Blanchot *La Communauté inavouable* est paru en 1983 en réponse à un article de Jean-Luc Nancy publié cette même année dans la revue *Aléa* sous le titre de « La communauté désœuvrée », titre qui sera conservé dans l'ouvrage augmenté par la suite chez Bourgeois (nouvelle édition 1990). En 2002, les éditions de SE de Milan ont demandé à Nancy de présenter une traduction revue de *La Communauté inavouable* de Blanchot.

réflexion sur les conditions de possibilité de l'être en commun, non pas en tant que concept social, politique ou religieux, mais ontologique, éthique et esthétique. La pratique de l'écriture comme « entretien », dans le sens que Blanchot donne à ce mot, parcourt un trajet à rebours de la philosophie occidentale, qui a été essentiellement une pensée de l'être, pour dérouler une pensée autre de l'autre, considéré comme fondement de l'existence. Au revers de toute philosophie sociale, en marge de toute idéologie politique et de tout mysticisme au sens religieux, Blanchot cherche à tracer les contours d'une communauté aussi urgente qu'improbable, aménagée en amitié et constituée en espace d'écriture. C'est cette pensée autre de l'autre, qui relie communauté, amitié et écriture que je voudrais examiner ici.

Blanchot a su reconnaître l'avènement de la modernité dans l'évaporation du sens absolu et d'une identité assurée dans lesquels les membres d'une communauté pourraient se reconnaître et trouver leur finalité commune. Mais il a fait confiance à la possibilité de la communication, à un rapport renouvelé de la parole avec l'infini de l'autre et du sens qui en font sa vérité. À une époque où le langage est tenu comme un médium parmi d'autres et même secondarisé vis-à-vis de l'image, au sens iconique et technologique, le rôle que Blanchot accorde à la communication comme une expérience de l'altérité dans sa signification authentique, le place dans un contretemps qui s'accorde bien avec la signification intempestive qu'il donne à l'écriture. Ce qui fait la richesse et l'attrait de cette pensée, c'est que, dans le contexte de notre modernité désenchantée, elle demeure provocante et s'élève jusqu'à la limite d'une éventuelle transcendance.

Trois parties divisent mon propos. La première s'attachera à esquisser les articulations essentielles de cette pensée de la communauté, de l'amitié et de la conception d'autrui comme étrangeté radicale qu'elle institue. La deuxième cherchera à comprendre de quelle façon elle accorde une nouvelle fonction à l'espace de l'écriture, et oblige à repenser les conditions de la communication littéraire en tant que distance et rupture, et partage de l'étrangeté commune. La troisième s'attachera à suivre la façon dont cette poétique de l'amitié est mise en œuvre dans l'écriture secondaire de Maurice Blanchot, et plus précisément dans les textes critiques qu'il a consacrés à des Forêts.

Autrui, communauté, étrangeté

De façon paradoxale, c'est l'impossibilité du commun qui soutient chez Blanchot la pensée de la communauté. La seule condition réelle pour que la relation à l'autre puisse avoir lieu, c'est exactement – dit Blanchot –, notre séparation, suivant la conviction que, à la base du rapport entre les hommes, « il ya quelque anomalie analogue à ce que les physiciens appelleraient courbure de l'univers, soit une distorsion empêchant toute possibilité de symétrie, et introduisant entre les choses et particulièrement entre l'homme et l'homme un rapport d'infinité » (Blanchot, 1969: 21). L'inégalité étant irréductible, le face-à-face n'implique aucune dimension commune. De sorte que tout rapport à autrui révélerait, forcément, l'inconciliable dissymétrie entre des singularités, et passe donc par la reconnaissance de l'étrangeté irréductible d'autrui. En cela, elle se présente « comme communauté négative », selon la formule de Bataille reprise par Blanchot, c'est-à-dire « la communauté de ceux qui n'ont rien en commun » (*ibidem*).

La prescription à laquelle correspond l'expérience de la communauté chez Blanchot se distingue de la tradition occidentale qui met l'accent sur la proximité et la ressemblance et affirme la primauté du soi-même et de l'identique sur autrui et la différence. Dès les premières pages de *La Communauté inavouable* est contesté le mode hégélien de la reconnaissance ainsi que les catégories de la *Critique de la Raison dialectique* de Sartre, pour lesquels, comme le souligne Jean Pol Madou (1998: 61), il s'agit toujours d'une relation du même au même et de la réciprocité entre le même et l'autre : « La relation de l'homme avec l'homme cesse d'être relation du Même au Même et introduit l'autre comme irréductible et, dans son égalité, toujours en dissymétrie » (Blanchot, 1984: 14). Elle introduit donc à l'autre absolu, au sens propre de l'adjectif, c'est-à-dire, « séparé ». Conçu comme séparation, différence, extériorité radicale, l'autre est, pour Blanchot comme pour Levinas, ce qui refuse l'assimilation et ne se laisse pas traduire ou reconduire en identité, représenter par analogie ; autrement dit : cela qui se soustrait à la totalisation conceptuelle ou identitaire typique du discours ontologique.

Cette distance inconciliable qui préside à tout rapport et à toute représentation de l'autre déplace le mythe du dialogue que toute une tradition herméneutique (Gadamer, Heidegger, Habermas) avait conçu comme producteur de consensus unificateurs. Or, le

dialogue ici ne peut que prendre acte de l'inadéquation et du décalage entre les sujets. Détourné le mythe romantique d'une communion possible entre les interlocuteurs du dialogue, l'approche à autrui se donne ainsi comme « connaissance de l'inconnu » selon le titre d'un texte de Blanchot sur Levinas (1961: 1093), elle signifie l'expérience d'un retrait, la fin d'une certaine intelligibilité, et le devoir d'accepter l'étrangeté irréductible d'autrui. Ou encore, comme le souligne Derrida, elle signifie l'affrontement du secret : « Autrui est un secret parce qu'il est autre. Je suis un secret, je suis au secret comme un autre. Une singularité est par essence au secret » (2001: 397). Ne pouvant pas se dire totalement, cette communauté se donne, selon les mots de Blanchot, comme « communauté inavouable ».

Penser ainsi l'autre revient donc non pas à s'en approprier ou à l'assimiler pour le réduire au même, mais à saluer l'étrangeté commune dans l'exigence d'un renoncement à soi. Cette ouverture à autrui oblige donc à reformuler la pensée du Moi. Elle implique la dénégarion du monde du moi-seul, pour qui autrui est un autre moi, un *alter ego* reconnu par la sympathie, c'est-à-dire, par le retour au soi-même (Levinas, 1990 : 145). Bien au contraire, « [l]a communauté est ce qui a lieu toujours par autrui et pour autrui » - comme le dit Jean Luc Nancy ; elle oblige à passer de « l'espace du Moi – sujets et substances, au fond immortels - à celui des je, qui sont toujours des autrui » (Nancy, 1999: 42).

D'où s'ensuit que, pour Blanchot, après Levinas, le sens n'a pas son origine dans l'*égoïté* (la subjectivité du moi), mais dans la responsabilité envers cet autrui toujours en dissymétrie, dans la relation éthique avec l'autre qui, sans contrepartie, me demande de répondre et de lui donner support : « Autrui s'impose comme une exigence plus originelle que tout ce qui se passe en moi » (Levinas, 1961: 59s). Comme le dit Derrida, ce mode de rapport avec autrui tente de définir un « espace hétéronomique d'entente » dans lequel le respect et la responsabilité à l'égard d'autrui précède à l'autonomie du soi-même. Ce respect envers l'autre ne consiste pas, dans la réponse à son appel, à son assimilation, mais à le sauvegarder et à le reconnaître comme une « altérité transcendante irréductible » (Derrida, 1994: 322).

Cette responsabilité infinie à l'égard d'autrui invite, selon Derrida, à « une moralité pure, une moralité qui doit excéder toute utilité, tous les calculs conscients et inconscients, toutes les visées, tout projet de restitution ou de réappropriation » (*idem*: 318). En s'exigeant « le don sans retour et sans salaire » (*ibidem*), la communauté négative de Blanchot cherche à se tracer à rebours de toutes les généalogies de la morale occidentale qui font dériver, selon Levinas, la gratuité du désir d'acquisition, et la prodigalité du besoin impérialiste d'agir sur autrui et de le posséder.

Ainsi comprise, la communauté relève d'une économie autre que celle de l'échange ou du profit puisqu'elle se refuse à la relation de troc, au culte de l'échange qui tient lieu de tout commerce à l'autre et à la société et n'obéit qu'à l'exigence d'un don sans rétribution : « Le don qui est abandon voue l'être abandonné à perdre sans esprit de retour, sans calcul et sans sauvegarde, jusqu'à son être qui donne : d'où l'exigence d'infini qui est dans le silence de l'abandon », - écrit Blanchot dans *La Communauté inavouable* (1984: 30).

Cette communauté silencieuse n'a donc comme finalité aucune valeur de production. Elle est déviée de toute praxis, contrairement à ce que voulait Sartre), elle ne peut pas être mise en œuvre, contrairement à ce qu'ont voulu les totalitarismes (que ce soit, au XX^{ème} siècle, l'égalité communiste, la communion fasciste), à ce que veut toute volonté qui n'est que politique. Elle est le « désœuvrement de l'œuvre sociale, économique, technique, institutionnelle » (Nancy, 1990: 96). Elle s'interdit de faire œuvre, c'est-à-dire, d'œuvrer un discours fondateur d'une identité commune, elle ne veut pas produire ou reproduire un savoir, ni constituer son mythe, ni produire son propre discours de légitimation. Cette « communauté désœuvrée », selon la formule de Nancy, fait preuve d'une résistance contre la production du message et la prévalence du message comme élément permutable. Se refusant à tout mot d'ordre, à tout mot de passe, à tout dernier mot, à toute totalisation discursive comme élément de pouvoir, elle cherche à dessaisir le langage de tout ce qui fait de lui un pouvoir. Elle se donne comme « résistance infinie à tout ce qui veut l'achever (dans tous les sens du mot) », dit Nancy (1999: 198).

Déprise de toute valeur d'achèvement, de production et d'échange, la « communauté désœuvrée » trouve, selon Blanchot, son rapport exemplaire dans la communauté des amants telle qu'elle est déclinée dans son essai sur *La maladie de la mort* de Marguerite Duras : elle s'expose de façon privilégiée dans le « pur mouvement de l'amour » qui excède la réciprocité entre le Je et le tu, deux êtres singuliers qui ne font pas identité, ni individu, qui n'opèrent rien : ils se partagent dans le « pur abandon sans limites » qui les rend même plus étranges l'un à l'autre, non séparés mais inaccessibles, dans un rapport d'infini où ce qui est en jeu est la tentative d'aimer pour rien. Il en va de même pour l'amitié : « L'amitié est la forme même de la communauté désœuvrée sur laquelle Jean-Luc Nancy nous a appelé à réfléchir », dit Blanchot (Blanchot, 1984: 52).

Amitié : distance, rupture

La pensée de la communauté dérive ainsi chez Blanchot vers une pensée de l'amitié qui déplace le discours traditionnel de la *philia* en Occident et les valeurs de proximité, de rassemblement et de familiarité qui le soutiennent. Définissant le rapport à l'autre en termes de fracture et non de communion, l'amitié apparaît chez Blanchot à la fois comme révélation de la communauté impossible et comme négation de l'être isolé, instituant ce que Derrida appelle « une pensée sans précédent de la rupture et de l'interruption comme lieu d'amitié » (1994: 329).

On comprendra à quel point la prescription à laquelle correspond l'expérience de l'amitié chez Blanchot se distingue de la conception sociale et politique toujours actuelle de la *philia* aristotélicienne, comprise comme l'amour du même pour le même, et relayée, comme on sait, par Cicerone dans *De l'Amitié*, c'est-à-dire « le lien social par excellence, qui maintient l'unité entre les citoyens d'une même cité » (Blanchot, 1971: 383). Se refusant à tout lien, la *philia* se veut ici par-dessus toute filiation ou affiliation, cherche à s'étendre au-delà des murs de la cité, au-delà des appartenances sociales et culturelles, là où l'homme n'a affaire qu'au dissemblable. Comme le dit fortement Derrida dans le texte qu'il consacre à Blanchot dans *Politiques de l'Amitié* : « paroles d'amitié comme celles de Blanchot, si radicalement déprises de toute communauté déterminée, de toute filiation déterminée, de toute filiation, de toute affiliation, de toute alliance de famille ou de peuple, et même de toute généralité donnée » (1994: 327s).

Cette forme de l'amitié par-dessus toute filiation n'est jamais une « donnée présente, mais fait partie de la dimension à venir » (Derrida, 1994: 263), qui s'ouvre à condition que nous répondions par un acte de responsabilité à la demande de l'autre. Cette amitié qui concerne l'expérience éthique désigne donc une invite à communiquer, une responsabilité de la communication en tant que rupture et distance qui ne peut se manifester que dans les failles de la fabrique sociale, dans les ruptures et les brèches de la communication ordinaire. Elle appartient à l'expérience de l'attente, de la promesse, de l'engagement » (*ibidem*). Elle est donc portée à comparaître dans la communication littéraire aménagée en espace et pensée de l'amitié : « L'amitié appelle à la communauté au moyen de l'écriture », dit Blanchot (1984: 46), à « la communauté idéale de la communication littéraire » (*idem*: 45).

L'idéal communautaire éclaté est donc convoqué à se constituer en communauté d'écriture. L'espace littéraire est appelé à devenir un mode d'affirmer l'altérité constitutive de l'amitié, à aménager une amitié de pensée qui est aussi une pensée de l'amitié, comme préservation de l'altérité / étrangeté d'autrui, comme « espacement » et reconnaissance de la priorité de l'autre

Amitié, écriture

Penser ainsi l'amitié revient donc à penser les conditions de possibilité de la communication littéraire prise dans sa signification authentique comme « amitié de pensée », à méditer les ressources et les modalités spécifiques de ce qu'on pourrait appeler une « poétique de l'amitié ». Rapport entre inaccessibles solitudes formant la négative communauté de ceux qui n'ont pas de communauté, l'écriture est portée à souligner dans la rencontre l'étrangeté commune tout autant que l'impossible communion. Mais elle dit aussi la négation de l'être isolé et son obstination à faire du langage un lieu de partage de cette solitude et d'adresse obstinée à autrui. « Ainsi est, ainsi serait – dit Blanchot – l'amitié (...) qui découvre, portée par l'étrangeté qui lie et sépare, l'inconnu que nous sommes nous-mêmes, et la rencontre de notre propre solitude que nous ne pouvons pas être seuls à éprouver » (1984: 46).

Cherchant à témoigner de cette étrangeté qui lie et sépare, la communication est mise en forme comme rupture – « défense et limite », comme le dit Blanchot dans *L'Entretien infini* : « Admettons ce que porte cette rupture : rupture avec le langage entendu comme ce qui représente, et avec le langage entendu comme ce qui reçoit et donne le sens » (1969: 390s). En récusant toute installation d'un sens, elle exige la suspension des figures pleines de la signification et de la communication, le refus décidé des totalisations discursives, l'interruption de l'achèvement du discours au profit de la possibilité de parler. Cette poétique de l'amitié s'ouvre ainsi à la possibilité d'un entretien infini, dans lequel s'exposent les difficultés et la chance à chaque fois rejouée d'être ensemble. C'est dans une pratique de l'écriture comme entretien et interrogation incessamment relancée sur les pouvoirs de la littérature, sur ce qui se tient entre les hommes, que se constitue, comme idée à faire advenir, la « communauté idéale de la communication littéraire » (Blanchot, 1984: 45), cherchant à résister à l'achèvement de l'idée de communauté.

L'écriture critique comme espace d'amitié : Blanchot - Des Forêts

Ce qu'est l'amitié rien ne le dit mieux que les amitiés qui se sont nouées autour de Maurice Blanchot et avec lui, véritables constellations où s'inscrit une part de l'histoire intellectuelle de notre époque (Blanchot-Bataille, Blanchot-Levinas, Blanchot-Derrida, Blanchot-Nancy). Dans ce diagramme des amitiés à géométrie variable, certains textes, certains écrivains, occupent une place de choix. Convoqués comme témoins de l'expérience littéraire, ils sont comme les jalons d'une interrogation sans trêve, les lieux d'un retour et d'une pensée du rapport, d'une mise en rapport, comme le souligne Dominique Rabaté, entre « la singularité de chaque livre et la manifestation d'une question impersonnelle portée à la littérature » (Rabaté, 1999: 21), dans un aller-retour que l'on peut appeler « entretien ».

Je voudrais souligner l'importance accordée à cette écriture secondaire dans l'ensemble de l'œuvre et de la pensée de Blanchot où elle occupe une place prépondérante. Cette extraordinaire disponibilité de la parole critique donne à lire la priorité accordée à la parole des autres, et témoigne d'une ouverture infatigable aux textes nouveaux, commentés au moment de leur parution, puis réunis dans des volumes. Ces livres, le dernier desquels se présente sous le titre de *L'Amitié* et réunit les essais sur Leiris, Camus,

Duras et Des Forêts entre autres, témoignent du rôle de l'amitié dans la philosophie et la praxis éthique de Blanchot, et mettent en acte dans l'exercice de la parole critique cet entretien singulier que nous avons désigné comme une poétique de l'amitié. C'est cette poétique de l'amitié que je voudrais approcher ici, en abordant de façon plus précise les textes que Blanchot a consacrés à un écrivain qui a beaucoup compté pour lui, Louis-René Des Forêts, dont il n'a cessé d'accompagner l'œuvre discrète et secrète. Le célèbre article que Blanchot a publié sur *Le Bavard* – « La parole vaine » - a beaucoup contribué à découvrir la célébrité méritée à juste titre de ce texte. Veilleur sensible, Blanchot a donné une place à cette voix, une des plus singulières de notre époque.

« La parole vaine » est publié en 1963 et a retrouvé sa place dans *L'Amitié* en 1971, livre dédié à Bataille. Placé sous le signe d'une dette contractée envers l'ami disparu, l'origine de cet essai est indiquée dans le premier paragraphe :

Je ne ferai pas ici « œuvre de critique ». J'aurais même renoncé, par un mouvement sur lequel je n'ai pas à expliquer, à toute parole qui puisse paraître de commentaire, si je ne me rappelais quelques mots qui me furent dits, peu de temps avant sa mort, par Georges Bataille sur *Le bavard* : ce récit lui paraissait l'un des plus bouleversants qui aient été écrits; il le sentait proche de soi, comme est proche une vérité qui glisse et vous entraîne dans le glissement ; ce fût peut-être l'une de ses dernières lectures ; mais comme lui-même n'avait presque plus le désir d'écrire, il me demanda, sachant combien ce récit me touchait, moi aussi, s'il ne m'arriverait pas un jour d'en parler. Je gardai le silence. Ce silence qui nous est commun aujourd'hui, mais dont je suis seul à me souvenir, je dois essayer d'y répondre en donnant comme une suite à cet entretien. (Blanchot, 1971: 137)

« La parole vaine » répond donc à cette demande de l'ami désormais disparu, face à laquelle Blanchot avait gardé silence. Le texte qu'il écrit serait donc à la fois une continuation de l'entretien avec Bataille et une réponse à ce silence partagé, qui n'est pas seulement un silence imposé par la mort de l'ami, mais surtout un silence de discrétion, de respect et de retrait qui porte l'indication d'une résistance à parler à propos d'un livre, d'un ami. Car « [c]omment accepter parler d'un ami ? », se demande Blanchot dans le dernier chapitre de *L'Amitié* consacré à Bataille :

Nous devons renoncer à connaître ceux à qui nous lie quelque chose d'essentiel ; je veux dire, nous devons les accueillir dans le rapport avec l'inconnu où ils nous accueillent, nous aussi, dans notre éloignement. L'amitié, ce rapport sans dépendance, sans épisode et où entre cependant toute la simplicité de la vie, passe par la reconnaissance de l'étrangeté commune qui ne nous permet pas de parler de nos amis, mais seulement de leur parler, non d'en faire un thème de conversations (ou d'articles), mais le mouvement de l'entente où, nous parlant, ils réservent, même dans la plus grande familiarité, la distance infinie, cette séparation fondamentale à partir de laquelle ce qui sépare devient rapport. (*idem*: 201)

Le silence exigé est donc une réponse à l'amitié, à l'injonction qu'elle comporte, au devoir et à la responsabilité qu'elle désigne : le respect de « l'étrangeté commune » qui nous interdit de parler de l'ami (de faire œuvre de critique, d'élaborer un article). Si la « parole vaine » désigne la parole du bavard dans le livre commenté, elle peut également désigner la parole du critique si elle veut parler de l'autre, la parole qui trahit le vœu de l'amitié, son devoir de respect et de discrétion. Éviter la « parole vaine » est la responsabilité et l'exigence éthique de qui veut rester fidèle au « devoir d'amitié vigilante » selon l'expression de Des Forêts que Blanchot met en exergue de son texte « Le blanc Le noir » (1992: 16). Vigilance attentive, soucieuse, affectueuse, l'amitié reste liée à une condition de silence et de discrétion envers l'ami qui appelle à une moralité de l'écriture. Ce devoir moral est l'exercice d'un respect qui se décline sur diverses portées.

Il s'exprime tout d'abord par la réserve de Blanchot à l'égard de la biographie de l'auteur du *Bavard*, par son refus à utiliser tout témoignage qui ne soit pas strictement littéraire. Blanchot ne dit pas ses liens avec des Forêts ; il prend soin de préserver un drame personnel et un secret biographique de la vie de des Forêts qu'il évoque sans rien dire. Leur proximité et leur familiarité n'autorise pas l'invasion du domaine privé. Le devoir de responsabilité à l'égard d'autrui apparaît donc tout d'abord dans la distance envers l'autre, tenu comme absolu, séparé, toujours en dissymétrie, comme rapport à l'inconnu qui exige la préservation de son énigme et de son secret. Une intimité dans le secret est cela que préserve l'amitié.

La discrétion et le retrait qu'exige ce devoir d'amitié apparaissent également dans le vœu de fidélité envers la singularité irréductible de la parole de l'autre, dans le souci du plus singulier du texte commenté qui se déploie avec un scrupule inégalé dans l'écriture critique de Blanchot. Ainsi, cette parole méta-textuelle ne cherche pas à assimiler ou à s'appropriier de la parole de l'autre par un geste de représentation ou d'interprétation. Se refusant à une totalisation représentative ou interprétative, elle ressasse l'intransmissibilité de l'œuvre face à laquelle aucune parole, aucun langage ne pourraient se mesurer : « Je crois qu'il faut parler d'*Ostinato* – avait écrit Blanchot - qu'il faudrait en parler mais privé de paroles, dans un langage qui m'obsède en me faisant défaut », ainsi débute « Le blanc Le noir » (1992: 16).

L'une des premières originalités de la critique selon Blanchot relève ainsi d'une insatisfaction de la parole de commentaire ; du constat de « l'insuffisance du commentaire » en tant qu'appropriation, assimilation ou traduction de la parole d'autrui. Cette expression est utilisée par Blanchot à propos de des Forêts, à la fin de « Le blanc Le noir » : « C'est pourquoi, à mon tour, je me tairai, incapable de supporter l'insuffisance du commentaire et de rétablir le fil conducteur entre les éléments d'un discours qui nous tenterait de nous faire entendre les *ultima verba*, hantise de la rupture définitive » (*idem*: 24). Le travail critique passe donc par un désœuvrement du discours critique, qui est aussi une manière de désœuvrer le sens, de suspendre toute assertion tranchante, toute clôture définitive comprise ici comme « rupture définitive » de la communication, de l'entretien avec l'autre. Nul dernier mot, mais une parole qui revient sur l'énigme et le secret de l'œuvre, qui appelle et relance une méditation soutenue par la possibilité de continuer de parler.

Cette résistance à faire « œuvre de critique » est particulièrement frappante si l'on tient compte que, dans « La parole vaine », Blanchot expose les enjeux d'un texte qui consonne remarquablement avec son propre questionnement. *Le Bavard* porte sur une crise de parole (une crise de la communication), met en scène un bavard, c'est-à-dire quelqu'un qui n'a rien à dire, mais qui, dans ce refus de communiquer, cherche pourtant la reconnaissance de l'autre sachant qu'elle est impossible. Et pourtant, malgré cette proximité et cette filiation de la pensée, la parole critique reste constamment,

respectueusement, dans le souci de l'exactitude envers le mouvement propre au texte qu'elle commente, au relevé de ses tensions dynamiques, mais souligne cette limite à la lisibilité du texte, à la visibilité de son auteur. Il s'agit toujours de porter témoignage de ce qui se joue dans l'écriture de l'autre, d'accompagner le mouvement propre au texte, de témoigner de son témoignage, de donner support à l'interpellation de l'autre dans un geste, non de possession ou de confirmation de soi, mais d'hospitalité, qui fait de l'écriture critique un lieu d'accueil et de résonance de l'œuvre lue. Et ce faisant, le respect de la singularité inappropriable de l'œuvre excède tout projet prédéterminé, toute méthode préétablie, tout système d'analyse. Se donner à la parole d'autrui est une expérience irréductible à des moyens et des fins. Le devoir d'amitié demande cette neutralité intellectuelle. L'écriture critique serait parole vaine si elle prétendait se constituer en production et conservatoire d'un savoir positif.

Je voudrais faire l'hypothèse que cette neutralité méthodologique s'exprime par l'équidistance qui se marque, dans l'écriture critique de Blanchot, envers les deux grandes modalités de l'approche critique contemporaine : celle de l'herméneutique et celle de la déconstruction, qui sont, de manière bien différente, deux formes de traduction (retranscription) du texte.

Notons tout d'abord que, dans son approche au texte, Blanchot se garde bien d'expliquer. Il comprend, mais n'explique pas. La distinction entre expliquer et comprendre fondatrice de l'herméneutique moderne depuis Dilthey jusqu'à Ricœur n'est plus ici opérante. Il ne s'agit pas d'expliquer selon la méthode herméneutique (en quête d'une signification centrale qui organise toutes les autres autour d'elle, fondée sur la distinction entre le sens apparent et le sens latent qui autorise la traduction des images, l'interprétation et l'exégèse par le biais de l'analogie). Mais de comprendre au sens étymologique : prendre avec, accompagner. Tel est le sens de l'hospitalité, de la demeure que donne l'écriture critique au récit qu'elle accueille. Pour cela, elle dérouté toute entreprise de totalisation et de rattachement de l'œuvre à un centre fixe – et l'on remarquera que Blanchot signale plusieurs centres du récit sans en privilégier aucun. Elle n'offre aucune prise à une réflexion qui voudrait la prendre toute entière, l'objectiver, en extraire un savoir, un discours de connaissance comme puissance autotélique. Blanchot

défait l'explication pour montrer comment le texte de des Forêts s'offre à une « compréhension inachevable » (1971: 139). Ce qui en dit long sur ce qu'une œuvre peut avoir d'irréductible et d'exceptionnel.

L'insuffisance du commentaire semblerait donc proche de la « paralysie » de Derrida, en tant qu'amenuisement du discours critique et glissement de l'analyse à la paralysie de l'analyse. Sauf que, à l'encontre du déconstructivisme, l'écriture de Blanchot ne cherche pas à intervenir pour forcer la dissémination du sens vers l'indécidabilité en performant le texte par l'écriture critique, en « traduisant » le mouvement de la signifiante par la création d'un néologisme (même si par ses retournements oxymoriques, la rhétorique blanchotienne semble proche du style déconstructiviste). Si le texte change la parole critique, la distance entre l'une et l'autre est toujours maintenue chez Blanchot par une exigence de neutralité.

Cet exercice de neutralité, fait de distance et de respect, s'accorderait ainsi avec la notion philosophique du neutre comme *neuter* (ni-ni) en tant que surpassement de toute dialectique, comme le souligne Derrida : « c'est la passion d'une pensée qui ne peut s'arrêter à aucun des opposés sans pour autant surmonter l'opposition » (1988: 121). À l'encontre de toute assertion définitive, la double négation ouvre la compréhension du texte vers une infinité de possibles. Si bien que la procédure critique de Blanchot, dans son équidistance envers les modes de l'interprétation herméneutique et de la démarche déconstructive, peut se lire comme évaluation de la capacité d'une œuvre, par sa manière propre, de mettre en crise les dichotomies, d'opérer une contamination réciproque de ces dichotomies. Tel est le mouvement critique à l'œuvre dans « La parole vaine » : une écriture neutre (ni...ni) qui expose les ambivalences, décline les tensions dynamiques, signale les oscillations, mais neutralise toute dialectique. « La parole vaine » fait jouer indéfiniment le rapport non dialectisable entre « parole sérieuse » et « parole irresponsable », parole authentique et parole inauthentique, singularité et indifférence, mutisme et excès de parole, laissant jouer le « pouvoir indéfini d'expansion, de développement, et indéfini de restriction et de réserve » (Blanchot, 1971a: 147), de l'œuvre de « bavardage » qu'est toute œuvre de littérature. De sorte que bavardage et littérature, « en se rapprochant de leur centre, de leur absence de centre, deviennent

indiscernables, bien qu'infiniment différentes » (*ibidem*). En cela que, bavardage et littérature contestent tout discours qui veut fermer le langage (parlent toujours en excès, rendent visible le vide). « L'une est l'autre. Mais l'une n'est pas l'autre » (*ibidem*).

Le vœu de neutralité s'avère ici affirmation d'une indécision nécessaire. Laisser jouer l'écart et la distance envers l'œuvre la plus proche, c'est retirer l'autorité qui permet d'ordonner, de décider, de trancher. Préserver les écarts dans la parole de l'autre, c'est saluer la singularité – l'étrangeté - irréductible et inappropriable de sa parole tout autant qu'accorder à autrui son droit à la distance. La poétique de l'amitié se définit ici comme préservation et adhésion à l'image étrangère d'autrui. La présence critique à travers la distance devient ainsi la condition même de la relation accrue à « cet autrui qu'est un ami » (*idem*: 328), dans cette séparation infranchissable à partir de laquelle ce qui sépare devient rapport.

Bibliographie :

- BLANCHOT, Maurice (1961). « Connaissance de l'inconnu », *N.R.F.*, n° 108, pp. 56-68.
- BLANCHOT, Maurice (1971). *L'Amitié*. Paris: Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1971a). « La parole vaine », postface au *Bavard*, *L'Amitié*. Paris: Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1980). *L'Écriture du désastre*. Paris: Minuit.
- BLANCHOT, Maurice (1984). *La Communauté inavouable*. Paris: Minuit.
- BLANCHOT, Maurice (1992). *Une voix venue d'ailleurs*. Dijon: Ulysse fin de siècle.
- DERRIDA, Jacques (1988). « Le retrait de la métaphore », *Psyché. Invention de l'autre*. Paris : Galilée.
- DERRIDA, Jacques (1994). *Politiques d'amitié*. Paris: Éditions Galilée.
- DERRIDA, Jacques (2001). *Foi et savoir*. Paris: Seuil.
- DES FORÊTS, Louis-René ([1919] 1946). *Le Bavard* (récit). Paris: Gallimard, coll. « L'Imaginaire ».
- LEVINAS, Emmanuel (1961). *Totalité et infini*. La Haye: Nijhoff.
- LEVINAS, Emmanuel (1990). *De l'existence à l'existant*. Paris: Vrin.

MADOU, Jean-Paul (1998). « The Law /the Heart, Blanchot and the question of the community (Le cœur/la loi Blanchot et la question de la communauté) », *Yale French Studies*, numéro « The Place of Maurice Blanchot », n° 93, pp. 60-65.

NANCY, Jean-Luc (1990). *La Communauté désœuvrée*. Paris: Bourgois.

RABATÉ, Dominique (1999). « L'insuffisance du commentaire », *Poétiques de la Voix*. Paris: José Corti.

ULYSSE FROM BAGDAD D'ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT
ou l'épopée d'un clandestin

ISABELLE SIMÕES MARQUES

Un. Coimbra – Portugal

isabelle@fl-uc.pt

Résumé : Nous nous proposons d'analyser le roman d'Éric-Emmanuel Schmitt, *Ulysse from Bagdad* (2008) qui a comme point de départ l'Irak. Saad, jeune héros du roman, est poussé par sa mère à quitter son pays à la recherche d'une vie meilleure. Son exil est retracé tout au long de l'œuvre et le personnage traversera différents pays avant d'arriver à Londres. Nous analyserons les aspects liés à la clandestinité et à l'exil. Nous aborderons également la notion d'identité et d'altérité. Nous nous questionnerons sur les relations intertextuelles et nous interrogerons plus précisément sur la référence à l'épopée d'Homère. Nous verrons qu'à l'inverse d'Ulysse, Saad ne cherche pas à rentrer chez lui mais à trouver un chez-soi ailleurs que dans son pays natal. Il s'agit à tous points de vue d'un parcours initiatique mais également d'une quête identitaire.

Mots-clés : Intertextualité – exil – clandestinité – identité – altérité.

Abstract: We propose to analyze Eric-Emmanuel Schmitt's novel, *Ulysse from Bagdad* (2008) that uses Iraq as a starting point. Saad, the young hero of the novel, is pushed by his mother to leave his country in search of a better life. His exile is tracked throughout the novel and the character passes by various countries before arriving in London. We will analyze the aspects of clandestinity and exile. We will also discuss the notion of identity and otherness. We are going to take a look at the question of intertextuality and more specifically examine the reference to Homer's epic. Continuing our analysis, unlike Ulysses, Saad does not try to go home, instead he finds a home elsewhere and not in his native country. All of these issues point to a journey of initiation but also to a quest for identity.

Keywords: Intertextuality – exile – underground – identity – otherness.

Introduction

Nous nous proposons d'analyser l'un des derniers romans d'Éric-Emmanuel Schmitt, *Ulysse from Bagdad* (2008) qui a comme point de départ l'Irak à la suite de la chute de Saddam Hussein. Nous discuterons et nous analyserons les aspects liés à la clandestinité et à l'exil. Nous aborderons également la notion d'identité et d'altérité. Nous nous questionnerons sur les relations intertextuelles et nous nous interrogerons plus précisément sur la référence à l'épopée d'Homère. Nous verrons quels sont les liens entre Saad et Ulysse. En effet, tous deux affrontent la violence, la guerre et la faim. De cette façon, nous verrons comment l'errance est traitée dans le roman. Nous nous pencherons également sur le discours philosophique, présent tout au long de l'œuvre ; ce qui lui confère une dimension essayiste. Nous verrons que, contrairement à Ulysse, Saad ne cherche pas à rentrer chez lui, mais bien à trouver un chez-soi ailleurs que dans son pays natal. Il s'agit à tous points de vue d'un parcours initiatique mais également d'une quête identitaire (*cf.* Camilleri, 1990).

La question identitaire

Le XXe siècle est sans doute le siècle des migrations. Marqué par différentes guerres, plusieurs révolutions et divers régimes totalitaires, ce siècle a produit, plus que tout autre, son cortège d'exilés. Ainsi, le XXe siècle est la période de l'anéantissement des identités nationales, de la transformation de l'individualité en individualisme, de l'hybridisme culturel provoqué par les constantes vagues migratoires. La diaspora ne fonctionne pas autour de processus binaires fermés tels que « je suis d'ici » ou « je suis de là-bas » ou de frontières, mais plutôt comme des lieux de passage, toujours en relation, au long d'un spectre sans début ni fin (*cf.* Hall, 2007).

Par ailleurs, les grands mouvements de migrations, qui remettent en question les concepts de nation et de citoyenneté, ont suscité de nombreuses réflexions sur la question de l'Autre comme, par exemple, les travaux de Julia Kristeva (1988), Tzvetan Todorov (1982) et Edward Saïd (1980). Selon ces auteurs, le concept de l'altérité, ancré dans des mutations sociales, incite la société occidentale à dépasser les schémas traditionnels de pensée liés au pays, à la culture et à la race. De plus, l'instauration de

l'inconscient dans la psychanalyse permet la découverte de l'Autre et de se savoir étranger à l'intérieur de soi-même. C'est ce que précise Julia Kristeva :

L'étrange est en moi, donc nous sommes tous des étrangers, si je suis étranger, il n'y a pas d'étrangers (...). L'éthique de la psychanalyse implique une politique : il s'agirait d'un cosmopolitisme de type nouveau qui, transversal aux gouvernements, aux économies et aux marchés, œuvre pour une humanité dont la solidarité est fondée sur la conscience de son inconscient- désirant, destructeur, peureux, vide, impossible. (Kristeva, 1988: 284)

Ainsi, ce qui se manifeste de façon plus visible dans les discours qui touchent à la question de l'altérité tient de l'aspect éthique du rapport de l'individu à l'Autre. Comprendre l'altérité en fonction de soi, de sa culture relève d'une perspective de domination. Il est donc nécessaire de penser l'altérité par le moyen de modèles différents – comme ceux mis en discours par la décolonisation ou le féminisme. Il est important de réexaminer le concept de l'Autre tel qu'il se manifeste par rapport à la femme, à l'étranger, au marginal ou au minoritaire (*cf.* Marques, 2009).

Nous sommes d'avis que c'est dans l'hybridisme narratif et dans ses effets de décentrement et de polyphonie que la relation permanente entre identité et altérité s'encadre le plus. L'hybridité du discours s'accompagne d'une recherche de maturité et de versatilité en termes de conscience de construction narrative et des processus identitaires qui lui sont inhérents (*cf.* Mendes, 2003). Ainsi est créée une « identité superlative » qui suppose les notions d'identité et d'altérité tout comme l'affirme une dynamique ouverte qui s'encadre dans ce que Carmel Camilleri (1990) nomme de « culture–processus » où le rôle de la littérature se détache en tant qu'ambassadrice de la dimension multiculturelle des sociétés.

Comme l'affirme Pierre Bourdieu, l'étranger ou l'immigré ne trouve pas sa place dans la société et est inexistant:

Comme Socrate, l'immigré est atopos, sans lieu, déplacé, inclassable. Rapprochement qui n'est pas là seulement pour ennoblir, par la vertu de la référence (...). Déplacé, au sens d'incongru et d'importun, il suscite l'embarras ; et la difficulté que l'on éprouve à le penser - jusque dans la science, qui reprend souvent, sans le savoir, les présupposés ou les

omissions de la vision officielle - ne fait que reproduire l'embarras que crée son inexistence encombrante. (Sayad, 1999: 12)

Au-delà du voyage, de la quête initiatique, Eric-Emmanuel Schmitt (2008) interroge la condition humaine, et surtout, le concept d'identité : « Les hommes tentent, pour oublier le vide, de se donner de la consistance (...) ». Certains, de par leur appartenance à une communauté religieuse, ou à une nation, ou à une langue. D'autres de par leur pays, leur région, leur ville. Chacun se rattache à ce qu'il peut, inmanquablement. D'où le double constat sur le clandestin : la difficulté de s'affirmer en tant que personnalité, coupée des éléments identitaires spatiotemporels qui font de chacun de nous ce que nous sommes, et le regard des autres, ces autres si fiers de leur identité, qui face à un clandestin, ne peuvent que relativiser ce qu'ils sont, en se posant la question existentielle « et si... » :

Parce que chaque individu a éprouvé ceci, ne fût-ce qu'une seconde au cours d'une journée : se rendre compte que par nature, ne lui appartient aucune des identités qui le définissent, qu'il aurait pu ne pas être doté de ce qui le caractérise, qu'il s'en est fallu d'un cheveu qu'il naisse ailleurs, apprenne une autre langue, reçoive une éducation religieuse différente, qu'on l'élève dans une autre culture, qu'on l'instruise dans une autre idéologie, avec d'autres parents, d'autres tuteurs, d'autres modèles. Vertige ! Moi, le clandestin, je leur rappelle cela. Le vide. Le hasard qui les fonde. A tous. C'est pour ça qu'ils me haïssent. (*idem*: 231s)

Le héros principal, Saad Saad (qui veut dire triste en anglais et espoir en arabe) est un jeune irakien qui ne peut plus vivre dans son pays. Si le régime de Saddam Hussein était terrible et si sa famille n'a jamais été hostile aux Américains, l'embargo, puis la guerre, ont dévasté son pays. Après avoir vécu le chaos, la privation, la faim, la guerre, la mort ; après avoir survécu à un attentat suicide, il assiste à l'agonie de plusieurs de ses proches (beaux-frères, neveux et nièces) suite à la pénurie de médecins et de médicaments. Leila, sa petite amie, qu'il avait demandée en mariage dès le début de la guerre, disparaît également sous les bombes.

Saad décide de commencer son odyssee, dans le sens inverse de celui entamé par Ulysse : lui cherche à rentrer chez lui alors que Saad Saad veut trouver son chez-lui, comme il l'affirme à la fin du roman :

Il y a trois mille ans, un homme, Ulysse, rêvait de revenir chez lui après une guerre qui l'en avait éloigné. Moi, j'ai rêvé de quitter mon pays dévasté par la guerre. Quoique j'aie voyagé et que j'aie rencontré des milliers d'obstacles pendant ce périple, je suis devenu le contraire d'Ulysse. Il retournait, je vais. À moi l'aller, à lui le retour. Il rejoignait un lieu qu'il aimait ; je m'écarte d'un chaos que j'abhorre. Il savait où était sa place, moi je la cherche. Tout était résolu, pour lui, par son origine, il n'avait qu'à régresser, puis mourir, heureux, légitime. Moi je vais édifier ma maison hors de chez moi, à l'étranger, ailleurs. Son odyssee était un circuit nostalgique, la mienne un départ gonflé d'avenir. (*idem*: 272)

Saad Saad, se voit encouragé au départ par sa mère, qui lui assure qu'il serait plus utile à l'étranger, car il pourrait envoyer de l'argent à sa famille exsangue. Ainsi, notre héros décide de quitter son pays natal, qu'il ne reconnaît pas comme le sien, pour gagner l'Europe, terre de toutes les promesses, et plus particulièrement l'Angleterre, - espace de rêves et choisie en raison de l'admiration immodérée de Saad pour Agatha Christie. En effet, Saad ne s'identifie ni à son pays ni à sa culture, la culture arabe. Il méprise ce que le dictateur a fait de l'Irak :

Merci, Saddam Hussein! Merci une fois encore au dictateur détesté qui continuait à m'influencer bien que sa main ne puisse plus me saisir. Depuis mon enfance, l'ensorceleur m'avait tant vendu l'arabisme, la force arabe, le combat arabe, la fierté arabe, que j'avais pris ce slogan en aversion. En fuyant l'Irak, puis l'Égypte, je ne rejetais pas mon seul pays et son presque voisin, mais une part de moi, cette palpitation qu'aurait voulu exalter Saddam : mon âme arabe. Partout où je retrouvais ces idéaux, voire leurs empreintes ou leurs échos lointains, je ne détectais que mensonges, manipulations et faux-semblants ; sans le formuler, je détestais le monde arabe. (*idem*: 142)

Saad désire tout recommencer, parce que lui « n'a pas eu la chance de tirer un bon numéro à la loterie des naissances ». Le voyage de Saad passe par le Caire, la Lybie, Malte, la Sicile et la France et sera parcouru par maintes rencontres et aventures. Dans son périple, Saad rivalise d'astuces pour échapper non pas à la volonté des dieux, mais à

celles des autorités, l'épopée du migrant reproduit habilement les affres de tous les exilés du monde, transformés en chair humaine pour travaux bestiaux.

La question de l'intertextualité

Les aventures de Saad sont ponctuées d'entretiens avec le fantôme de son père, décédé en Irak à cause d'une méprise de la part des GI Américains. Cette présence rappelle d'ailleurs celle vécue durant la descente aux Enfers d'Ulysse qui lui permet de parler au fantôme de sa mère au Chant XI. Le père de Saad, libraire, qui, sous le régime de Saddam Hussein, résistait en accumulant les livres interdits, créant une véritable bibliothèque secrète, en mettant au parfum son fils, lui a transmis le goût de la digression. Il apparaît donc à notre héros, pour lui raconter ses grandes théories et lui prodiguer des conseils dans de nombreux dialogues.

Abordant deux sujets difficiles (la guerre et l'immigration clandestine) par le biais de la fable, Eric-Emmanuel Schmitt parvient à mettre son lecteur dans la peau d'un Ulysse contemporain. Plus victime que héros rusé, le personnage de Saad permet de comprendre de l'intérieur les affres de la guerre, et la dignité nécessaire des clandestins.

Prenant à rebours Homère, puisque la guerre a lieu en Ithaque/Irak, l'auteur respecte certaines des étapes du voyage d'Ulysse. En effet, il reprend la figure des Lotophages du Chant IX pour les transposer dans le roman sous la présence de deux opiomanes, Hatim et Habib, incapables de conduire le camion chargé de fausses statues jusqu'au Caire. L'opium, constitue pour Saad, ainsi que pour Ulysse le lotus, la tentation et le danger. Le père de Saad le met en garde :

- Saad mon fils, chair de ma chair, sang de mon sang, sueur des étoiles, tu sais très bien, qui sont les Lotophages car je t'ai lu plusieurs fois l'histoire dans ta jeunesse. Allons, souviens-toi. Tu me la demandais avidement tant tu l'aimais.

- Moi ?

- « Le dixième jour, Ulysse et ses compagnons abordèrent le pays des mangeurs de fleurs appelés Lotophages. Ces hommes dévorent du lotus au cours de leurs repas. Or quiconque en goûtant le fruit, aussi doux que le miel, ne voulait plus rentrer chez lui ni

donner de nouvelles mais s'obstinait à rester là, parmi les Lotophages, à se repaître de lotos, dans l'oubli du retour'. (*idem*: 102s)

Saad fait également face à un Cyclope dans un centre de détention à Malte. Il lui crevera un œil tout comme Ulysse qui avait crevé l'œil du cyclope Polyphème dans le Chant IX. L'épisode de la trêve amoureuse auprès de la princesse Nausicaa y est également représenté dans le roman par une jeune femme italienne, Vittoria, qui rencontre Saad échoué sur une plage en Sicile et qui, ne sachant pas son nom, lui donne celui d'Ulysse en faisant une nette référence à cet épisode de *l'Odyssee* :

- D'où es-tu ?
- Je ne m'en souviens plus, Vittoria.
- Bien sûr...tu me le diras plus tard. Comment veux-tu m'appeler ?
- Puisque je t'ai trouvé nu sur la plage, telle Nausicaa découvrant Ulysse nu entre les roseaux, je t'appellerai Ulysse.
- Ulysse ? Ça me va. (*idem*: 186s).

Le lien entre le destin de Saad et celui d'Ulysse est d'ailleurs utilisé avec humour par le héros pour tromper le douanier et ne pas lui révéler son identité :

- Comment vous appelez-vous ?
- Ulysse.
- Pardon ?
- Ulysse. Parfois aussi je m'appelle Personne. Mais personne ne m'appelle Personne. D'ailleurs personne ne m'appelle.
- Il se frotta le menton.
- D'accord, je vois. D'où venez-vous ?
- D'Ithaque.
- D'Irak ?
- Non, d'Ithaque. Là d'où viennent tous les Ulysse.
- Où est-ce ?
- On ne l'a jamais su. (*idem*: 225)

Son père lui souffle également une ruse pour passer inaperçu dans un camion entre l'Italie et la France : celle de se cacher sous les moutons, tout comme l'avait fait Ulysse avec le troupeau du Cyclope. Durant son épopée, Saad se trouvera également sur des navires de fortune auprès des damnés de la terre, dans des fourgonnettes conduites par des passeurs sans vergogne, et sera obligé à braver les dangers de la mer. La magie est aussi partie prenante de l'intrigue : avec la figure du fantôme du père en mentor, et la réapparition inattendue de Leila sur une plage du Nord de la France juste avant d'arriver en Angleterre.

La condition de l'exilé

Le contraste entre le réenchâtement de l'épopée et le réalisme des événements terribles permet à l'auteur de donner une lecture toute en nuances de la situation tragique dans laquelle se trouve Saad. Sans épargner au lecteur les passages difficiles de deuil et d'humiliation, ce récit est comme toujours chez Schmitt, profondément humain. Avec quelques meurtriers sanglants, mais bien plus souvent des hommes prisonniers de leurs contradictions, tels les garde-frontières italiens, sensibles au désarroi des immigrés clandestins, mais bien forcés d'accomplir leur tâche. Les plus grands malheurs, comme la mort du père, ou les bombardements de Bagdad, semblent souvent être le fait de l'incompréhension, du manque de communication.

L'auteur profite des interstices entre les étapes du voyage et les moments de magie pour introduire certaines de ses réflexions sur ses contemporains en temps de guerre, et sur nous autres Occidentaux, face à la misère des autres :

La pauvreté c'est une maison à étages. (...) Ailleurs dans la maison, ceux qui font peur, ceux qui inquiètent, ce sont les pauvres irréguliers, les sans-papiers, les clandestins comme toi, squattant les caves, les escaliers, la cour, ces migrants économiques qui fuient un pays où, paraît-il il n'y aurait pas de travail. Qui nous le prouve d'abord, hein ? Comment s'arrangent ceux qui sont restés ? Ne sont-ils pas venus plutôt pour nous voler ? Des malfaiteurs ! Au minimum, des parasites ! Des teigneux qui survivent à tout, l'illégalité, la précarité, les intempéries, le danger, l'ignorance de la langue ! Des rescapés suspects... (...) On se comporte comme si vous n'étiez pas là, comme si vous ne souffriez pas quand il fait froid, comme si vous ne saigniez pas quand on vous blesse. C'est là que commence la

barbarie, Saad : quand on ne se reconnaît plus dans l'autre, quand on désigne des sous-hommes, quand on classe l'humain de façon hiérarchique et qu'on exclut certains de l'humanité. (*idem*: 260s).

Une fin heureuse ?

Saad, à la fin de son périple parvient à atteindre Londres, où il vit sans papiers. Il est bien loin de l'Angleterre décrite par Agatha Christie, et comme il l'indique lui-même, est bien plus proche de l'Angleterre de Dickens, tant la pauvreté est présente. Le roman s'achève avec la référence à un autre mythe, celui de Babel : « Babel des langues, Babel des cuisines » en se rapportant au multiculturalisme de la capitale anglaise. Saad dit à son père qu'il envisage de finir ses études de droit et d'épouser finalement Leila, personnage qui fait référence à l'épouse d'Ulysse, Pénélope. Le roman s'achève sur le mot Espoir, mot qui fait référence à la signification arabe du nom Saad et qui laisse deviner le futur choisi par le héros.

Pour finir, nous sommes d'avis qu'une œuvre littéraire apporte toujours en son sein, même si ce n'est pas son principal objectif, une gamme d'éléments historiques. La littérature liée à l'exil a comme principale caractéristique l'historicité, étant donné qu'elle a pour objectif l'expression des sentiments et des faits survenus durant un processus d'expatriation, qu'il soit politique ou économique (*cf.* Marques, 2013). Et c'est notamment dans le roman - où l'on trouve une histoire - que s'insère la représentation de cette réalité spécifique. Cette littérature répond souvent à un projet militant qui ne peut s'affirmer qu'en marge des structures qu'elle conteste. De cette façon, le fait de traiter de différentes facettes de l'exil permet à l'auteur de dévoiler et de dénoncer le statut précaire de ses personnages. Finalement, le style toujours fluide de Schmitt permet d'aborder avec toutes les armes de la littérature un sujet grave pour nous y rendre sensible sans brutalité et sans fausse douceur et laissant la porte ouverte à l'optimisme et à l'espérance.

Bibliographie :

CAMILLERI, Carmel *et alii.* (1990). *Stratégies identitaires*. Paris: PUF.

HALL, Stuart (2007). « La question multiculturelle », *Identités et cultures. Politique des « Cultural Studies »*, traduit de l'anglais par Christophe Jaquet et compilé par Maxime Cervulle. Paris: Éditions Amsterdam.

KRISTEVA, Julia (1988). *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard.

MARQUES, Isabelle Simões (2009). *Le plurilinguisme dans le roman portugais contemporain (1963-1983) : caractéristiques, configurations linguistiques et énonciatives*, Thèse de Doctorat, Université Paris 8 - Universidade Nova de Lisboa.

MARQUES, Isabelle Simões (2011). « O passaporte interior ou a questão da marginalidade em *Este verão o emigrante là-bas* de Olga Gonçalves ». « Réel et imaginaire dans l'espace lusophone », *Revue Latitudes Cahiers Lusophones*, n° 40, pp. 3-7.

MARQUES, Isabelle Simões, (2013). « À la découverte de l'autre : Manuel Alegre et Nuno Bragança, deux écrivains en exil » in Gheorghiu A., Malița, R., Marcu, I., Pitar, M., Ungureanu, D. (éds.) *Agapes francophones 2012*, Timisoara, Editura Universității de Vest, pp.249-262.

MENDES, Ana Paula Coutinho (2003). « Ficções de luso-descendentes e identidades híbridas », *Cadernos de Literatura Comparada*, n° 8-9, pp.27-49.

SAID, Edward (1980). *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*. Paris: Éditions du Seuil.

SAID, Edward (2001). *Reflections on Exile, and Other Literary and Cultural Essays*. London: Granta Books.

SAYAD, Abdelmalek (1999). *La double absence, Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris: Éditions du Seuil.

SAYAD, Abdelmalek (2006). *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*. Paris: Éditions Raisons d'agir.

SCHMITT, Éric-Emmanuel (2008). *Ulysse from Bagdad*. Paris: Éditions Albin Michel.

TODOROV, Tzvetan (1982). *La Conquête de l'Amérique : la question de l'autre*. Paris: Éditions du Seuil.

ÉTRANGER A SOI-MEME

La mue de la voix masculine dans l'œuvre de Pascal Quignard

ANNE-MARIE REBOUL

Université Complutense de Madrid

amreboul@filol.ucm.es

Résumé : L'œuvre de Pascal Quignard présente dans son ensemble beaucoup d'*étrangeté*, par ses contours génériques flous et imprécis, par sa vaste érudition, et par les thèmes traités. Nous nous attachons ici à un motif précis : la mue de la voix masculine à l'adolescence. Cette transformation de la voix du jeune garçon, qui s'accompagne d'une inévitable transformation sexuelle, engendre chez certains un profond traumatisme. De *La Leçon de musique* à *Tous les matins du monde*, nous étudierons les conséquences de ce phénomène spontané chez les êtres naturellement doués pour le chant et la musique. Nous en suivrons par la suite les différents linéaments narratifs et poétiques. Finalement, nous découvrirons dans les méandres de l'œuvre quignardienne quelques échos très personnels, relatifs à l'auteur.

Mots-clés : Littérature française du XXI^e siècle - Pascal Quignard - la mue de la voix masculine.

Abstract: Pascal Quignard's work as a whole presents many strange aspects, for its vague generic forms, for its vast erudition and the topics covered. In this article we concentrate on a specific point: the change of the male voice in adolescence. This transformation of the voice is accompanied by an inevitable sexual transformation, becoming a deep trauma for some people. We will study the consequences of this phenomenon, from *The Music Lesson* to *Every Morning in the World*, in those beings naturally gifted for singing and music. We will continue its various narrative and poetic lineaments. Finally, we find, in the meanders of the work, some very personal echoes referring to the same author.

Keywords: French literature of the twentieth century - Pascal Quignard - the change of the male voice.

Pascal Quignard est l'auteur d'une œuvre considérable et complexe, sans doute l'un des auteurs les plus singuliers et les plus accomplis de ce XXI^e siècle, mais son travail présente une difficulté d'approche, par les contours génériques imprécis de ses textes, par leur vaste érudition et par l'étrangeté même des thèmes traités. Depuis trente ans, cet écrivain poursuit en solitaire un parcours étranger à toutes les écoles et les tendances, produisant une œuvre qui reste dans son ensemble assez énigmatique, par sa forme tout à la fois poétique, concentrée et elliptique. Rafael Conte, critique espagnol, la caractérise d'une manière très pertinente :

L'œuvre de Quignard est aussi explosive que concentrée, aussi classique qu'originale, aussi hybride qu'étrangement unitaire. Elle semble germer de tous les recoins de la culture universelle, pour venir se rassembler autour de trois grands points nucléaires qui se succèdent en se transformant sans arrêt : la langue, le sexe et la mort. (Conte, 1998: 143)¹

Pour cette contribution, nous avons choisi de suivre un thème précis, lié au sexe et à la sexualité de l'individu, intimement lié à Pascal Quignard et, par ricochet, à son œuvre : la mue de la voix chez les jeunes garçons. Le thème est présenté pour la première fois dans *La Leçon de musique*, « magistrale leçon d'écriture » pour Gilles Dupuis², aux dimensions d'un opuscule publié en 1987 où se mêlent plusieurs genres : la biographie, la fiction, l'essai et la légende. L'auteur annonce son sujet dès l'ouverture : « Je traite de la mue de la voix », pour l'explicitier quelques lignes plus loin :

Un changement a lieu dans le timbre de la voix qu'articulent les très jeunes hommes. Alors leur sexe s'accroît et tombe. Le poil leur pousse. C'est cet assombrissement de

¹ C'est nous qui traduisons.

² Cf. l'article très suggestif de Gilles Dupuis « Une leçon d'écriture : le style et l'harmonie chez Pascal Quignard », publié dans l'ouvrage de MARCHETTI, Adriano (dir) *Pascal Quignard, la mise au silence* dans lequel l'auteur, fasciné par la lecture de la *Leçon de musique*, étudie la composition du texte pour faire apparaître ses « secrètes harmoniques ». Du leitmotiv à la logique de l'énharmonie, Dupuis prêche pour « une écriture musicale » et en souligne les subtilités qui peuvent passer inaperçues, créant pourtant un « effet kaléidoscopique où l'esprit vibre entre l'œil averti et l'oreille attentive. » (Marchetti, 2000 :129s). Dans une note en fin d'article, Dupuis nous fait partager une confession de l'auteur, qui est une sorte d'approbation de sa thèse, d'après laquelle « l'Enharmonique » était précisément la pièce de Rameau qu'il préférait jouer au clavecin.

leur voix qui les définit, et qui les fait passer de l'état de garçons à celui d'hommes. Les hommes, ils sont les assombris. Ce sont les êtres à la voix sombre. (Quignard, 1987: 9s).

Le problème de la mue de la voix est en effet directement lié au passage à l'âge adulte et à la fixation de l'identité sexuelle et de la sexualité tout court. Chez le jeune garçon, elle s'accompagne d'une transformation de tout l'appareil vocal³ : le larynx descend dans le cou, la longueur du conduit vocal augmente, la longueur et la masse des cordes vocales augmentent, également... Entre douze et seize ans, pendant une période de six à dix-huit mois, la voix du jeune garçon s'enrichit d'harmoniques graves, mais devient instable du point de vue sonore. C'est ce que l'on appelle la *tessiture* ou étendue vocale, c'est-à-dire l'étendue des sons chantés. La tessiture moyenne de l'homme se voit bien sur un clavier : elle est déplacée de six décibels au-dessous de celle de l'enfant. Sur le plan acoustique, la conséquence liée à cette transformation est celle de la diminution de hauteur du son fondamental laryngé.

Le texte de Quignard signale à quel point ce passage peut être difficile pour les garçons qui sont « Ceux qui errent jusqu'à la mort à la recherche d'une petite voix aiguë d'enfant qui a quitté leur gorge. » (*idem*: 10). L'auteur fournit des détails de cette transformation physiologique, mais dès l'abord du thème et d'une manière intermittente, dans *La Leçon de musique*, Quignard évoque aussi les petites grenouilles rainettes que l'on voit à la lisière des bois et sur les bords des mares, ces petites grenouilles vertes « qui coassent comme les hommes parlent ». Quignard a bien conscience que ce rapprochement est un tant soit peu bizarre et qu'il s'arrête peut-être à des images malencontreuses :

Je m'arrête à des embarras, à des images malencontreuses, à des courts-circuits plus qu'à des pensées formées et qu'assure un système prémédité qui les étaie. Que celui qui me lit ait constamment à l'esprit que la vérité ne m'éclaire pas et que l'appétit de dire ou celui de penser ne lui sont peut-être jamais tout à fait soumis. (*idem*: 13s).

³ Toutes les informations relatives à ce domaine physiologique des transformations de l'appareil vocal sont extraites de l'ouvrage de Jocelyne Sarfati, Anne-Marie Vintenat & Catherine Choquart (2002) *La voix de l'enfant*, Solal, Coll « Voix, parole, langage ».

L'évocation de ces coassements de la grenouille pendant le coït renvoie d'emblée à un conte de l'auteur intitulé *La voix perdue*, écrit postérieurement à *La Leçon de musique*, entre 1989 et 1992, comme l'un des développements ou modulations de ce thème étrange de la mue de la voix. Dans le conte, il s'agit de Jean de Vair qui, après avoir perdu ses parents au bord du lac des Reines, rencontre une jolie jeune fille mystérieuse qui lui laisse entendre, dans ses étreintes amoureuses, une voix merveilleuse. Dès lors, Jean, épris du désir de l'entendre chanter, n'aura de cesse de le lui demander. La jeune fille finira par céder, à condition toutefois de respecter certaines règles : personne, absolument personne, ne doit l'entendre ! Les amants bouchent donc tous les orifices de la chambre, tous les interstices avec des chemises, des chaussettes, des vêtements de Jean, avec du papier pour les trous des souris, dans le plancher. Et c'est dans la plus grande obscurité de la chambre et à voix basse qu'elle chantera. La scène devient une sorte d'audition ou de concert intime et privé⁴.

Or, après l'avoir entendue, Jean découvrira que la belle jeune fille est, en réalité, une petite rainette, une grenouille verte qui vit au fond du lac. Mais le mal est fait. Jean, devenu passionnément amoureux de la jeune fille et de sa voix, ira la rejoindre par amour au fond du lac au détriment de sa propre vie. La morale du conte ne fait pas de doute. Il s'agit de la transcendance de la voix qui devient désir, appel, amour et mort. Mais l'épilogue va bien au-delà. Quignard nous surprend avec ces derniers mots qui le concernent d'une manière toute personnelle : « La vie n'est qu'un rêve. Toute voix cherche un corps. Où est ma voix ? Où est ce que je fus ? » (Quignard, 2000: 35). Par l'emploi du possessif et de la première personne, Quignard signifie l'importance capitale de cette *voix perdue*. Ainsi, la *voix qui mue* du jeune garçon renvoie, par la médiation de la petite grenouille, à *la voix perdue* qui, à son tour, nous ramène au sentiment personnel de l'auteur.

⁴ La scène a été minutieusement étudiée par Midori Ogawa. Cf. sa contribution au Colloque de Cerisy-la-Salle en juillet 2004 « Hypothèses de la voix, littérature, traces de la résonance », recueillie dans BONNEFIS, Philippe et LYOTARD, Dolorès, (dir) (2005) : *Pascal Quignard, Figures d'un lettré*, pp. 241-258. Midori Ogawa met cette scène en parallèle avec une autre scène tirée d'une légende appelée *Jan de l'Ors* que Pascal Quignard mentionne dans *La Haine de la musique* pour en conclure que « La 'voix perdue' selon Quignard, ou encore ce qu'il appelle aussi 'voix secrète' ou 'voix silencieuse' est peut-être cela : une voix a-signifiante, immémoriale, immatérielle, muette et invisible dont on doit pourtant supposer l'existence puisqu'elle est originelle. » (*idem*: 246)

Mais si nous revenons à *La Leçon de musique*, nous observons que la mue de la voix frappe le musicien Marin Marais, du XVII^e siècle, objet d'étude de Pascal Quignard. Selon le texte, la défaillance vocale du jeune homme aurait été sanctionnée par l'expulsion de la Chantrerie où il était engagé depuis l'âge de six ans pour la qualité de sa voix : « En 1672 Marin Marais fut jeté de la maîtrise de Saint-Germain-l'Auxerrois pour cause de mue. » (C'est nous qui soulignons), (Quignard, 1987: 15). Blessé par l'abandon de sa voix, le jeune garçon décide de tout quitter, de se séparer de sa famille et des siens. Au lendemain de la mue, « comme il cessait brutalement d'espérer pouvoir atteindre la maîtrise de la voix humaine, (...) [Marin Marais] aurait cherché à atteindre la maîtrise de l'imitation de la voix humaine après qu'elle a mué. » Le jeune homme va chercher à domestiquer cette mue, tout en apprenant à maîtriser, par la plus grande virtuosité possible, la voix masculine, la voix sexuée, « la voix exilée de sa première terre. » (*idem*: 16). Dans le but d'appriivoiser l'affection de sa voix, le musicien imitera les plus belles altérations où l'émotion jette la voix humaine. (*idem*: 8).

Le thème de la mue de la voix appartient à un domaine encore peu exploré par les phoniâtres et les orthophonistes⁵. Cependant, on sait aujourd'hui que la participation de l'enfant à une activité chorale peut parfaitement se poursuivre, pourvu qu'on lui offre des formules et des styles qui lui correspondent et qui l'accompagnent dans cette période de difficulté à maîtriser la hauteur de sa voix⁶. Mais cela n'était pas le cas au XVII^e siècle, le problème se posant surtout pour l'adolescent qui rêvait d'une carrière lyrique. Or, une voix qui mue est une voix qui ne monte plus, une voix qui se comporte comme des « bourdons » ; la voix ne peut plus émettre une note sans que celle-ci ne produise un couac, ce qui rend la performance lyrique difficile.

La voix n'est pas un son comme les autres. Elle est certainement le support du langage et de la communication ; mais elle est aussi et surtout un moyen de singularisation de la personne et joue un rôle important sur le plan social. La voix est la

⁵ Les informations relatives à ce domaine sont extraites de l'ouvrage de Jocelyne Sarfati, Anne-Marie Vintenat & Catherine Choquart (2002) *La voix de l'enfant*, Solal, coll « Voix, parole, langage ». Cf. p. 6 ss.

⁶ (*idem*: 12). D'après les auteurs, ce serait le cas des ateliers de Jazz, pour le côté vocal percussif, les durées vocaliques plus brèves, la présence de bruit sur le timbre tolérée, voire recherchée. Les techniques médicales d'aujourd'hui font en sorte que l'enfant puisse s'exprimer musicalement.

métonymie de l'individu, mais elle en est tout autant la synecdoque puisqu'elle en représente un attribut corporel emblématique. La sensibilité de Quignard à la voix est partout manifeste : « l'influence des émotions sur la voix de ceux que j'aime (...) me paraît presque plus infinie et plus surprenante et plus bouleversante que la rubescence du visage dans la pudeur ou dans la honte. » (*idem*: 28). Devant « la voix qui s'émeut, qui chevrote, qui se casse », Quignard déclare « J'ai tout à coup la conviction que la fascination qu'exerce la vue d'un sexe humain, si elle est plus absolue, est moins infinie. » (*ibidem*). Dans son œuvre, la voix est chargée d'un sens et d'un affect très particuliers. *Vie secrète* relate une expérience amoureuse très marquante à propos de laquelle l'auteur observe qu'« Il est possible que la naissance de l'amour soit l'obéissance à une voix. À l'intonation d'une voix. » (Quignard, 1998: 23). Si la voix humaine le touche d'une manière très significative, l'auteur n'en développe pas moins ce profond sentiment d'étrangeté par rapport à soi que tout adolescent ressent au moment de cette transition :

D'un seul coup, pour les hommes seuls, le passé recule à jamais. Où est mon enfance ? Où est ma voix ? Où suis-je – ou du moins où est ce que je fus ? Je ne me connais même plus par ouï-dire. Comment me rejoindre dans ma voix ? Comment me souvenir même du motif de ma plainte, moi qui ne peux même plus la pousser qu'avec une grosse voix qui sans cesse lui en remontre, qui lui fait peur et qui l'éloigne ? (Quignard, 1987: 34).

On aura reconnu, au passage, des analogies avec l'épilogue de *La voix perdue*, par l'emploi des mêmes expressions : « Où est mon enfance ? », « Où est ma voix ? », « Où suis-je ? ». Et ce profond sentiment d'étrangeté face à « cette grosse voix » « qui lui fait peur et qui l'éloigne. ». Mais l'emploi de la première personne ne cache pas ici, avec la même certitude, la voix de l'auteur, la figure de l'énallage de personne pouvant expliquer le passage.

Ce qui est plus étrange encore, c'est que si l'on retourne aux sources et à l'extrait du texte ancien cité par Quignard, celui de l'historien Evrard Titon du Tillet, au sujet de Marin Marais, on ne retrouve nulle part le fait qu'il ait été « jeté » de la Chantrerie. Marin Marais ne semble pas avoir été particulièrement gêné par la mue de sa voix. Dans un ouvrage récent sur la biographie du musicien, il est même assuré que

Marais demanda de son plein gré son congé au chapitre de Saint-Germain-l'Auxerrois, qu'il quitta définitivement la Chantrerie longtemps après avoir perdu sa voix d'enfant⁷. Marin Marais aurait donc été en 1987 un prétexte à l'étude de cette mue de la voix qui occupe l'esprit de Quignard au point de remonter dans *La Leçon de musique* jusqu'à Aristote pour retrouver les traces du phénomène. Dans le deuxième essai de cet opuscule, intitulé « Un jeune Macédonien débarque au port du Pirée », Quignard cite un extrait de *L'Histoire des animaux* du philosophe grec qui tient ses observations d'Alcméon de Crotoné :

Lorsque le sperme commence à apparaître (...) la voix commence à se transformer. Passant à un registre plus rauque et plus inégal. La voix a cessé d'être aiguë, tout en n'étant pas encore grave. Elle n'est plus entière. Elle n'est plus uniforme. Elle fait penser à des instruments de musique dont les cordes seraient détendues et rauque. C'est ce qu'on appelle *bêler comme un bouc*. (*idem* : 87).

Quignard observe que le terme employé en grec pour la tragédie, *la tragodia*, veut dire littéralement le chant-du-bouc. (*idem*: 88). Il en ressort qu'à l'origine, la *tragodia* aurait bien pu être assimilée au chant du bouc. Mais plus surprenant est l'immixtion de l'auteur dans cette longue digression à l'endroit des personnages grecs par un « C'est moi » (*idem*: 85) qui renforce indéniablement cette idée de l'impact du phénomène de la mue de la voix sur l'auteur.

Décidément, non. L'essentiel pour Marin Marais n'a sans doute pas été le problème de la mue de la voix ; mais il a pu l'être, il a dû l'être pour Pascal Quignard qui avoue dix ans plus tard, dans *Vie Secrète* qu'enfant, il a été *rejeté* de deux chorales :

Ma voix est sourde.

Rien n'a jamais pu la poser depuis une mue désastreuse qui me fit être rejeté des deux chorales qui faisaient ma joie. Mue qui me bannit à jamais non seulement de tous les chants mais même de tous les fredonnements. (Quignard, 1998: 71).

⁷ Selon l'ouvrage de Sylvette Millito et Jérôme de la Garce, *Marin Marais*, (1991: 17). Extrait cité dans le site des *Lettres volées* conçu en 2010 et consacré à l'enseignement de la littérature. <URL : <http://www.lettresvolees.fr/quignard/mue.html>>.

Enfant, Pascal Quignard chantait. Adolescent, sa voix se brisa : « Je m'ensevelis passionnément dans la musique instrumentale. » (Quignard, 1996: 154). C'est à la lueur de cette vérité que l'on doit relire, avec plus d'intérêt s'il en est, le développement poétique du thème attribué au personnage de Marin Marais, dans *La Leçon de musique* d'abord, puis dans *Tous les matins du monde*, récit écrit à la demande du cinéaste Alain Corneau en vue de la réalisation du film homonyme sorti sur les écrans en 1991.

Dans *La Leçon de musique*, Marin Marais sort de la Chantrerie et déambule le long des berges de la Seine, abandonné de sa voix, de son enfance, à la recherche d'un apaisement de sa douleur. C'est la fin de l'été ; la lumière elle-même semble avoir muée, c'est la lumière « lourde et mûre de l'été finissant. » (Quignard, 1987: 19), « une clarté pleine d'ors, avec une manière d'épaisseur ou de brume, elle-même rougie, ou assombrie. » (*idem*: 20) : « Il voit l'île, le pont, l'eau qui s'écoule, sans âge, au-delà du temps, dans la lumière épaisse comme une blessure immortelle... » (*ibidem*). La rêverie de *Tous les matins du monde*, surprenante par son extension dans un texte par ailleurs très sobre, prolonge et développe celle de *La Leçon de musique* : « Il avait honte encore. Il ne savait où se mettre ; les poils lui étaient poussés aux jambes et aux joues ; il barrissait. » (Quignard, 1991: 41).

Marin Marais évoque ce jour d'humiliation dont la date précise lui est demeurée. Il se met à courir dans la rue, le long de la Seine qui est couverte par la même « lumière immense et épaisse de fin d'été, mêlée à une brume rouge ». Il sanglote, il a le cœur plein de nostalgie ; il se sentait seul, nous dit le texte, « comme une bête bêlante, le sexe épais et poilu pendant entre les cuisses. » (*idem*: 42s). Et la description du paysage se met à dire la douleur dans une sorte de saignement généralisé : « Cette eau qui coulait entre ces rives était une blessure qui saignait. La blessure qu'il avait reçue à la gorge lui paraissait aussi irrémédiable que la beauté du fleuve. » (*idem*: 42) Tout est emporté par cette eau qui coule, apparentée à des menstrues : sa voix, son enfance, les neuf ans passés à la Chantrerie du Roi... Reste donc essentiellement cette idée de blessure qui saigne. Sainte Colombe dans *Tous les matins du monde* n'apprécie pas Marin Marais comme vrai musicien, mais il gardera le jeune homme comme disciple pour sa douleur :

« Cependant votre voix brisée m'a ému. Je vous garde pour votre douleur, non pour votre art. » (*idem*: 54).

L'anecdote de la petite cabane en bois que Sainte Colombe s'est fait bâtir dans les branches d'un mûrier de son jardin afin de s'y réfugier en été pour jouer de la viole sans être dérangé et d'où Marin Marais va épier le maître, se prête à un développement poétique semblable. La scène fascine Quignard. Elle appartient à ces images qui retiennent toute son attention lors de ses recherches érudites et qu'il consigne avec soin. Une brève référence de l'historien Évrard Titon du Tillet la lui découvre dans l'édition du *Parnasse François* de 1732 (Quignard, 1987: 22). L'épisode sera repris dans le récit de *Tous les matins du monde*, au point de constituer la toile de fond du rapport entre les deux musiciens, lorsque le maître désespère de pouvoir enseigner à son disciple ce qu'est la musique : « Vous êtes un musicien de la taille d'une prune ou bien d'un hanneton. Vous devriez jouer à Versailles, c'est-à-dire sur le Pont Neuf, et on vous jetterait des pièces pour boire. » (Quignard, 1991: 60).

Ce jour-là, Marin Marais chassé de sa classe, mais engagé comme « musicqueur du roy » viendra en cachette de Sainte Colombe, se glisser sous les branches du mûrier pour essayer de surprendre les airs et les thèmes de son maître, l'oreille collée aux planches de bois de la cabane. Tard dans la soirée, jour après jour, qu'il vente ou qu'il neige, Marin Marais venait de Paris pour écouter la musique de Sainte Colombe, souffrant de penser que ses oeuvres allaient se perdre à jamais. L'anecdote peut se lire comme un prolongement poétique du phénomène de la mue de la voix. Trois années durant, accroupi sous la cabane, l'oreille collée à la cloison, Marin Marais vient pour retrouver dans les sons de la viole de gambe de son maître le timbre d'une voix perdue. Il vient sans doute pour « ouïr l'inaudible », selon l'expression de Vincent Landel pour le *Magazine Littéraire* de janvier 1995 que Pascal Quignard reprend et cite dans « Pascal Quignard par lui-même »⁸

⁸ Cf. « Pascal Quignard par lui-même » dans MARCHETTI, Adriano (dir) (2000), *Pascal Quignard, la mise au silence*, pp. 191-193.

Les études scientifiques sur le rôle de la voix présentent les deux pôles extrêmes et opposés des déviations possibles de cette voix : d'un côté la sublimation du phénomène, et c'est le chant ; de l'autre, la pathologie et l'autisme⁹. Ces deux extrêmes se vérifient dans l'œuvre de Quignard tournée vers la musique et le grand art sans cesser d'évoquer les pathologies de la voix que l'auteur prend plaisir à lier. Le désir de devenir musicien serait le fruit de cette profonde blessure et le besoin de surmonter la souffrance de la mue de la voix. Ce sera le cas de Mozart, celui de Frantz Schubert ou Joseph Haydn entre autres : « peu de musiciens qui n'aient cherché à réparer la trahison de leur propre voix dans la composition de la musique. » (Quignard, 1987: 31). « Le temps est en eux. Ils ne rebrousseront jamais chemins. Ils composent avec la perte de la voix et ils composent avec le temps. Ce sont des compositeurs. » (*idem*: 39). Pour d'autres, et afin d'éviter ce désastre de la mue, ce sera sa négation même par l'ablation des testicules. Les castrats des XVII^e et XVIII^e siècles sont un phénomène connu de l'opéra baroque. Farinelli, cité par Quignard, en est aujourd'hui l'exemple le plus célèbre grâce sans doute au film de Gérard Corbiau sorti sur les écrans en 1994.

Au siècle précédent, Balzac avait également été très sensible aux phénomènes de la voix humaine et aux troubles qu'elle peut engendrer dans certaines circonstances. Plusieurs de ses nouvelles musicales – un genre nouveau au XIX^e siècle – relatent les malheurs de l'art lyrique et l'importance de la voix, liée à l'affect : *Gambara*, *Massimila Doni* ou encore *Sarrasine* où l'auteur évoque en 1830 ce même castrat Farinelli à travers le personnage de Zambinella.

Dans les textes de Pascal Quignard, si l'on s'en tient au champ sémantique des termes retenus par l'auteur, la mue de la voix semble représenter une douleur proche du traumatisme : « la maladie sonore », « panser – au sens de pansement – panser l'affection de la voix humaine masculine », « blessure mortelle » (*idem* : 17 et 20). La distance entre le son émis par l'homme adulte et ceux des petits garçons est énorme : « Cette distance est une attente *qu'aucun objet de l'univers ne satisfait*. » (*idem*: 56). C'est nous qui soulignons tant l'expression est significative. Si l'on en croit les

⁹ Cf. Castarède, Marie-France & Konopczynski, Gabrielle, (2005) *Au commencement était la voix*, Ed. Erès, coll. « la vie de l'enfant ». p.8s.

expressions et le développement proprement littéraire et poétique accordé au phénomène, le motif de la mue de la voix se range sans conteste pour Quignard du côté d'une mythologie très personnelle.

De l'autre côté du phénomène des déviations de la voix, du côté négatif de l'autisme, on observe aussi de nombreux prolongements dans l'œuvre de l'auteur qui s'appliqueraient à l'homme. A plusieurs reprises Pascal Quignard aurait ressenti les abois du silence ; à dix-huit mois, puis à seize ans, puis encore à l'âge de vingt-neuf ans! « En janvier 1977 j'étais malheureux au point de remâcher l'enfance et de revisiter son silence. » (Quignard, 1998: 376). Le simple fait d'avoir à redire ou à répéter lui était difficile et l'irritait profondément, selon ses propres aveux :

Je ne supportais pas le ridicule intérieur où me plongeait la duplication d'une phrase anodine, la réitération d'une plaisanterie ratée, le recuit du recuit du recuit d'une bêtise inachevable. Pour ne pas avoir à répéter, la solution la plus simple qui se présentait à moi depuis toujours consistait à m'abstenir de parler. (*idem*: 71).

La peur du ridicule, de l'échec, de l'inconsistant, la timidité... des terreurs sans doute... Quignard en vint à une « taciturnité systématique » qui met en évidence une extrême fragilité de l'être et une défaillance qu'il a souvent observée chez les musiciens, quand il fondait le festival d'opéra baroque au château de Versailles ou quand il aidait Jordi Savall à diriger le Concert des Nations : « J'ai été confronté à ces virtuoses qui, bien qu'ils bénéficient d'un don musical sans pareil, tout à coup ne peuvent plus toucher l'instrument dont ils sont pourtant les maîtres. » (*idem*: 40). Les raisons de ces troubles, Quignard nous les dévoile. Ils ne tiennent pas seulement aux musiciens. Les hommes de Lettres peuvent les souffrir de même :

La raison est pourtant aussi limpide et claire que peut l'être l'eau de source. C'est le mot de Racine arrêtant d'écrire à la suite de la cabale qui assassina *Phèdre*. Il déclara à Gourville que le plaisir qu'il éprouvait à créer était moindre que le déplaisir qu'il ressentait devant les critiques qui lui étaient adressées. Il ne nourrissait plus le « désir de s'exposer à des blessures ». Accepter la concurrence à mort est insupportable à certains hommes. Concourir, rivaliser, prendre la place, risquer la mort dans l'épreuve de chaque

nouveauté, renouveler sans cesse le défi, c'est sans cesse tuer ou être tué. C'est le duel. Ce n'est même pas tuer qui est capable de faire peur à d'anciens enfants. C'est pouvoir mourir. Et pouvoir mourir une nouvelle fois à chaque nouvelle fois. (*idem*: 40s)

Racine ou Pascal Quignard. L'auteur a également signalé qu'il avait souffert dans son enfance d'une période d'anorexie. « L'anorexia refuse le sein, repousse le sexe, rejette la religion, se coupe de la société. »

« L'anorexie est l'anachorèse elle-même. » (*idem*: 450). Il semble évident que l'enfance et l'adolescence de l'auteur ont été problématiques. La mue désastreuse, ces deux périodes de mutisme, l'anorexie... à vingt-neuf ans, de nouveau le silence ; et toujours le retrait du monde familial et social, le désir de fuite et le problème du rapport à l'autre ; et par ricochet du rapport à soi. En définitive, ce sentiment d'étrangeté que l'on retrouve dans les textes. Et une vie qui s'apparente de plus en plus à celle d'un anachorète. Rien d'étonnant qu'en 1994 Quignard ait choisi le retrait du monde et de toutes les charges, après sa rupture avec sa carrière d'éditeur chez Gallimard où il avait été lecteur, puis membre du comité de lecture et finalement, secrétaire général :

J'aimais mieux une vie inconfortable, indépendante, compliquée, discrète. Je me dérobaux aux distinctions, aux invitations gratuites au concert, au théâtre, à l'opéra, au cinéma, aux fonctions, aux honneurs pour éviter les charges qu'ils entraînent et qui dévorent les heures, aux obligations où ils ficellent les fins de semaine et les soirées. (*idem*: 235).

La sauvagerie naturelle de Quignard est devenue proverbiale. Aujourd'hui il habite à Sens « une maison au bord de l'Yonne, où je suis comme coupé du monde. Seule la présence si précieuse, à mes côtés, de Martine (Saada) m'a empêché de devenir asocial. », déclare-t-il au *Nouvel Observateur* de septembre 2011. Cette sauvagerie, ce retrait de l'être et cet isolement volontaire et opiniâtre, on les retrouve chez de nombreux personnages quignardiens. Cette étrangeté s'applique au personnage même de Sainte Colombe, qui est bègue de parole. Il fuit la langue, l'expression, et manifeste un caractère irascible, bourru, et le besoin de s'isoler du monde. Ann Hilden, le personnage principal de *Villa Amalia*, peut être vu comme une version féminine et

moderne de Sainte Colombe. Tout quitter, disparaître, se détacher de tout, brûler toutes les traces, mais aussi ne pas parler, être coupée du monde, hermétique, repliée sur elle-même... Mais l'auteur n'en est pas dupe.

Or le jour où j'ai pris ma décision de me débarrasser de mes titres et de mettre de côté toute vanité pour travailler vraiment –une décision dont je ne cache pas qu'elle m'a fait peur à moi-même-, j'ai commencé à ressembler à mes héroïnes en rupture de ban, à la Claire des *Solidarités mystérieuses* et à connaître le grand bonheur de ne vivre que pour ma passion.¹⁰

Pascal Quignard est hanté par cet esprit de la fuite ; et profondément admiratif de cette Claire des *Solidarités mystérieuses* à la limite de la folie, comme le lui laisse entendre le journaliste :

C'est une femme folle, complexe, déterminée, que j'admire beaucoup. Que je jalouse presque. Je suis incapable de ce dont elle est capable. Elle qui était traductrice et polyglotte refuse tout, désormais, à commencer par les mots, les images, les métaphores. J'aimerais tellement pouvoir tout balancer et repartir de zéro pour renaître.¹¹

À l'ouverture de *Vie Secrète*, Quignard annonçait cet attrait du silence : « Les fleuves s'enfoncent perpétuellement dans la mer. Ma vie dans le silence. Tout âge est aspiré dans son passé comme la fumée dans le ciel. » (*idem*: 9). Il existe une vraie fascination du silence dans l'œuvre de Quignard, car le silence est chargé de sens et de connaissance :

Seul le silence permet de contempler l'autre.

En se taisant ni l'un ni l'autre ne se retranchent derrière sa pensée ni ne posent le pied sur le continent de l'autre patrie. Dans le silence, devenant un étranger devant un étranger, ils deviennent intimes. Cet état est celui de l'étrangeté intime. Dans la vraie étreinte on découvre que le corps parle une langue étrangère extraordinairement

¹⁰ Cf. l'entretien que Pascal Quignard a accordé au journaliste Jérôme Garcin pour *Le Nouvel Observateur*, le 29 septembre 2011, n° 2447, intitulé « Les Pensées de Pascal ».

¹¹ *ibidem*, p. 69.

mutique. En parlant on ne la comprend pas. Mais si on l'écoute, on apprend l'autre. (*idem*: 86).

Le silence prend l'allure d'une quête, intellectuelle et perpétuelle, une recherche de liberté, une libération, une émancipation, liée à la musique, à la littérature, à l'art et à tout travail créatif, nécessaire à cet exercice. Pas d'invention sans cet éloignement de tout bruit et de la société :

Dès l'instant où l'individu trouve sa joie à se séparer de la société qui l'a vu naître et qu'il s'oppose à ses chaleurs et à ses effusions, aussitôt la réflexion devient singulière, personnelle, suspecte, authentique, persécutée, difficile, déroutante et sans la moindre utilité collective. (*idem* : 17).

Tout est lié : « Le secret, le silence, la littera, la haine du mythe, l'asocialité, la perte d'identité, la nuit, l'amour sont liés. » (*idem*: 222). C'est la raison pour laquelle *La Haine de la musique* marque la pleine maturation de cette quête acharnée. Après avoir passionnément aimé la musique, il lui faudra s'en protéger, se protéger des sons, car « les oreilles n'ont pas de paupières ».

Mais comme le dit si bien María Teresa Gallego, Quignard lutte en silence contre le silence¹² puisque son travail érudit ne cesse de récupérer des auteurs, des musiciens ou des œuvres oubliés. Tour à tour Maurice Scève dont personne ne se souvenait plus dans les années soixante-dix, puis le sophiste Kong-Souen Long ou l'auteur latin Albuçius, les musiciens Marin Marais, Sainte Colombe... « Je n'écris pas par désir, par habitude, par volonté, par métier. J'ai écrit pour survivre. J'ai écrit parce que c'était la seule façon de parler en se taisant. », nous confie l'auteur. Et Gallego de conclure : « Quignard revendique le silence pour que rien ne se taise, le passé pour que rien ne meure, l'écriture pour que tout ait une chance de se dire. » (Gallego, 1998: 154)¹³.

¹² Cf. le titre même de l'article de María Teresa Gallego : « Pascal Quignard o la silenciosa lucha contra el silencio ».

¹³ « Pascal Quignard reivindica el silencio para que nada calle, el pasado para que nada muera, la escritura para que todo tenga su oportunidad de hablar. ». C'est nous qui traduisons.

Pour conclure, nous ne ferons que signaler une dérive que l'on observe dans les textes et les déclarations de l'auteur, liée à l'étude de ce phénomène de la mue de la voix des jeunes garçons. En effet, tout un discours d'opposition des sexes traverse ses œuvres, qui loin de s'atténuer avec le temps, semble ne faire que s'accroître. Nous ne reprendrons ici que quelques citations de l'auteur, dans l'attente d'une étude à entreprendre et qui devrait s'avérer riche de sens.

Cette opposition des sexes se perçoit dans la voix :

La voix bien plus que les traits du visage, les attributs, l'odeur, les marques sociales, la richesse, etc.

La voix et ce qu'elle contient (la parole). Elle est l'*alter* dans l'autre. Inévitablement la voix est plus sexuée que le langage qu'elle porte, qui ne l'est guère. Même, la voix est beaucoup plus sexuée que le regard, que la fascination *présexuelle*. (Quignard, 1998: 159).

Mais la mue de la voix est une expérience exclusivement masculine : « un enfant perd sa voix : c'est une scène masculine. »

Les femmes persistent et meurent dans le soprano. Leur voix est un soleil qui ne meurt pas. Les hommes perdent leur voix d'enfant. Ce sont les êtres à deux voix. (...) 'Aux femmes la voix est fidèle. Aux hommes la voix est infidèle. Un destin biologique les a soumis, au sein même de leur voix, à être trahis. Les assujettit à être abandonnés. Les assujettit à muer. Les assujettit à changer'. (Quignard, 1987: 35s).

[Les femmes] dominant dans leur voix (...) Elles sont prééminence dans le temps et toute-puissance tonale, et hégémonie dans la durée, et empire le plus absolu dans l'empreinte sonore exercée sur les plus petits –sur les naissants. » (*idem*: 38)

On remarque au passage l'extrême valorisation de la voix de la femme. Toutefois, si la souffrance humaine résonne pour tous dans le temps et dans l'espace, il ressort de ces quelques citations qu'elle résonne surtout, pour Pascal Quignard, du point de vue du destin biologique, chez les hommes. Or, cette souffrance est intimement liée à

l'exercice créateur, à la musique, à la littérature. Ce qui pourrait expliquer le rapport des femmes au pouvoir et à la création jusqu'à aujourd'hui.

Mais cette opposition des sexes peut se traduire ou se donner à lire dans le genre même choisi pour créer. Dans cet entretien confié à Jérôme Garcin le 29 septembre 2011 pour *Le Nouvel Observateur* cité plus haut, Quignard a clairement manifesté sa conscience d'écrire une œuvre du genre masculin:

Avec *Dernier Royaume*, je me suis inventé un genre total, où je peux faire ce que je veux : des contes, des paraboles, des spéculations étymologiques ou philosophiques. C'est l'ermitage où je vis et où, moi qui ne crois pas au monde immortel, je sais que je mourrai. Or ce genre, où j'adopte volontiers la posture du sage taoïste et lettré, s'est révélé incroyablement masculin. (*Le Nouvel Observateur*, n° 2447, pp. 66-67)

Et Pascal Quignard d'ajouter qu'il écrit des romans et invente des personnages féminins pour assouvir son désir du féminin. Mais il semblerait bien que ces deux univers soient à jamais séparés et irréconciliables, irrémédiablement étrangers l'un à l'autre.

Nous n'avons d'autre prise sur les femmes que l'étreinte, à l'instant de l'étreinte. Or, est-ce une prise ou un songe ? Les femmes s'ouvrent mais ce à quoi elles ouvrent nous n'y demeurons pas. Naître nous rejette de leur sexe. Jouir nous en rejette encore. Peut-on dire qu'il est à jamais ouvert, le sexe qui rejette toujours ? »

Le mot adieu ou le mot mère sont le même. (Quignard, 1998: 464).

Bibliographie

ANDRADE BOUÉ, Pilar (2008). « *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard et sa réécriture cinématographique », *Intertexto y polifonía. Estudios en homenaje a M^a Aurora Aragón*, Actas del congreso de la APFUE celebrado en Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 85-92.

ARNÁU DIÉZ, Roberto « *Todas las mañanas del mundo*, ejemplo de complementariedad entre códigos », en la Universidad de la Rioja.

BARDET, Guillaume et CARON, Dominique (2010). *Tous les matins du monde, Pascal Quignard/Alain Corneau*. Paris: Ellipses, coll. « Réseau diagonales ».

BAUGIN, Lubin : dossier consacré au peintre sur le site du Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse. www.augustins.org/

BONNEFIS, Philippe & LYOTARD, Dolorés (dir) (2005). *Pascal Quignard, figures d'un lettré*. Paris: Galilée, coll. « Lignes fictives ».

CASTAREDE, Marie-France & KONOPCZYNSKI, Gabrielle (2005). *Au commencement était la voix*. Paris: Ed. Erès, coll. « la vie de l'enfant »

CONTE, Rafael (1998) : « La vida secreta de Pascal Quignard. La lengua, el sexo y la muerte. », *Turia*, n° 48, Zaragoza, pp.143-150.

COYAULT-DUBLANCHET, Sylviane (1996). « Sous prétexte de biographie : *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard », *Des récits poétiques contemporains*, études rassemblées et présentées par Sylviane Coyault, Université Blaise-Pascal, CRLMC, pp. 183-196.

GALLEGO, María Teresa (1998). « Pascal Quignard o la silenciosa lucha contra el silencio », *Turia*, n° 48, Zaragoza, pp.151-154.

GARCIN, Jérôme (2011). « Les pensées de Pascal », propos recueillis pour *Le Nouvel Observateur* du 29 septembre 2011, n° 2447, pp. 66-69.

LANDEL, Vincent (1996). « Quignard, une faim de silence », *Magazine littéraire*, n° 339, janv. 1996, pp.66-67.

LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal (2006). *Pascal Quignard le solitaire*. [(2001). Paris: Flohic], Paris: Galilée.

LETTRES VOLÉES (2010). « Pascal Quignard/Alain Corneau. *Tous les matins du monde* (1991) » [en ligne]. France (consulté le 23/12/2011) <URL : <http://www.lettresvolees.fr/quignard/mue.html>>

MARCHETTI, Adriano (dir) (2000). *Pascal Quignard, la mise au silence*. Précédé de *La voix perdue* par Pascal Quignard. Paris: Essais aux Éditions Champ Vallon.

QUIGNARD, Pascal (1987). *La Leçon de musique*. Paris: Hachette, coll. « Textes du XX^e siècle ».

QUIGNARD, Pascal (1991). *Tous les matins du monde*. Paris: Gallimard, coll. « Folio ».

QUIGNARD, Pascal (1994). *Le Sexe et l'effroi*. Paris: Gallimard.

QUIGNARD, Pascal (1997). *La Haine de la musique*. Paris: [(2006) Calmann-Lévy] ; Gallimard « Folio ».

QUIGNARD, Pascal (1998). *Vie secrète*, Paris: Gallimard, « Folio », (1999).

QUIGNARD, Pascal (2000). « La voix perdue », *Pascal Quignard, la mise au silence*. Paris: Éditions Champ Vallon : pp. 7-35.

QUIGNARD, Pascal (2005). *Georges de la Tour*. Paris: [(1991) Flohic] ; repris chez Galilée. Conversation du 13/07/2009 sur Médiapart à propos de *La Barque silencieuse*.

<URL : <http://www.lettresvolees.fr/quignard/mue.html>>

RABATÉ, Dominique (2002). *Pascal Quignard, Étude de l'œuvre*. Paris: Bordas. Nouvelle édition augmentée 2008.

SARFATI, Jocelyne, VINTENAT, Anne-Marie & CHOQUART, Catherine (2002). *La voix de l'enfant*. Paris: Solal, coll « Voix, parole, langage ».

HENRI MICHAUX

Estrangeiro absoluto

MARISA MARTINS FURQUIM WERNECK

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

mmfw@uol.com.br

Resumo: Henri Michaux nasceu estrangeiro em seu próprio país. Cidadão belga, jamais se identificou com sua pátria. Para exercitar sua estranheza no mundo, pôs-se a viajar. Viajou por alguns países reais, outros imaginários. Realizou também “viagens sem valises”, fórmula que adotou para denominar suas experiências com drogas alucinógenas. Este artigo pretende, a partir de suas viagens, sobretudo as realizadas no Brasil, tentar captar o sentido de seu desenraizamento crônico, não à luz de suas idiosincrasias, mas a partir do desencanto que vai marcar a narrativa de viagem do final do século XIX, e das primeiras décadas do século XX.

Palavras-chave: Henri Michaux - desenraizamento crônico - narrativa de viagem.

Abstract: Henri Michaux was born a foreigner in his own country. A Belgian citizen, he could never quite identify with his homeland. In a bid to exercise his lack of belonging, he took to travelling and visited many countries, some real, others imagined. His “luggage-less travel”, as he called his trips on mescaline, opium and other drugs. This article aims to accompany Michaux on some of his travels, especially those in Brazil, and try to grasp the meaning of his chronic rootlessness, not through his idiosyncrasies as such, but through the disenchantment that pervades the late 19th/early 20th-century travelogue

Keywords: Henri Michaux - chronic rootlessness - travelogue.

Henri Michaux nasceu estrangeiro em seu próprio país. Recusava sua cidadania assim como seu nome de família, que lhe parecia « une étiquette qui porterait la mention ‘qualité inférieure’ » (Michaux, 1998, OC I: CXXXII). Preferia ser reconhecido como um belga de Paris, como escreve, em 1939, na pequena apresentação do livro *Peintures* (Michaux, 1998, OC I: 705)¹. Em vão buscou um pseudônimo que verdadeiramente o nomeasse. A intensidade da recusa da própria identidade, e de seu mal-estar no mundo podem ser representados, de forma contundente, por uma fala atribuída a *Plume*, a mais conhecida de suas criaturas imaginárias. Diz Michaux, no posfácio do livro :

J'ai vécu contre mon père (et contre ma mère et contre mon grand-père, ma grand-mère, mes arrière-grands-parents) ; faute de les connaître, je n'ai pu lutter contre de plus lointains aïeux. (Michaux, 1998, OC I: 662)

Para exercitar sua estranheza no mundo, seu desenraizamento crônico, pôs-se a viajar. Seu desejo era ambicioso: expulsar de dentro de si a cultura greco-romana, a Bélgica e seus costumes, hábitos, memórias. Realizava viagens de expatriação. Como dizia, referindo-se a si mesmo na terceira pessoa : « Il voyage contre ». (Michaux, 1998, OC I: CXXXIII).

A cronologia da vida e obra de Michaux, estabelecida por Raymond Bellour e Ysé Tran, publicada em suas *Oeuvres Complètes* (1998) registra, passo a passo, essas inúmeras viagens, assim como o desencanto e a frustração decorrentes delas. Sigamo-lo, pois, por esses insólitos itinerários.

A primeira viagem registrada por Michaux, em sucinta autobiografia denominada *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence* (Michaux, OC I, 1998) dá conta apenas de que, em 1920, teria embarcado em um veleiro, na condição de aprendiz de marinheiro. No mesmo ano, desta vez em um navio francês, *Le Victorieux*, Michaux passa pela Inglaterra, por Buenos Aires, pelo Rio de Janeiro. Um motim a bordo, provocado pela péssima comida, faz com que os marinheiros se recusem a prosseguir viagem. Desembarcam todos no Rio de Janeiro. Solidário, Michaux também deixa o navio e, devido a isso, sobrevive ao

¹ As citações referentes às *Oeuvres Complètes* de Henri Michaux, publicadas pela Gallimard, serão indicadas, respectivamente, como OC I, OC II e OC III.

naufrágio que sofrerá a embarcação, vinte dias depois, ao sul de Nova York. Sobre sua estadia no Rio, ou sobre como se deu sua volta para a Europa, nada se sabe.

Em 1927, encontramos-lo de partida para o Equador, escrevendo um diário de viagem que, dois anos mais tarde, será transformado em livro, com o título de *Ecuador* e obterá sucesso crítico imediato. A composição híbrida e fragmentada do relato, intercalado de prosa e poesia, em nada se assemelha, do ponto de vista formal, às narrativas do gênero, e, talvez por isso, provoca no leitor um efeito insólito e imprevisto. Como afirma Gus Bofa, em uma resenha da época :

Incomplètement renseigné sur quoi que ce soit, sauf sur de menus détails, insignifiants en soi, le lecteur revient de ce voyage étonnant plus ému que s'il l'eut fait lui-même, la tête lourde d'impressions neuves, jamais ressenties, *exotisé* par le miracle. (*apud* Bellour,1998: XCI)

Curioso milagre esse, já que nosso viajante anuncia, desde o Prefácio, o fracasso da sua viagem. Diz ele : « Um homme qui ne sait ni voyager ni tenir un journal a composé ce journal de voyage. Mais, au moment de signer, tout à coup pris de peur, il se jette la première pierre ». (Michaux, OC I, 1998: 139)

A precariedade e o desconforto da viagem, a fadiga, as crises cardíacas e as duras condições do percurso são registradas a cada passo, em seu diário. Em alguns momentos sente que o corpo não lhe obedece. No entanto, prossegue, e viaja, mais e mais. Henri Michaux sofre da pulsão da viagem como de uma doença, e, a cada retorno, ou, antes mesmo de voltar a Paris, anuncia novas expedições, expressando o desejo de ser estrangeiro em outras terras. Em todas as partidas e chegadas, o mesmo desconforto, o mesmo tédio, e um não dissimulado desprezo pelos povos que visita. Em uma entrevista concedida a Robert Bréchon, pouco depois de seu retorno do Equador, admite :

Je croyais peut-être confusément justifier mon existence en navigant au long cours ou aussi en faisant le Napo (c'est un affluent de l'Amazone) en pirogue, en escaladant montagnes et volcans dans la cordillère des

Andes? Je me brutalisais. Je me faisais marcher, mais mon corps répondait mal aux aventures. (*apud* Bellour, 1989: LXXXIX)

Se, nos limites deste artigo, seria impossível nos determos em cada uma de suas inúmeras viagens para registrar, a cada vez, o mesmo sentimento de *dépayement* e a permanente sensação de deriva que se depreende delas, talvez a evocação delas, sua simples enunciação, seja capaz de produzir o efeito vertiginoso que provocam em quem tenta acompanhá-lo.

Este mesmo efeito pode ser experimentado na leitura da biografia de Michaux escrita por Jean-Pierre Martin, quando, no capítulo denominado « L’homme aux mille hôtels », o autor enumera os deslocamentos urbanos de Michaux por um sem-número de hotéis, e, ao mesmo tempo, sua impossibilidade de habitá-los (Martin, 2003: 225-269). Perplexo diante de tamanho sentimento de inquietude e desamparo, indaga-se Martin : « Comment peut-on appeler cette façon de se transporter, avec ses malles, d’un hôtel à l’autre, d’un lieu à l’autre? » (*idem*: 226) E é por meio de Michaux que responde : « Est-ce que je voyage pour être malheureux ? On le croirait. Tous ce gens me dégoûtent atrocement. J’ai perdu le truc (mais je vais en trouver un nouveau) » (*apud* Martin, 2003: 236).

Voltemos, pois, mais uma vez, e vertiginosamente, às viagens de Michaux : em 1930, passa pela Turquia, Itália, África do Norte. Inventa o personagem Plume, que viaja por ele pela Alemanha, Bulgária, Áustria. No ano seguinte, morando em Paris, anuncia uma viagem para Londres. Ao invés disso, fornece aos amigos um endereço postal em Madrid, ao mesmo tempo em que comunica que vai se fixar em Sevilha. Mas não : passa um mês atroz no Marrocos. Na sequência, parte para Marselha, onde pretende embarcar em um cargueiro que faça a rota do Extremo-Oriente. No outono de 1931, não se sabe exatamente quando, nem como, Michaux embarca para a Ásia. Durante oito meses, viaja pela Índia, China e Japão. Dessa viagem resultarão três relatos. Em cada um deles, Michaux atribui, a si mesmo, o nome mais vil que um estrangeiro pode receber: um bárbaro.

Em julho de 1936, Henri Michaux embarca no navio *Florida*, com destino à Argentina, para participar de um congresso internacional de escritores. Como companheiros de viagem, Giuseppe Ungaretti, Filippo Tomaso Marinetti e Jacques Maritain (1882-1973), entre outros. O navio segue, aparentemente, a mesma rota percorrida, em 1935, pelo etnólogo Claude Lévi-Strauss, quando partiu em busca de seus tristes trópicos.

Na escala brasileira da viagem, acompanhado de Ungaretti, Michaux assiste a um ritual de macumba, de origem africana, que lhe parece um misto de « messe et tam-tam réunis ». (*apud* Bellour, 1989: CVI) Segue então para Buenos Aires, aonde se liga ao grupo de Jorge Luis Borges.

Em julho de 1939, está de volta ao Rio, onde pretende passar três ou quatro meses. No entanto, seu retorno à Europa só ocorrerá em janeiro do ano seguinte. Sua presença discreta, sua arte de apagar vestígios, torna a temporada brasileira de Michaux singularmente diferente das vivenciadas por outros europeus que, atraídos pelos trópicos, ali estiveram nos anos 1930.

Parece ter passado as tardes de domingo na casa de Aníbal Machado (nas famosas « domingueiras » ou « domingadas »), onde se reuniam literatos brasileiros e estrangeiros de passagem. Próximo do surrealismo, ligou-se, não por acaso, a escritores igualmente marcados por esta estética: além de Aníbal Machado, Jorge de Lima e Murilo Mendes. Com eles – e tal como Blaise Cendrars, o poeta suíço a quem mais admirava - Michaux foi conhecer as cidades mineiras e sua arte barroca.

O poeta Murilo Mendes retrata-o de forma curiosa, entrecruzando figura e obra. A citação, embora um pouco longa, merece ser transcrita :

Se a escritura de Michaux é a de um ser infinitamente nervoso, sempre à escuta de um sismo, sua atitude exterior refere-se a um ser infinitamente controlado. Dribla as palavras discussão ou polêmica; talvez gnomos ocultos, talvez filósofos lhe ensinem a precariedade de gestos em ré menor, de ondas em expansão. Seu *humour*, a começar pela fisionomia, sua timidez, a de *Un certain Plume*; seu jeito encabulado, a *maladresse* de quem se desculpa

pelo fato abusivo de existir, e uma dose discreta de coqueteria, aparentam-no, digamos, a Buster Keaton que, além do mais, não pode sorrir porque também se mostra carregado de enigmas; e ao enigma, pelo que intuímos, não convém a decisão, a afirmação de sorrir; nem verbos de movimento. (Mendes. OC, 1994: 1226)

Mendes registra ainda a aversão de Michaux à cultura ocidental, na qual se sentia « um peixe fora d'água » : « Vomitar a Europa inteira, sua história, sua filosofia, seu estilo de vida, seus sistemas ». (*idem*: 1227)

Mas o Brasil também vai desagradá-lo, como todos os demais lugares por onde andou. Jean-Pierre Martin define, de forma precisa, a singularidade de tal viajante : « cette drôle de machine à voyager fonctionnait souvent ainsi : avant, le enthousiasme; pendant, la déception, voire la rage ; après, la nostalgie » (Martin, 2003: 317).

Diante de tamanho desencanto, Michaux, deixa ao menos aparentemente, de estabelecer qualquer vínculo com a realidade externa que visita, fosse ela composta de seres, ou de paisagens. Realiza, antes, viagens íntimas, ao interior de si mesmo.

Michel Butor, que lhe dedicou um livro, (*Improvisations sur Henri Michaux*, 1985), constata que Michaux sempre encarou as viagens com suspeita, embora nunca tenha desistido de buscar, em cada uma delas, a revelação de segredos essenciais. Se as viagens reais, a cada vez, o decepcionam, encontra intensa gratificação em suas viagens ficcionais, onde, a partir dos recursos de sua imaginação, teria atingido experiências de ordem efetivamente iniciática : « C'est rapport à l'autre qui fait si cruellement défaut dans la pérégrination réelle devient l'un des motifs majeurs de la quête imaginaire » (Butor, 1998: 31).

Inventa, então, outros espaços. Cria países, povos exóticos e seus rituais, tribos, mitos. Realiza sua *Voyage en Grande Garabagne* (Michaux, 1936) e percorre estradas *Au pays de la magie* (1939). Este último livro foi escrito no Brasil, onde também desenha, a nanquim, árvores tropicais, magras como ideogramas. As árvores brasileiras o fascinam, e ele pretende apreender delas apenas o gesto – para

usar uma de suas expressões preferidas. Suas formas esguias já anunciam a escrita oriental, da qual vai amplamente se servir em sua obra pictórica, a partir de suas viagens à Ásia. (Michaux, 1942)

A geografia imaginária de Michaux, reunida posteriormente sob o nome de *Ailleurs* (1948) mimetiza, de forma curiosa, os relatos etnográficos produzidos no seu tempo. Deles não se pode dizer apenas que fazem fronteira com a etnografia. Compõem, à sua maneira, uma espécie singular de etnografia.

Em *Voyage en Grande Garabagne* (não há como não remarcar aqui o quanto esta palavra inventada, *Garabagne*, ecoa, foneticamente, com Guanabara), Michaux descreve os habitantes de um país imaginário, divididos em tribos (os hacs, os orbus, os ourgouilles, entre outros), ritos e práticas particulares, numa narrativa bastante próxima dos inventários fantásticos de Jorge Luis Borges.² Percebe-se ali uma organização sistemática dos temas tratados, e um rigor quase « científico » na exposição. Evidência disso pode ser encontrada na introdução à primeira edição do livro (1936), posteriormente retirada. Diz Michaux : « Ce livre n'est pas celui que j'avais fait annoncer sur la *Grande Garabagne*, ouvrage que ne se peut achever en un an, surtout en ce qui concerne la partie proprement ethnographique et linguistique. » (Michaux, 2001: 133).

Esta declaração, surpreendente em um livro de ficção, também pode ser esclarecida à luz das estratégias narrativas borgeanas, pois os relatos das « verdadeiras » viagens se confundem com os ficcionais, e, muito mais do que isso, o autor nega, ali, sua própria condição de escritor, como afirma na sequência :

Comme après mes voyages aux Indes, en Chine, en Équateur, une fois de plus à présent, j'en suis à ce désespoir de n'avoir pu traduire toute la personnalité de ces

² Borges traduziu para o espanhol *Un barbare en Asie*. Sobre Michaux, afirma : « Por volta de 1935 conheci, em Buenos Aires, Henri Michaux. Recordo-o como um homem sereno e sorridente, muito lúcido, de boa e não efusiva conversa e facilmente irônico. Não professava nenhuma das superstições daquela data. Não acreditava em Paris, nos conciliábulos literários, no culto então de praxe a Pablo Picasso » (Borges, 2001).

peuples étranges, impression que connaissent tous ceux qui sont plutôt explorateurs qu'écrivains. (Michaux, 2001: 136)

Como se vê, a literatura de Michaux não apenas faz fronteira com a etnografia, mas é, em si mesma, uma espécie singular de etnografia. Uma etnografia imaginária? Uma literatura etnográfica?

Ao refletir sobre a temática insistentemente antropológica que perpassa seu texto (a perspectiva cosmogônica, a busca da origem, relatos de mitos, lendas e fábulas, entre outros) Raymond Bellour (Michaux, 2001: XLVI) prefere tomá-la como um gesto singular, uma forma de expressar sua obsessão de contar e pensar sobre os mistérios da criação do mundo.

A mitologia de Michaux, curiosamente, não se encontra muito distante da concepção de mito proposta por Claude Lévi-Strauss³. O que lhe interessa, no mito, é a busca de sua parte mais selvagem, no sentido levistraussiano do termo. Como em Lévi-Strauss, é também de uma narrativa fragmentária que se trata: seus mitos nascem de outros mitos e originam outras versões, de forma quase infinita. Transmitido e reinventado permanentemente, o mito engendrado por Michaux encontra-se em estado de eterno presente, ou, para dizer mais antropologicamente, de eterno retorno.

Mas Michaux não ficou por aí. Viajou de novo, e mais ainda, por novos descaminhos. Desta vez, viagens sem valises, como denomina suas experiências com a mesalina, o ópio e outras drogas, às quais se submeteu para atingir, segundo diz, os limites do humano. E para, mais uma vez, *estrangeirar-se*.

Suas viagens alucinatórias não buscam o desvario e a proximidade com a loucura em si mesmos, mas são, antes de tudo, um experimento científico. Os médicos que o acompanhavam ressaltam o seu caráter de pesquisa, de auto-observação e de total controle sobre o que estava vivenciando. Ao comparar a

³ Ver a respeito : « A estrutura dos mitos », Claude Lévi-Strauss, *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

exploração da droga por Michaux e por Antonin Artaud (os dois foram próximos), Michel Butor afirma que a busca de um estado alterado de consciência, em Michaux, era fria e calculada, e não possuía a radicalidade da experiência de Artaud, na qual era sempre possível identificar algo de turbulento e fatal. (Butor, 1998: 29).

Para compreender o sentido dessa busca incessante e angustiada de um lugar edênico – e aqui é importante ressaltar: não se trata da busca de um paraíso perdido, já que Michaux jamais conheceu sequer a graça de tê-lo, um dia, habitado, - é preciso abandonar qualquer explicação que passe simplesmente pelas idiosincrasias de nosso autor, por suas fragilidades ou suas não raras demonstrações de fúria. Afinal, e nos limites deste artigo, é de literatura que se trata.

Existem algumas possibilidades a serem exploradas. Uma delas, talvez, possa ser buscada na profunda transformação sofrida pelas narrativas de viagem no final do século XIX. A partir desse momento, tudo se passa como se a viagem, literária ou científica, tivesse perdido sua eficácia original, mágica e iniciática, para uns, ou fonte de verdade e conhecimento para outros, e tivesse sofrido o mesmo tipo de desencantamento ao qual, a partir do Iluminismo, foram submetidos a natureza, e o universo como um todo.

Vista com desconfiança pela ciência, mas também pela literatura, a narrativa de viagem, para justificar sua existência, precisa, a partir de então, explicar, permanentemente, a que veio. Isso, de tal forma, que os questionamentos inerentes à legitimidade de sua existência tornam-se uma tópica constitutiva do gênero. Esta situação seria resultado da nítida desvantagem em que o narrador do XIX se encontra em relação aos viajantes que o antecederam, ou seja, aqueles que, a partir das décadas finais do século XVIII reabilitam o gênero das narrativas de viagem da má reputação em que permanecera durante décadas, quando foi identificado com os excessos do romanesco e da fantasia.

Com efeito, a partir das viagens realizadas pelos franceses, nos séculos XVII e XVIII, estabeleceu-se uma aguda consciência das alteridades, e criaram-se os arquétipos

dos estrangeiros-símbolos, que serão celebrados tanto pelos filósofos iluministas, quanto por viajantes reais ou imaginários. O bom selvagem americano foi exaltado por Rousseau (*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1755), o árabe muçulmano por Tavernier (*Les six voyages en Turquie & en Perse*, 1676) e Chardin (*Voyage de Paris à Ispahan*, 1711) e o filósofo chinês por Voltaire, sobretudo em suas *Lettres chinoises*, 1776).

Estes tipos-ideais não servirão apenas de modelos exemplares aos filósofos iluministas, mas irão ser explorados à exaustão na literatura de viagem então em voga, que passa a repetir sempre as mesmas fórmulas. Todo relato se inicia com o encontro de um manuscrito, que narra a história de um herói que, salvo milagrosamente de um naufrágio, chega a um país estranho, de estranhíssimos costumes. Descrições minuciosas, exageradas, buscam, quase sem exceção, o mesmo efeito, ou seja, pretendem, por meio de jogos de deslocamento e simulação, criticar a situação política, social e religiosa do velho continente.⁴

Já os viajantes do final do século XVIII, como Savary (*Lettres sur l'Égypte*, 1785), Volney (*Voyage en Syrie et en Égypte*, 1787) e o Conde de Choiseul-Gouffier (*Voyage pittoresque de la Grèce*, 1782) - para citar apenas alguns - filiam-se a uma tradição que remonta a Heródoto. Escrevem para um público exigente, de grande curiosidade intelectual, que não se deixa seduzir por histórias de imaginação. Volney declara que o relato de viagem pertence à História, e não ao romance.

Savary assinala a importância de o viajante ter perfeito domínio das ciências exatas, da arqueologia, da história e geografia para que realize, da melhor maneira, sua tarefa de bem narrar. Também para Choiseul-Gouffier, o que deve prevalecer sobre a experiência dos sentidos, prerrogativa de toda viagem, é o desejo de conhecer. O compromisso com a erudição e o conhecimento, somado a uma fina sensibilidade, colocam estes viajantes na linhagem direta dos enciclopedistas. Assim como os filósofos iluministas, eles sabem que participam de um grande projeto coletivo, de valor universal.

⁴ Ver a respeito: Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne* (1680-1715), Paris: Boivin & Cie, 1935.

Estas convicções, de frágil equilíbrio, cedo desmoronam. São substituídas, entre outras coisas, pela crença de que os países do Próximo Oriente haviam esgotado suas possibilidades narrativas. O viajante que surge no século XIX sente-se desencorajado diante de seus predecessores. Talvez tenha chegado muito tarde, quando não há mais nada a dizer, ou a escrever, e só lhe resta repetir. (Berchet, 1994: 8)

O desconhecimento das línguas dos países visitados, assim como a valorização das linguagens mais antigas, determinada pela decifração dos hieróglifos, e pelos progressos da arqueologia, também desempenha um papel importante nesse desencorajamento. Lentamente o desejo de saber é substituído pela fruição pura e simples da paisagem oriental. O relato de viagem muda, então, de natureza, e passa a exhibir um viajante precário, frágil, que não se preocupa nem mesmo em dissimular esta condição.

Se a paisagem externa, de tão exaustivamente narrada, deixa de interessar, ela é substituída por outra, mais íntima e subjetiva. Os grandes viajantes do XIX são, quase sempre, grandes escritores, como René Chateaubriand, Gustave Flaubert e Alphonse de Lamartine. Cada um deles coloca em relevo suas próprias deficiências, exalta suas precariedades, ostenta sua incompetência. Se não há mais o que dizer, o Chateaubriand viaja para encontrar suas memórias, Flaubert para buscar novas imagens, a fim de conferir, aos seus romances, a devida atmosfera local. Seu público também é outro. Eles se dirigem aos leitores em tom confidencial, como quem revela as páginas de um diário íntimo.

A negação da viagem e de sua narrativa, por esses autores românticos, pode ser resumida, como bem assinala Berchet, pela frase emblemática com que Lamartine abre seu relato : « Ceci n'est pas un livre, ni un Voyage ». (Berchet, 1994: 11) A força desta frase vai marcar, de forma definitiva, os relatos de viagem que se seguem e, até hoje, é raro o comentador que não a leve em conta. O título que Lamartine deu ao livro, extenso e detalhado, testemunha, por si só, seu caráter fragmentário. Demonstra também que a viagem, em si mesma, não é mais o foco principal : *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient* (1835).

O forte processo de estetização que a narrativa de viagem sofre, sob a pena desses escritores, confere ao gênero estatuto literário por excelência. Não sem pagar um alto preço por isso. Segundo Gérard Coge (2004: 14), « le prix fort, c'est-à-dire le danger de se voir contaminer par la fiction, de faire l'objet de remaniements qui remettent en cause son authenticité, en le réduisant au rôle d'adjuvant de l'univers romanesque ». Os viajantes-escritores do século XX não diferem, em essência, dos que os precederam. Ao traçar o perfil de alguns deles em *Les écrivains voyageurs au XXe siècle*, Coge espanta-se com o fato de que todos eles declaram não ser mais possível realizar uma viagem que mereça este nome sem seguir os passos de seus predecessores.

No entanto, e apesar disso, todos eles escrevem, profusamente, vários relatos de viagem. Alguns, como que para manter certa coerência, adotam a estratégia de afirmar que, em suas narrativas, é a própria noção de viagem que se acha transformada : « Chacun de leurs textes est soucieux d'établir qu'il est porteur de singularités reconnues en tel ou tel lieu et qui, jusqu' alors, étaient demeurés inaperçues ». (Coge: 2004: 20).

Gérard Coge assinala ainda que não se pode negligenciar, nesse momento, o papel que a então recém-nascida ciência etnográfica vai exercer no espírito desses viajantes. Se eles passam a reivindicar uma perspectiva menos ingênua em seus relatos, é também porque, entre outras coisas, a etnografia, com seus métodos, diários de campo, e outras ferramentas de observação, vai impor não só outro modelo de viagem, como lança um olhar inteiramente novo sobre os povos visitados (*idem*: 21).

A decisiva entrada em cena da etnografia teria sido um dos fatores, e dos mais importantes, para desencadear o que podemos chamar de desencantamento da viagem, contexto no qual se inscrevem as narrativas de Henri Michaux. Em tudo um homem do seu tempo, Michaux, em nada lhe ficou alheio. Não há experiência estética, antropológica ou política que lhe tenha escapado. Sua proximidade e intimidade com os temas da antropologia, e da alteridade, mais especificamente, são, em alguma medida, reflexos da época em que viveu, e da troca fecunda que estabeleceu com seus contemporâneos.

Se a antropologia ocupa um lugar significativo nas profundas modificações sofridas pela narrativa de viagem no século XX, ela não está sozinha. É preciso considerar ainda as alterações na sensibilidade e na compreensão da experiência do exílio e do desterro, desencadeadas pelas guerras, pelas revoluções, e pelas inúmeras diásporas ocorridas no século XX. Nesse sentido, no que diz respeito a Michaux, é preciso invocar, mais uma vez Raymond Bellour :

Si obstinément que Michaux ait voulu ne plus être belge, il est en tout cela bien peu un écrivain français, au sens où rhétorique et psychologie en composent souvent t'image. (...) Michaux paraît, dans son siècle, proche surtout d'écrivains dont la pensée de l'exil, réel ou figuré, a infléchi la vie et l'oeuvre, les portant à trouver dans des formes épiques transformées la seule issue tangible au déracinement personnel et territorial (Bellour, 1998: XLVIII).

Bellour identifica Michaux com James Joyce, Samuel Beckett, Wladimir Nabokov, Franz Kafka e Fernando Pessoa, entre outros, autores que construíram suas obras a partir de uma profunda convivência com a ideia de desterro, real, voluntário, ou apenas interior.

Seria possível, então, tentar compreender Michaux e sua inquietante literatura a partir da marca do exílio, incessantemente buscado, como a única e desesperada tentativa de apagar de dentro de si qualquer vestígio de pátria? Nem todos concordariam. Em *Reflexões sobre o exílio*, Edward Said lembra que o despatriamento é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, e nada pode superá-la. A literatura de exílio talvez seja capaz de criar uma atmosfera romântica e heroica em torno do exilado, mas jamais atenuará a dor causada pela perda do que foi deixado definitivamente para trás. (Said, 2003: 46) . E enfatiza :

Na escala do século XX, o exílio não é compreensível nem do ponto de vista estético, nem do ponto de vista humanista: na melhor das hipóteses, a literatura sobre o exílio objetiva uma angústia e uma condição que a maioria das pessoas raramente experimenta em primeira mão; mas pensar que o exílio é benéfico para essa literatura é banalizar suas mutilações, as perdas que inflige

aos que as sofrem, a mudez com que responde a qualquer tentativa de compreendê-la como “bom para nós” (Said, 2003: 47).

O exílio gera um ser descontínuo, um estrangeiro permanentemente assombrado e sozinho numa sociedade que não o compreende. Mesmo porque, voltar para o lar está fora de questão. Portanto, para tratar do exílio, e diferentemente de Bellour, Said deixaria de lado todos os escritores que o escolheram voluntariamente, tais como Joyce e Beckett. E, claro, sem sombra de dúvida, também Michaux.

O que não se pode negar é que Henri Michaux escolheu ver o mundo inteiro como terra estrangeira. Sua literatura, se não pode ser pensada como literatura de exílio, é um testemunho pungente de sua errância. Foi esse desgarramento essencial, implacável e sem retorno que tornou possível a fabricação de sua escrita, feita também para dar, a cada um de nós, e a cada vez que o lemos, a incontornável condição de estrangeiros.

No entanto, e apesar da obstinada e metódica aplicação em estrangeirar-se, apesar dos gestos cotidianos de expatriamento que expressou ao longo de toda sua obra, há algo em Michaux que desmente o título deste artigo, e impede que ele encarne, simbolicamente, a figura do estrangeiro absoluto. Sua pátria secreta, para além da Bélgica, da França, do fascinante Oriente, é a língua francesa, e desse lugar ele jamais abdicou. Seu propalado fascínio pela escrita e a caligrafia orientais foram se projetar em sua pintura, não em seus escritos.

George Steiner, ao reafirmar o papel singular que o escritor assume na cena cultural como mestre da linguagem, demonstra estranheza diante da possibilidade – tão comum, afinal - de alguém, que vive deste ofício, tornar-se, de repente, linguisticamente um desterrado. Para Steiner, nenhum exílio é mais radical, nenhuma forma de adaptação mais exigente do a que atinge o escritor obrigado a abdicar de sua língua. (Steiner, 1990: 15)

Da mesma forma, para Julia Kristeva, linguista e psicanalista, cortar a fonte maternal das palavras, habitar outras sonoridades, despidas de experiência e memória provocam uma ferida incurável. A nova língua, ainda que seja perfeitamente dominada,

cola-se ao corpo como uma prótese, e permanecerá para sempre artificial, palavra do outro, palavra alheia (Kristeva, 1989: 26s).

Diante disso, é preciso admitir que, ao fim e ao cabo, Michaux fracassou em sua tentativa de não pertencer a nenhum lugar, de não reivindicar nenhuma origem, e atingir, assim, a forma extrema do *dépaysement*. Em algum momento, talvez, ele tenha compreendido isso, quando escreveu :

Les poètes voyagent, mais l’aventure ne lés possède pas.

La passion du voyage n’aime pas les poèmes.

Pourquoi voyager, quand une rime lui faisait niveler une montagne, quand un adjectif peuplait un pays, quand une assonance faisait basculer la Terre entière ? (Michaux, OC I, 2001: 307 - 309)

A desconcertante estranheza que experimentamos ao tentar seguir seus passos talvez só possa, afinal, ser esclarecida não a partir de suas viagens, mas de sua mais íntima geografia : « j’écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire: me parcourir. Là est l’aventure d’être en vie » (*idem*: 345).

Bibliografia :

ANTOINE, Philippe (2006). « Ceci n’est pas un livre. Le récit de voyage et le refus de la littérature », *Sociétés et Représentations*. Paris: ISOR/Credhes, n° 21, pp. 45-58.

BADOUX, Laurent (1963). *La pensée d’Henri Michaux. Esquisse d’un itinéraire spirituel*. Zurique: Jüris Verlag.

BELLOUR, Raymond (1965). *Henri Michaux ou une mesure de l’être*. Paris: Gallimard.

BERCHET, Jean Claude (1994). « La préface des récits de voyage au XIX^{ème} siècle »,

TVERDOTA, György (org.). *Écrire le voyage*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

BUTOR, Michel (1998). « Le rêve d’une langue universelle », *Magazine Littéraire*, n° 364.

COGEZ, Gérard (1985). *Improvisations sur Henri Michaux*. Paris: Fata Morgana.

COGEZ, Gérard (2004). *Les écrivains voyageurs au XXe siècle*. Paris: Éditions du Seuil.

DEBAENE, Vincent (2011). *L’adieu au voyage : l’ethnologie française entre science et littérature*. Paris: Gallimard.

GOMEZ-GÉRAUD, Marie-Christine & ANTOINE, Philippe (dirs.) (2001). *Roman et récit de voyage*. Paris: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, pp. 249-252.

- KRISTEVA, Julia (1989). *Etrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard.
- LE BOUTEILLER, Anne (1997). *Michaux : les voix de l'être exilé*. Paris: Harmattan.
- MARTIN, Jean-Pierre (1994). *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*. Paris: José Corti.
- MARTIN, Jean-Pierre (2009). *Henri Michaux*. Paris: Gallimard.
- MENDES, Murilo (1994). *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- MICHAUX, Henri ([1998, 2001] 2004). *Œuvres Complètes – 3 volumes*. Paris: Gallimard/NRF.
- ROUDAT, Jean (1998). « En marge du voyage », *Michaux, écrire et peindre. Magazine Littéraire*, n° 364.
- SAID, Edward (2003). *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.
- STEINER, George (1990). *Extraterritorial*. São Paulo: Companhia das Letras.
- TROTET, François (1992). *Henri Michaux ou la sagesse du vide*. Paris: Albin Michel.

« LE MÊME, C'EST L'AUTRE... »

Réflexion autour de la notion d'étranger et de son inanité dans *Les Bienveillantes*
de Jonathan Littell

AURÉLIE RENAULT

CIELAM, Université de Provence

aiximmorenov@gmail.com

Résumé : Dans *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell, le narrateur homodiégétique nazi, Maximilien Aue, s'emploie à présenter paradoxalement l'étranger comme figure du double et ce serait précisément parce qu'il serait trop semblable aux Allemands qu'il faudrait le détruire. Cet étranger, cet ennemi se confond avec les figures du Juif et du Russe... Allemands, Juifs et Russes se réconcilieraient de façon dialectique au nom d'une même conscience du Volk, conscience qui présente comme une « nécessité historique » l'application d'un darwinisme social conduisant, du point de vue de la propagande nazie, à l'extermination du Volk le moins fort. Les notions de race élue et de terre promise sont détournées à leur profit par des nazis qui substituent à l'obéissance à la Loi divine l'obéissance à la loi du Führer... Les figures de l'étranger comme double se multiplient. La notion d'étranger est peu à peu subsumée dans l'œuvre par et dans la notion d'humanité, une humanité qui en vient à se confondre avec la barbarie.

Mots-clés : Littell – propagande – double – barbarie.

Abstract: in Jonathan Littell's *The Kindly Ones*, the Nazi homodiegetic narrator, Maximilien Aue, applies himself to presenting the stranger, paradoxically, as a doppelganger figure and it might precisely be because the double resembles the Germans so much that he would have to be destroyed. The stranger, the enemy merges in the figures of the Jew and the Russian... Germans, Jews and Russians would be dialectically reconciled for the sake of an equal consciousness of the Volk, a consciousness presenting the application of a social Darwinism as a "historical necessity", thus leading, from the Nazi propaganda's viewpoint, to the extermination of the weakest Volk. The notions of elected race and promise land are twisted to the advantage of the Nazis who substitute the obedience to the Law of God for the Law of the Führer... The figures of the stranger as doppelganger are multiplying. The notion of stranger is

gradually subsumed in the narrative through and in the notion of humanity, a humanity which has come to merge in barbarity.

Keywords: Littell – propaganda – doppelganger – barbarity.

La notion d'étranger embrasse trois concepts. Au sens large, il désigne, l'autre, celui qui diffère fondamentalement de nous « au sens précis de l'autre que soi, et donc l'altérité inhérente à la relation d'intersubjectivité. » (Ricœur, 1990: 369). Au sens restreint, il renvoie aux personnes qui sont considérées comme ne faisant pas partie d'une nation. À l'époque nazie, la notion d'étranger recoupe, plus particulièrement, les sous-races, celles qui ne peuvent être confondues avec la race aryenne, et dont font partie les Juifs – ils sont « à l'écart de la germanité » (Klemperer, 2010: 233) et lorsque Hitler propose une typologie des peuples dans *Mein Kampf*, il positionne le peuple juif en bas de l'échelle : « il définit l'aryen comme seul créateur de la culture, un *Kulturbegründer* qu'il oppose par la suite longuement au Juif, destructeur parasitique des civilisations aryennes. » (Chapoutot, 2008: 32). Il nous faudra, dans cette communication, considérer ces trois sens du mot étranger : l'autre, celui qui ne fait pas partie d'une nation et enfin le non-aryen. Aussi l'une des définitions proposées par le *Trésor de la langue française* du mot « étranger », à savoir « qui n'appartient pas à un lieu, un groupe donné » nous semble-t-elle réconcilier ces trois approches, la notion de « groupe » étant fondamentale au sein de l'idéologie nazie dans laquelle nous nous proposons de pénétrer par l'intermédiaire des *Bienveillantes*.

Dans *Les Bienveillantes*, Jonathan Littell choisit comme narrateur un officier nazi, Maximilien Aue, intellectuel inversé, docteur en droit qui ne cesse d'intellectualiser les perversions nazies, de chercher des fondements philosophiques ou sociologiques au Mal nazi. Les thèses défendues par ce personnage constituent une série de paradoxes que nous allons chercher à analyser en les résumant avec l'aide de deux expressions, « le même, c'est l'autre », et « soi-même comme un autre », la première expression tendant à mettre en avant de façon dialectique à la fois les similitudes et les différences entre les êtres humains et ainsi tendant à mettre en place des catégories comme l'Allemand, le Russe et le Juif tout en niant toute opposition de ces catégories entre elles, la deuxième expression, « soi-même comme un autre » cherchant au contraire à effacer les différences entre les hommes : je dois accepter l'autre en moi, moi en l'autre et finir par me rendre compte que « l'autre n'est pas condamné à rester un étranger mais peut devenir *mon semblable*, à savoir quelqu'un qui, *comme moi*, dit « je ». » (Ricœur, 1990: 386)

Il s'agira par conséquent d'aborder la notion d'étranger à contrepoint des approches classiques puisque nous ne nous proposons pas de montrer en quoi Juifs, Russes et Allemands sont profondément étrangers les uns aux autres ni même de développer les exactions que les nazis ont fait subir aux « sous-races » par l'intermédiaire des Einsatzgruppen ou encore des camps de concentration, mais de montrer comment, paradoxalement, l'étranger, dans l'économie de l'œuvre, est présenté comme étranagement proche de l'Allemand. Cette proximité sert à la fois l'idéologie nazie qu'embrasse le narrateur homodiégétique et l'idéologie antinazie, l'autre finissant par se résorber dans le même, la notion d'humanité finissant par subsumer celle d'étranger.

Les autres que sont les Juifs et les Russes sont semblables aux Allemands en ce qu'ils partagent avec eux, selon le narrateur, une même pensée du Volk. Cette approche transgressive tend à réconcilier deux couples antithétiques, le Juif / l'Allemand, le Russe / l'Allemand. Ce sera là notre premier point. Il nous faudra ensuite travailler sur l'argumentation fallacieuse qui se met en place dans le corps du texte et qui permet d'expliquer pour quelles raisons idéologiques le narrateur nazi cherche à effacer les frontières entre ces trois peuples. Enfin, la notion même d'étranger sera niée au profit de celle d'être humain non plus dans une perspective idéologique visant à tenter de justifier les crimes nazis mais dans une perspective éthique, le narrateur finissant par être instrumentalisé par l'autre : la fusion du Juif et de l'Allemand passe, au sein de la diégèse, par des visions que n'assume pas tout à fait le narrateur homodiégétique.

1. Juifs / Russes / Allemands : pour une pensée du Volk

Maximilien Aue rapproche, à plusieurs reprises, l'Allemand du Juif ou encore du Russe, rapprochement pour le moins surprenant, les Allemands, et plus précisément les nazis, étant perçus généralement comme à l'opposé des Juifs... L'idéologie hitlérienne, telle qu'elle est résumée repose en effet généralement sur la fusion du Juif – y compris le Juif allemand – et de l'étranger. Or, loin d'insister sur ce qui fonde l'opposition entre les Juifs et les Allemands ou encore l'opposition entre les Russes et les Allemands, le narrateur des *Bienveillantes* se plaît à les rapprocher au point de fonder un paradoxe : c'est parce qu'ils se ressemblent trop que ces peuples doivent se détruire.

Des critères idéologiques semblent pourtant à l'origine de l'effacement des frontières Juifs / Allemands / Russes et ces critères n'ont pas été inventés par l'auteur mais reflètent bien une partie de la Propagande nazie. En effet, ces trois peuples seraient dominés par une même pensée du Volk :

Pour les Russes, comme pour nous, l'homme ne comptait pour rien, la Nation, l'État étaient tout, et dans ce sens nous nous renvoyions notre image l'un à l'autre. Les Juifs aussi avaient ce sentiment fort de la communauté, du *Volk* : ils pleuraient leurs morts, les enterraient s'ils le pouvaient et récitaient le Kaddish ; mais tant qu'un seul restait en vie, Israël vivait. C'était sans doute pour ça qu'ils étaient nos ennemis privilégiés, ils nous ressemblaient trop. (Littell, 2006: 101)

Ainsi une triple comparaison se met en place au nom du concept de *Volk* qui a pourtant donné lieu à bien des dérives du côté des nazis : ce « sentiment fort de la communauté » a ainsi donné naissance à un langage, le langage *völkisch*, si bien défini et étudié par Klemperer (Klemperer, 2010) ou encore par Jean-Pierre Faye (Faye, 1996). Ce langage a si bien œuvré qu'il a fini par désigner comme étrangers tous les non-aryens, ce qui suppose qu'une partie du peuple allemand a pu être considérée comme étrangère. Si les Juifs ont bien un « sentiment fort de la communauté », ils n'en viennent pourtant pas à vouloir anéantir les autres communautés... Le narrateur des *Bienveillantes* utilise l'image du miroir : « nous nous renvoyions notre image l'un à l'autre », comme si tuer l'autre revenait à anéantir le même.

Ce serait paradoxalement parce qu'ils se ressemblent trop que ces trois peuples seraient ennemis. Si cette théorie peut surprendre au premier abord, on se rend compte, en se référant à des écrits d'historiens qu'elle était monnaie courante à l'époque nazie et qu'elle s'inscrivait même au sein de la propagande hitlérienne. Selon André Pichot (Pichot, 2000), l'enjeu pour les théoriciens nazis était de savoir qui parmi ces peuples conscients de leur *Volk* dominerait le monde, lequel éliminerait l'autre... Hanna Arendt écrit également :

Pendant la guerre, le mensonge qui eut le plus d'efficacité sur l'ensemble du peuple allemand, est le slogan de la « bataille du destin pour le peuple allemand » (*der Schicksalskampf des deutschen Volkes*), lancé par Hitler ou Goebbels, il suggérait,

premièrement que cette guerre n'était pas une guerre ; deuxièmement, que c'était le destin, et non l'Allemagne, qui l'avait commencée ; et, troisièmement, que c'était une question de vie ou de mort pour les Allemands qui devaient anéantir leurs ennemis ou être anéantis eux-mêmes. (Arendt, 2007: 123)

Une telle approche permet à Hitler de justifier la guerre, voire de se déresponsabiliser en présentant les Juifs comme étant à l'origine de la guerre. Le geste des Nazis serait alors purement défensif, ainsi que l'écrit Günther Anders :

Ces gens ont donc inventé une version selon laquelle Hitler n'aurait pas *vraiment* considéré ni « mené à bien » son extermination massive des Juifs comme une *action spontanée*, mais qu'il l'aurait seulement considérée – ce qui aboutit naturellement à un geste défensif – comme une *réaction*, une simple riposte, comme un *événement en écho*.

Nous comprenons dès lors mieux les fondements de l'argumentation du narrateur de Littell : il s'agit, en présentant ces trois peuples que sont les Juifs, les Allemands et les Russes comme fondamentalement semblables, de montrer que durant cette guerre il en va de la survie du peuple allemand, confronté à deux peuples qui chercheraient à l'anéantir. Si les Allemands ne livrent pas la guerre aux Russes et aux Juifs, ce sont les Russes et les Juifs qui risquent d'attaquer et d'éliminer le peuple allemand. Cette idée de survie du peuple est fondamentale en ce qu'elle nous permet de chercher à comprendre pourquoi le peuple allemand a laissé faire Hitler, pourquoi il y eut si peu de gestes de révolte. La doctrine sous-jacente à l'ensemble de ces théories n'est autre que le darwinisme social qui postule l'anéantissement du plus faible... Nous le verrons au cours de cet exposé, *Les Bienveillantes* se veulent tout à la fois reflet du darwinisme social et de sa critique, mise en forme d'une thèse et de son antithèse pour mieux montrer au lecteur ce qu'a de fallacieux le discours nazi.

Il n'est pas que la conscience du Volk qui rapproche les Juifs des Allemands et réduit l'écart géographique ou communautaire entre ces deux peuples, écart au cœur du concept d'étranger. Ainsi pouvons-nous lire cette affirmation pour le moins surprenante : « Les Juifs sont les premiers vrais nationaux-socialistes » (Littell, 2006: 420), phrase que nous devons remettre dans son contexte. Le Dr Mandelbrod entreprend d'instruire Aue sur l'origine du national-socialisme :

Sais-tu, d'ailleurs, que le terme même de « national-socialisme » a été forgé par un Juif, un précurseur du sionisme, Moïse Hess ? (...) et ce n'est pas un hasard : quoi de plus *völkisch* que le Sionisme ? Comme nous, ils ont reconnu qu'il ne peut y avoir de *Volk* et de *Blut* sans *Boden*, sans terre, et donc qu'il faut ramener les Juifs à la terre. *Eretz Israël* pure de toute autre race. Bien sûr, ce sont d'anciennes idées juives. (...) Toutes nos grandes idées viennent des Juifs, et nous devons avoir la lucidité de le reconnaître : la Terre comme promesse et comme accomplissement, la notion de peuple choisi entre tous, le concept de pureté du sang. (...) Et c'est donc pour cela que ce sont, de tous nos ennemis, les pires de tous, les plus dangereux ; les seuls qui valent vraiment la peine d'être haïs. Ce sont nos seuls vrais concurrents, en fait. (Littell, 2006: 420s)

Le Dr Mandelbrod énumère ensuite les Juifs qui ont aidé à la constitution du concept de national-socialisme et dénigre le peuple russe en estimant son « national-communisme » (*idem*: 421) moins solide que la pensée juive. Ce discours a pour objectif de convaincre Aue de la nécessité absolue du massacre des Juifs. Mandelbrod n'hésite pas à renforcer le parallèle Juif / Allemand en centrant son discours autour des concepts de terre, de pureté du sang, de peuple élu. Le parallèle est présenté comme solide, il passe par l'utilisation du présent gnominique. Les idées allemandes dériveraient bien des idées juives et les Juifs, de ce fait, seraient bien l'ennemi à abattre, le pire de tous, d'où la présence des superlatives « les pires de tous, les plus dangereux. » L'utilisation du superlatif n'est pas innocente ici. Victor Klemperer a noté dans *LTI, la langue du III^{ème} Reich*, l'importance du superlatif pour la propagande nazie en tant que le superlatif se veut « destruction de l'intellect qui lui fait face. » (Klemperer, 2010: 289).

L'adjectif « dangereux » se voit justifié de façon implicite par le fait que le peuple juif en se considérant comme le peuple élu méprise les autres peuples, mépris qui déclenche la fureur du peuple allemand qui se croit également élu et pose comme une « nécessité historique » le massacre des Juifs dont le « Führer a eu le courage et la lucidité de prendre la décision historique, fatale. » (Littell, 2006: 422). Là encore, la langue du III^{ème} Reich est singée par Littell. Klemperer note en effet :

Est historique ce qui vit durablement dans la mémoire d'un peuple ou de l'humanité parce que cela produit un effet immédiat et durable sur l'ensemble du peuple ou sur l'humanité tout entière. Ainsi, « historique » est l'attribut de toutes les actions, même les plus évidentes, des dirigeants et généraux nazis (...) (Klemperer, 2010: 286)

L'action de Hitler est présentée comme « historique », elle est magnifiée et permet ainsi à Aue de considérer que la Solution finale est nécessaire...

L'idée d'Aue selon laquelle Juifs et Allemands se ressemblent trop se voit par conséquent développée ici et dans de nombreux autres passages des *Bienveillantes*.

C'est ainsi que Juifs et Allemands se réconcilient au sens hégélien autour du concept de Loi. En effet, alors que Maximilien discute avec Ohldendorf, celui-ci lui explique qu'en obéissant aveuglément à Hitler, il agit de façon comparable à Abraham, prêt à sacrifier son enfant si Dieu le lui demande. Il n'hésite pas à s'appuyer sur *Crainte et Tremblement* de Kierkegaard : « Il appelle Abraham *le chevalier de la foi*, qui doit sacrifier non seulement son fils, mais aussi et surtout ses idées éthiques. » (Littell, 2006: 211) Ohldendorf suit le modèle offert par une figure juive, figure d'obéissance à la Loi et c'est précisément autour de cette idée d'obéissance à la Loi que se retrouvent les Juifs et les Allemands. Ainsi, lorsque précédemment Aue s'était fait la réflexion selon laquelle pour obéir à Hitler il lui fallait comprendre ses ordres, voire les ressentir (nous glissons du niveau de l'intellect à celui de l'affect) au plus profond de lui-même, il n'avait pu s'empêcher de rapprocher la Loi de Dieu de la Loi du Führer, l'obéissance des Juifs à l'obéissance des Nazis telle qu'elle se devait d'être :

Le Juif, lui, lorsqu'il se soumettait à la Loi, sentait que cette Loi vivait en lui, et plus elle était terrible, dure, exigeante, plus il l'adorait. Le national-socialisme devait être cela lui aussi : une Loi vivante. Tuer était une chose terrible. (...) Mais il était possible que cette chose terrible soit aussi une chose nécessaire. (*idem*: 101)

Ce rapprochement entre le Führer et Dieu, rapprochement qui autorise seul la récupération du concept de Loi, constitue l'un des lieux communs de la *LTI* telle que Klemperer l'a conceptualisée. Aussi peut-on lire que « Le Führer a toujours souligné son rapport particulièrement proche à la divinité, son « élection », le lien de filiation

particulière qui le relie à Dieu, sa mission religieuse. » (Klemperer, 2010: 154). Il va alors s'agir d'éliminer le Double de l'Allemand, que ce Double prenne la figure du Juif ou du Russe, il va falloir percevoir ce double comme profondément autre, étranger et en venir à considérer des Juifs allemands comme des étrangers à exiler puis à exterminer.

2. L'argumentation fallacieuse nazie

On le voit, les thèses défendues sont pour le moins fallacieuses. Volontairement polémique dans ses propos, Littell ne cherche au fond qu'à mettre en place une réflexion sur l'homme, à mettre en avant les mécanismes qui le conduisent à un comportement dégradant. Une esthétique du paradoxe en vient à surgir : les Nazis s'en prennent aux Juifs parce qu'ils leur ressemblent trop ; la pitié est à l'origine de la violence et du sadisme ; parce qu'il ressemble aux Juifs que Turek les frappe ; l'*Endlosung* est un beau mot... autant de paradoxes qui ne sont là que pour mettre en lumière la dimension paradoxale, oxymorique de tout homme.

L'une des thèses paradoxales issues de l'idéologie totalitaire consiste à considérer le Juif comme responsable de son sort en utilisant comme principal argument celui de l'élection de ce peuple, argument esquissé plus haut. Le narrateur cherche à prendre appui sur l'Histoire : « Pourtant, il n'est pas difficile de voir que, historiquement, les Juifs se sont eux-mêmes constitués comme « problème », en voulant à tout prix rester à part. » (Littell, 2006: 618). Suit un développement consacré à l'Histoire du peuple juif et à la haine qu'il a suscité de par le monde... le peuple juif se poserait comme fondamentalement étranger, à savoir comme n'appartenant pas à l'Allemagne, puisque propriétaire d'une terre promise. En se posant comme étranger, il s'exposerait de lui-même aux attaques nazies.

Une seconde thèse voudrait que les bourreaux s'acharnent sur leurs victimes précisément parce qu'ils n'arrivent pas à les percevoir comme des étrangers. Cette thèse remet en question la précédente : quand bien même les Juifs se poseraient face aux nazis comme fondamentalement autres, ils n'en seraient pas moins perçus par les soldats comme leurs semblables, ce qui rendrait plus difficile la tuerie. Le « soi » des soldats

nazis fait alors preuve, pour reprendre une expression de Paul Ricœur, de « capacité d'accueil » (Ricœur, 1990: 391), il ne peut s'empêcher, ne serait-ce qu'en le tutoyant, de se rendre compte qu'il a bien un homme en face de lui, un « semblable » dont l'entité ne peut se confondre longtemps avec le concept d'étranger. La torture ne naîtrait alors, selon le narrateur de Littell, que pour détruire cette sensation d'altérité : en rendant le juif méconnaissable, les nazis le déshumanisent de sorte qu'il leur est ensuite impossible de le considérer comme un homme. Nous pouvons alors nous demander si la notion d'étranger au sens de « personne appartenant à un groupe autre » ne serait pas une simple construction de la pensée dénuée de sens puisque subsumée par et dans la notion d'humanité.

Cette idée polémique selon laquelle de la pitié que ressent le soldat pour sa victime naissent ses accès de violence est présente dans *les Bienveillantes* alors qu'Aue discute avec le Dr Wirths, un homme qui se préoccupe du manque d'hygiène d'Auschwitz. Wirths évoque le cas d'un garde qui bat les détenus jusqu'à en prendre du plaisir... Lorsqu'Aue lui demande les causes de cette violence, Wirths commence par évoquer la propagande « telle par exemple qu'elle est enseignée ici aux troupes de l'Oberscharführer Knittel qui dirige la Kulturabteilung : le *Häftlinge* est un sous-homme, il n'est même pas humain, il est donc légitime de le frapper. » (Littell, 2006: 574). Toutefois, la propagande ne suffit pas, selon lui, à expliquer un tel déferlement de violence :

J'en suis arrivé à la conclusion que le garde SS ne devient pas violent ou sadique parce qu'il pense que le détenu n'est pas un être humain ; au contraire, sa rage croît et tourne au sadisme lorsqu'il s'aperçoit que le détenu, loin d'être un sous homme¹ comme on le lui a appris, est justement, après tout, un homme, comme lui au fond, et c'est cette résistance, vous voyez, que le garde trouve insupportable, cette persistance muette de l'autre, et donc le garde le frappe pour essayer de faire

¹ Sur cette notion de « sous-homme », Jean-Pierre Faye, dans « haine antisémite », *Magazine littéraire*, juillet août 1994, écrit : « Le mot sous homme, l'Untermensch, évoqué une seule fois par Nietzsche pour évoquer « fées, centaures, nains et satyres », images « de la pensée multiple », va désormais désigner dans les tracts de l'Office central SS, « une créature horrible, une ébauche humaine..., située par son âme au-dessous de l'animal...comme assassin, comme blasphémateur »...Et ce monde inférieur du sous-homme a trouvé son guide : le juif éternel »... » J.P. Faye cite L.Poliakov et J.Wulf, *Le III^{ème} Reich et les Juifs*, Gallimard, 1959, p.191s.

disparaître leur humanité commune. Bien entendu, cela ne marche pas (...) (*idem*: 574)

Le Dr Wirths insiste sur ce miroir, ce jumeau que constitue le détenu pour le bourreau, un jumeau dont le bourreau cherche à nier l'existence par l'utilisation de la violence, refusant ainsi l'idée qu'il martyrise son semblable, « l'autre », l'humain... Cette interprétation de la cruauté ne nous semble constituer qu'une hypothèse volontairement polémique, une hypothèse qui réfute l'idée selon laquelle grâce à la propagande les soldats parviennent à oublier qu'ils ont en face d'eux un être humain, oublié qui semble nécessaire à l'exercice de la violence, selon Gabriel Marcel :

(...) à partir du moment où on (on, ce peut être l'Etat ou un parti, ou une faction, ou une secte religieuse, etc.) prétend obtenir de moi que je m'engage dans une action de guerre contre d'autres êtres que je dois par conséquent être prêt à anéantir, il est de toute nécessité que je perde conscience de la réalité individuelle de l'être que je puis être amené à supprimer. Pour le transformer en tête de Turc, il est indispensable de le convertir en abstraction : ce sera *le* communiste, ou *l'*antifasciste ou *le* fasciste. (Marcel, 1991: 91)

Il est nécessaire pour le soldat de voir en la personne en face de lui non son semblable, non un être humain mais une abstraction qui n'a pas droit à la désignation « être humain », voir le Russe, l'ennemi mais non l'autre. Ce processus d'abstraction donnerait seul la cruauté nécessaire au crime. Christopher Browning, citant John Dower, rejoint l'hypothèse de Gabriel Marcel : « la déshumanisation de l'autre contribue grandement à la distanciation psychologique qui facilite la tuerie. » (Browning, 2007: 240) En ne considérant plus autrui comme un être humain, le soldat peut le tuer sans éprouver quelque remords que ce soit.

Nous avons évoqué le rapprochement Allemand/ Russe et n'avons guère, pour l'instant, insisté sur ce point. Russes et Allemands auraient, nous l'avons vu, un sentiment fort du Volk mais l'idéologie russe serait moins solide, moins tournée vers un idéal que l'idéologie national-socialiste. Tel est le point de vue du narrateur. S'il rapproche de nouveau les Russes des Allemands, c'est pour reprendre l'idéologie de Nolte. Si *Les Bienveillantes* ont choqué nombre de critiques lors de sa sortie, c'est en

partie parce que d'aucuns y ont vu une justification du nazisme. En effet, nombre de passages de cette œuvre résonnent en écho avec la querelle des historiens qui a déchiré l'Allemagne dans les années 80 : un historien, Nolte, a appelé à une relecture de l'histoire du nazisme, se disant choqué de voir que les crimes français commis sous le régime napoléonien avaient été rapidement pardonnés et laissés entre les mains des historiens, tandis que les crimes nazis continuaient à occuper les Allemands quarante années après leur effectuation – le chancelier Willy Brandt a demandé pardon aux victimes, quelques années auparavant, en s'agenouillant à Auschwitz. Pour Nolte, les crimes nazis doivent être recontextualisés et mis en parallèle avec les crimes qui ont parcouru le XXème siècle, de la révolution russe aux massacres du Cambodge. Il s'agit de mettre en parallèle des phénomènes historiques concomitants et anarchiques mais similaires sur le fond, chose que semble faire Littell lorsqu'il file la comparaison entre nazisme et communisme. Nolte écrit dans *Devant l'Histoire* :

Dans tous les ouvrages consacrés au national-socialisme, il y a une lacune frappante : ils ne savent pas ou ils préfèrent ne pas savoir, à quel point tous les actes commis sous le national-socialisme avaient déjà étaient décrits par de nombreux auteurs au début des années vingt, à la seule exception de la technique du gazage : les déportations et les fusillades de masse, les tortures, les camps de la mort, l'élimination physique de groupes ethniques entiers selon des critères purement objectifs, l'exigence déclarée de l'extermination de millions de personnes innocentes, mais considérées comme des « ennemis ». » (Nolte, 2008: 733)

Les crimes nazis se voient ainsi dilués au milieu d'autres crimes, banalisés alors même qu'aucun système totalitaire n'a jamais mis en place des camps d'extermination aussi inhumains que ceux créés par le système nazi. La « technique du gazage » fonde précisément l'inhumanité indépassable du nazisme qui, de fait, figure le Mal radical. Comparer pour Nolte devrait permettre de considérer que les Allemands ne sont pas les seuls à avoir torturé autrui, alors même, comme le notèrent des historiens qui, lors de la publication des écrits de Nolte, entrèrent en lutte contre son système de pensée, que l'Allemagne nazie a été la seule à vouloir l'extermination d'un peuple entier, nourrissons compris. Le caractère d'exception de l'horreur nazie ne doit pas disparaître. Les thèses de Nolte s'inscrivent au sein d'une pensée plus fine que celle des

négationnistes : les Allemands se sont bien rendus coupables, mais ils ne furent pas les seuls ; telle est la thèse défendue par Nolte et que certains extraits des *Bienveillantes* pourraient venir illustrer. Ainsi, Aue compare, à de nombreuses reprises, le système nazi au système communiste, considérant que ces deux peuples fonctionnent de la même manière puisque Russes et Allemands seraient prêts à tout pour servir leur *Volk*, ce qui conduirait les uns à anéantir les opposants à la dictature du prolétariat, les autres à éliminer les sous-races.

La comparaison ne cesse de se déployer tout au long des *Bienveillantes* au point que, dans la section Menuet, la voix de Aue semble se faire l'écho de celle de Nolte :

(...) l'herbe pousse dru sur les tombes des vaincus, et nul ne demande de comptes au vainqueur, je ne dis pas cela pour tenter de nous justifier, non, c'est la simple et effroyable vérité, regardez donc Roosevelt, cet homme de bien, avec son cher ami Uncle Joe, combien donc de millions Staline en avait-il déjà tué, en 1941, ou même avant 1939, bien plus que nous, c'est sûr, et même si l'on dresse un bilan définitif il risque fort de rester en tête, entre la collectivisation, la dékoulakisation, les grandes purges et les déportations des peuples en 1943 et 1944, et cela, on le savait bien, à l'époque, tout le monde savait plus ou moins, durant les années 30, ce qui se passait en Russie, Roosevelt le savait aussi, mais ça ne l'a jamais empêché de louer la loyauté et l'humanité de Staline (...). (Littell, 2006: 614)

En accusant Staline de la sorte, en considérant que le stalinisme est pire que le nazisme, Aue semble effectuer le même type de raisonnement que Nolte, il paraît réduire la culpabilité allemande, dire qu'elle devrait avoir moins d'ampleur que celle des Russes. Au lecteur de voir quelle est la position embrassée par Littell, de se rendre compte que dans une œuvre qui se veut totalisante, Littell ne pouvait se passer de l'exposition de thèse néo nazies.

La notion d'étranger ne résiste pas à l'analyse, pas même à l'analyse totalitaire, et ce pour deux raisons : premièrement, il s'agit de présenter le peuple Juif comme un peuple rival du peuple allemand afin de justifier la guerre; deuxièmement, le narrateur cherche à montrer que parce qu'ils possèdent une capacité d'accueil qui leur permet de voir que le juif n'est ni un sous-homme, ni un étranger, les soldats nazis restent des

hommes ; troisièmement, en tissant un parallèle crimes russes/ crimes nazis, Aue met ces deux peuples à égalité, les rend semblables l'un à l'autre et atténue l'ampleur des crimes nazis qui s'inscrivent pourtant sous l'égide du Mal radical. La dimension fallacieuse de ces raisonnements ne peut guère échapper au lecteur critique et si n'étaient des passages dans lesquels l'auteur prend ses distances avec les idées véhiculées par son narrateur, nous pourrions le croire gagné aux idées nazies.

3. Le démantèlement de l'opposition juif / aryen

Nous l'avons dit, *Les Bienveillantes* se veulent exposition d'une thèse, le darwinisme social, et de son antithèse. Le darwinisme social repose sur l'idée que seul le Volk le plus fort doit survivre. Trois Volk ont mérité la considération de l'idéologie nazie : le peuple allemand, le peuple russe, le peuple juif, ces trois peuples ayant une forte conscience de l'importance de la communauté et devant, dès lors, se mener une lutte sans merci.

Or, si le darwinisme social est bien présent dans l'œuvre – notamment dans un passage dans lequel tuer une mouche est présenté comme aussi naturel et nécessaire que tuer un Juif...–, il est pourtant démantelé dès lors que le narrateur se rend compte qu'il n'existe aucune différence essentielle entre ces trois peuples constitués d'êtres humains. Les notions d'humanité et de semblable subsument celle d'étranger, que ce soit lors de visions ou de rêves, espaces où « l'inconscient » de cet être de papier qu'est Aue reprend sa place, inconscient qui pourrait bien se confondre avec l'auteur qui, en partie d'origine juive, voudrait nous livrer ses véritables intentions, craignant que l'appartenance du narrateur au parti nazi ne provoque une confusion concernant le regard que lui-même peut porter sur cette période.

En effet, l'inconscient de Maximilien surgit à plusieurs reprises. Il est victime de visions alors qu'il regarde Hitler en personne. Nous n'avons alors peut-être plus en face de nous le Maximilien Aue sûr de lui dont nous lisons l'autobiographie fictive mais un « être de papier », une marionnette que manipule Littell et par la bouche de laquelle il nous transmet, de temps à autre, le regard désapprobateur qu'il porte sur Hitler. Le

premier épisode a lieu lors du premier discours tenu par le Führer depuis la défaite de Stalingrad ; Aue a à ce moment-là un trou dans le cerveau qui lui a permis de faire partie des soldats évacués lors de la défaite. Alors qu'il contemple Hitler, son regard se trouble :

Je voyais nettement sa casquette ; mais en dessous, je croyais distinguer de longues papillotes, déroulées le long de ses tempes par-dessus ses revers, et sur son front, les phylactères et le tefillin, la petite boîte en cuir contenant des versets de la Torah. Lorsqu'il leva le bras, je crus discerner à sa manche d'autres phylactères de cuir ; et sous son veston, n'étaient-ce pas les franges blanches de ce que les Juifs nomment le petit talit qui pointaient ? (*idem*: 431)

Hitler devient semblable aux Juifs, véritable double. Il en porte les signes religieux. Est-ce une façon pour Littell de souligner l'inanité du combat entamé par Hitler contre les Juifs ? Le même se confond avec l'autre, il n'y a pas de différence essentielle entre Hitler et ceux qu'il considère comme ses ennemis, alors pourquoi nier cette essence commune, cette humanité commune ? Ce regard tronqué que porte Aue sur le Réel est paradoxalement porteur de vérité puisqu'il souligne l'inanité des décisions hitlériennes, tout en réactivant une légende, celle qui veut qu'Hitler ait du sang juif ! Ce regard n'est pas celui d'Aue mais celui de Littell qui joue avec son personnage. Ce jeu conduira ce dernier à commettre un véritable acte de résistance ! Aue et neuf autres officiers doivent recevoir, à la fin du roman, la croix allemande en or de la main du Führer en personne. L'apparence physique d'Hitler qu'Aue voit pour la première fois de près contraste avec la figure de l'aryen que le Führer ne cesse de mettre en avant comme type idéal :

Mon attention se fixait sur son nez. Je n'avais jamais remarqué à quel point ce nez était large et mal proportionné. De profil, la petite moustache distrayait moins l'attention et cela se voyait plus clairement : il avait une base épaisse et des ailes plates, une petite cassure de l'arête en relevait le bout ; c'était clairement un nez slave ou bohémien, presque mongolo-ostique. Je ne sais pas pourquoi ce détail me fascinait, je trouvais cela presque scandaleux. Le Führer se rapprochait et je continuais à l'observer. Puis il fut devant moi. Je constatai avec étonnement que sa casquette m'arrivait à peine au niveau des yeux ; et pourtant je ne suis pas grand. Il

marmottait son compliment et cherchait la médaille à tâtons. Son haleine âcre, fétide, acheva de me vexer : c'était vraiment trop à supporter. Avec un petit sourire sévère je tendis la main et lui pinçai le nez entre deux doigts repliés, lui secouant doucement la tête, comme on fait à un enfant qui s'est mal conduit. (*idem*: 881)

L'écart entre la représentation imaginaire de Hitler et ce qu'il est vraiment, la dichotomie qui s'établit entre la réalité et le fantasme, projettent Aue dans un univers onirique, déconnecté du monde qui l'entoure, dans lequel il peut agir comme bon lui semble. Cette caricature de Hitler qui se présente à lui le déçoit par les traits du visage, la taille, l'haleine et les gestes mais, nous dira Aue, cette déception n'explique pas son geste qu'il présente comme incontrôlable. C'est peut-être bien plutôt que le geste d'Aue ne lui appartient pas en propre, que son auteur le domine, se joue de lui et réalise sur le plan livresque alors ce qu'il aurait aimé faire s'il avait été le contemporain du Führer, à savoir lui montrer son mépris, dénoncer symboliquement ses agissements.

Le personnage d'Aue paye les conséquences du geste que son auteur l'a poussé à faire et se retrouve, pour la première fois alors que son statut de meurtrier aurait déjà dû l'y mener, en prison pour outrage au Führer. Il y rencontre alors Fegelein, le beau-frère d'Eva Braun qui chercha à la faire fuir, ce qui lui valut la peine de mort. De nouveau la Fiction côtoie l'Histoire... Pour E. Husson et M. Terestchenko, cet épisode d'un Aue en train de tordre le nez de Hitler relève de la « farce qui ne fait pas rire » (Husson et Terestchenko, 2007: 157), ce serait gratuit et soulignerait l'absence de sérieux du livre, alors qu'il nous semble que c'est peut-être au moment où il paraît le moins sérieux que Littell nous livre ses véritables intentions en se détachant de son personnage, en jouant avec, de sorte qu'il finisse par agir comme nous ne nous y serions absolument pas attendus... et comme Littell aurait peut-être aimé agir sous le III^{ème} Reich ! Par ailleurs, deux récits de rêves montrent bien qu'il n'existe aucune différence d'ordre ontologique entre le Juif et l'Allemand : dans l'un de ces rêves, le narrateur, Maximilien Aue, marche aux côtés d'Himmler et se rend compte brutalement qu'il est lui-même un « jüdelein² ». Ailleurs, il rêve d'une sorte de double fantasmé du camp de concentration, double dans lequel se trouvent des nazis³ !

² Littell, 2006: 730.

³ *idem*: 571.

Il est tout de même une personne qui critique ouvertement, dans l'économie de l'œuvre, le darwinisme social. Il s'agit du linguiste Voss. C'est au nom de la Nature que le génocide a lieu, au nom d'une supériorité puisée dans des mythes que le régime hitlérien donne la mort à des millions d'êtres jugés comme inférieurs. Or, rien, physiologiquement ne justifie cette infériorité, comme le note le docteur Voss, un linguiste avec lequel aime à s'entretenir Aue au front :

L'anthropologie raciale (...) n'a aucune théorie. Elle postule des races, sans pouvoir les définir, puis avère des hiérarchies, sans les moindres critères. Toutes les tentatives pour définir les races biologiquement ont échoué. L'anthropologie crânienne a été un four total : après des décennies de mesures et de compilations de tables, basées sur les indices ou les angles les plus farfelus, on ne sait toujours pas reconnaître un crâne juif d'un crâne allemand avec le moindre degré de certitude (Littell, 2006: 282)

Après avoir nié l'existence de critères physiologiques capables de distinguer un Juif d'un Allemand, Voss démantèle les approches linguistiques qui distingueraient une langue sémite d'une langue aryenne jugée originellement supérieure pour finir par conclure à l'arbitraire du génocide : « vous feriez mieux d'aller tirer au hasard dans la foule, le résultat serait le même. » (*idem*: 283) Les crânes des Juifs, des Allemands et des Russes sont similaires, ce sont des êtres humains, la notion d'étranger peut-elle conserver du sens ?

Fondre l'autre dans le même, résorber la catégorie d'étranger sous celle du semblable, de celui qui est « *comme moi* » (Ricœur, 1990: 386), poursuit dans l'économie des *Bienveillantes* deux objectifs antithétiques : le premier, celui du narrateur homodiégétique, tend à justifier le nazisme en posant le Juif comme responsable de ce qui lui arrive et le Russe comme tout autant cruel ; le second, poursuivi par l'auteur, cherche à souligner le fait que Russes, Juifs et Allemands sont avant tout des êtres humains et que cette humanité commune annihile d'une part la notion d'étranger, d'autre part les raisonnements menés par Hitler : pourquoi exterminer ses semblables, ceux dont l'identité résiste à toute tentative de déshumanisation au point de rendre fous les soldats nazis ? La barbarie nazie est mise sur le même plan que la

barbarie russe peut-être moins pour offrir un écho littéraire aux thèses de Nolte que pour fonder l'humanité sur la monstruosité : Littell nous propose donc une vision pour le moins négative de ce qu'est l'homme.

La notion d'étranger au sens de groupe ou de lieu auquel appartient une personne précise semble en outre pour le moins floue. D'une part, la géographie la valide, d'autre part la physiologie, l'éthique et la linguistique l'invalident. L'étranger semble avant tout le semblable, le même. Le même semble bien se confondre avec l'autre, l'Allemand avec le Juif, l'Allemand avec le Russe pour mieux dénoncer l'inanité des guerres et la perversion du discours nazi.

Bibliographie :

- ANDERS, Günther (2003). *Nous, fils d'Eichmann*. Paris: rivages poche, petite bibliothèque.
- ARENDR, Hannah (2007). *Eichmann à Jérusalem*. Paris: Folio histoire.
- BROWNING, Christopher (2007). *Des hommes ordinaires, le 101^{ème} bataillon de réserve de la police allemande et la situation finale en Pologne*. Paris: Texto.
- CHAPOUTOT, Johann (2008). *Le national-socialisme et l'Antiquité*. Paris: PUF.
- FAYE, Jean-Pierre (1996). *Le langage meurtrier*. Paris: collection savoir, cultures, Hermann.
- HUSSON, Edouard & TERETSCHENKO, Michel (2007). *Les complaisantes, Jonathan Littell et l'écriture du mal*. Paris: François Xavier de Guibert.
- KLEMPERER, Victor (2010). *LTI, La langue du III^{ème} Reich*. Paris: Agora, Pocket.
- LITTELL, Jonathan (2006). *Les Bienveillantes*. Paris: NRF, Gallimard.
- MARCEL, Gabriel (1991). *Les hommes contre l'humain*. Paris: collection philosophie européenne, éditions universitaires.
- NOLTE, Ernst (2008). *Devant l'Histoire*, in *Fascisme et Totalitarisme*. Paris: Bouquins.
- PICHOT, André (2000). *La Société pure. De Darwin à Hitler*. Paris: Champs Flammarion.
- RICCEUR, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Points, Essais.

LORAND GASPAR
Écriture et « le bonheur de l'étranger »

GLENN W. FETZER

Calvin College

fetzer@calvin.edu

Résumé : Bien que la figure de l'étranger soit rare dans ses poèmes, la notion de la non-appartenance s'avère fondamentale chez Lorand Gaspar. Dans son œuvre, la conscience d'être étranger ne s'articulera que dans l'ouvrage collectif récent édité par Jacques Fradin, *L'Intelligence du stress* (2008), où la disposition d'accueillir l'altérité s'explique par un fonctionnement neurologique. Celui-ci effectue un sens de soi qui se fait face à l'altérité et à l'étrangeté, les transformant en modes d'ouverture et de circulation, de nuance, d'altruisme, de créativité et ainsi de suite. Dans cet article nous faisons une étude de la stratégie de la circulation dont le poète se sert en écrivant.

Mots-clés: Lorand Gaspar - l'altérité – circulation – nomadisme - sciences neurologiques.

Abstract: Although the figure of the stranger is rare in his poems, the notion of not-belonging turns out to be fundamental for Lorand Gaspar. In his work the consciousness of being a stranger is articulated in the recent collective work edited by Jacques Fradin, titled *L'Intelligence du stress* (2008), where the inclination to welcome alterity is explained by a neurological function. This function leads to a sense of self that is produced in the light of alterity and strangeness, transforming them into modes of opening and flow, nuance, altruism, creativity, and so on. In this article we undertake a study of the strategy of flow that the poet uses in writing.

Keywords: Lorand Gaspar – alterity – circulation – nomadism - neurological sciences.

En 1925, Arpad Szenes, jeune poète hongrois, débarque à Paris, après avoir longuement promené son regard à travers l'Allemagne et l'Italie (...). Il n'en repartira plus que pour voyager. Cette transplantation géographique et culturelle est suivie d'un cheminement vers une troisième patrie: la peinture d'Arpad Szenes (Gaspar, 2004: 281).

Dans cet extrait d' *Apprentissage*, la description de la transplantation du peintre hongrois Arpad Szenes de la part de Lorand Gaspar reflète dans une certaine mesure le parcours du poète lui-même. Déraciné de son milieu d'origine, la Transylvanie, et transplanté dans un autre, lieu et culture de prédilection, le poète, comme le peintre, y trouve une place de ressourcement et d'épanouissement. Le poète précise la nature de cet épanouissement : « chemine[r] vers une troisième patrie : la peinture », c'est suivre un chemin long et ardu pour aboutir à un sentiment d'appartenance, à une communauté seule à pouvoir permettre l'épanouissement. Dans le cas d'Arpad Szenes (comme dans celui du poète, d'ailleurs) le cheminement le fait traverser de nombreux pays et s'engager dans un travail d'archéologie culturelle pour mettre à jour les témoignages ensevelis de l'activité humaine.

Pour le poète, la promesse d'une nouvelle patrie s'annonce comme un chez soi qui se situe au-delà de l'expérience vécue mais qui répond à des expériences intérieures. Face aux tableaux du peintre, le poète se rend compte de son propre état de non-appartenance, qu'il avoue lui-même : « Certaines œuvres des dernières années me sont comme l'approche d'un pays où j'ai vécu longtemps, vraiment vécu, et dont j'ai perdu le chemin » (Gaspar, 2004: 283). Si la patrie s'avère illusoire, la condition de l'étranger n'est aucunement pénible à supporter, mais se révèle un atout en ce qu'elle nourrit son écriture d'autres pays, d'autres histoires, d'autres lieux.

Précisons-le bien : malgré le fait que la figure de l'étranger soit rare dans l'œuvre du poète, la notion de non-appartenance est fondamentale à la poétique de Lorand Gaspar. Pour la personne, le statut d'étranger est tout d'abord subi, comme le témoignent les nombreux écrits biographiques de l'écrivain. Dépossédé de sa terre natale lors de la Seconde Guerre mondiale et exilé de force, Lorand Gaspar choisit par la suite un autre pays et une autre langue. Les choix qu'il fait ultérieurement d'exercer sa profession de médecin au Proche-Orient et puis en Tunisie contribuent au regard d'étranger qu'il porte sur lui-même. Malgré le dénuement apparent des étrangers dans les poèmes, le statut d'étranger porte un sens plus large, dont le fondement est la notion d'échange : dans l'absence d'appartenance, on trouve la différence. Autrement dit, on neutralise l'inconvénient de non-appartenance par l'avantage de l'inconnu, on substitue l'expérience de l'autre à la certitude du même, le cheminement et la circulation à la stase.

Sur le statut de l'étranger, Julia Kristeva pose la question, « Peut-on être étranger et heureux » ? (Kristeva, 1988: 13) et elle propose les avantages de l'étrangeté : « L'étranger suscite une idée neuve du bonheur », écrit-elle. « Entre fugue et origine : une limite fragile, une homéostasie provisoire. Posé, présent, parfois certain, ce bonheur se sait pourtant en transit, comme le feu qui ne brille que parce qu'il consume. Le bonheur étrange de l'étranger est de maintenir cette éternité en fuite ou ce transitoire perpétuel » (*ibidem*). Un peu plus loin, elle ajoute, « L'espace de l'étranger est un train qui marche, un avion en vol, la transition même exclut l'arrêt » (*idem*: 18). En partant de ce constat nous aimerions pour notre part faire une étude de la stratégie de la circulation dont le poète se sert dans son écriture.

De prime abord, si la poésie de Lorand Gaspar est caractérisée par l'étrangeté et la rencontre de la différence, il nous incombe de réfléchir sur la place des carnets de voyage, en particulier, et sur la notion de déplacement, en général, dans l'expérience du poète en tant qu'étranger. Action de se déplacer, de se mouvoir, d'aller d'un lieu à un autre : ce sont certains des traits principaux de l'œuvre. Au fond, le poète présente ce que cherche sa

parole comme « une respiration »¹, et c'est « cette respiration essentielle, d'autres pays, d'autres lieux » (Brunel, 2010: 119) que la parole poétique dévoile dans les livres tels que *Patmos et autres poèmes* (Gaspar, 2001a), *Carnet de Patmos, Textes & photographies de Lorand Gaspar* (Gaspar, 2001b), *Carnets de Jérusalem* (Gaspar, 1997a), *Arabie heureuse et autres journaux de voyages* (Gaspar 1997b), *Derrière le dos de dieu* (Gaspar, 2010), *Égée Judée* (Gaspar, 1993), et *Sol absolu et autres textes* (Gaspar, 1982). Des terres désertiques du Moyen Orient aux eaux de la mer Égée, des steppes de l'Asie Centrale², aux montagnes de la Transylvanie³, la « respiration » de la parole dépend non seulement de la géographie mais aussi du temps. Dans les journaux de voyage et dans les livres de poèmes qui invoquent les lieux divers, le parcours du poète n'est jamais uniquement spatial. Ses divagations prennent également une importance temporelle, que ce soit dans le domaine de la mémoire ou au niveau de l'histoire des civilisations du passé.

Dès l'incipit du *Carnet de Patmos*, par exemple, le souvenir personnel qui est évoqué sert de point de repère à partir duquel on dévoile l'histoire. Le poète commence ainsi : « L'île où j'abordai il y a vingt-cinq ans environ pour la première fois, était un havre, à l'abri non seulement des pirates, mais aussi des trépidations de notre modernité technicienne » (Gaspar, 2001b:11), et il poursuit le souvenir en faisant allusion au monastère célèbre de l'île et aux histoires qui alimentent la renommée de celui-ci. Plus précisément il rappelle à la mémoire l'anecdote des Patmiotes qui, au cours de la guerre vénéto-turque au XVIIIe siècle, ont profité de l'arrivée des Vénitiens et qui approvisionnaient ceux-ci en eau et en aliments jusqu'au jour où, par une tournure cruelle, les vénitiens ont pillé l'île et se sont retournés contre les Patmiotes (*idem*: 12).

¹ « Ce que cherche ma parole sans cesse interrompue, sans cesse insuffisante, inadéquate, hors d'haleine, n'est pas la pertinence d'une démonstration, d'une loi, mais la dénudation d'une lueur imprenable, transfixiante, d'une fluidité tour à tour bénéfique et ravageante. Une respiration » (Gaspar, 2004:16).

² Voir l'essai "Poussière d'Asie central" dans *Arabie heureuse*.

³ Voir les textes du recueil *Derrière le dos de Dieu*, dont le titre signifie pour le poète l'arrière-pays de son enfance.

Une note trouvée dans un des livres du monastère a éclairci le poète sur les circonstances de cet événement, et il cite ce bref écrit : « ...en 1659, le 18 juin, vint la flotte du Vénitien et pilla Patmos un jour de samedi, l'amiral étant Francesco Marosini, et maudit soit-il » (Gaspar, 2001b: 12). Cet extrait, aussi bref qu'il soit, sert à illustrer une stratégie d'écriture principale : approfondir l'étude ou la réflexion, pas pour en découvrir une réponse quelconque mais pour prolonger l'activité poétique⁴. En outre cette activité-là a pour but de remonter aux fondements de la langue et d'en discerner les traces originaires. « Il se peut », écrit Lorand Gaspar, « que l'eau claire d'une langue entre les mots d'un poème nous renvoie aux origines de toute langue et de tout langage » (Gaspar, 2004: 105).

Mais la notion de déplacement que reflètent les journaux de voyage dépasse les axes spatio-temporels, ainsi que le formule Jean-Yves Debreuille. « On le voit », écrit-il, « ces journaux de voyages sont d'un voyage mental aussi bien que physique. Ils ne suivent pas un itinéraire géographique, mais la mobilité des yeux et de l'esprit qui s'arrêtent, repartent, reviennent en arrière, sont sensibles à des sensations de nature diverse, construisent, relativisent, mais toujours s'émerveillent » (Debreuille, 2007: 85). Cet émerveillement constitue pour Lorand Gaspar le caractère essentiel de la notion d'étranger. Pour le poète, la condition de l'étranger est une perspective, une pratique, une façon de penser et d'agir qui revêt comme traits dominants la satisfaction, l'admiration, voire la joie.

La condition de l'étranger est souvent décrite dans l'œuvre. Mais tout d'abord, il faut prendre en compte les nuances des termes apparentés au concept de l'étranger : nomade, nomadité, errant, errance. Tous les termes désignent ce qui évite le sédentaire et le renferment, et évoquent, plutôt, le déplacement. Est nomade l'être dont le mode de vie comporte des déplacements continuels. Le nomade est, donc à la route ce que la nomadité est à l'état de se mouvoir. Si les déplacements du nomade se font par rapport à un lieu précis de départ ou d'arrivée, ceux de l'errant se distinguent par l'absence de but. L'errant va à l'aventure, et dans la plupart des cas, le fait sans cesse.

⁴ « Le poème n'est pas une réponse à une interrogation de l'homme ou du monde. Il ne fait que creuser, aggraver le questionnement » (Gaspar, 2004: 35).

Il ne faudrait pas dire que Lorand Gaspar se résume en un seul de ces termes. Maha Ben Abdeladhim a bien montré que le poète a réuni dans son œuvre de nombreux aspects de déplacement, que ce soit exil, voyage, traversée, errance mentale, nomadisme (Ben Abdeladhim, 2010: 8), et que si le poète est à l'origine dépossédé (de son pays natal, de son milieu, de sa profession), l'errance devient pour lui un choix, une manière d'être (*ibidem*). Ce qui réunit les concepts d'errance et d'étrangeté, c'est sans doute le signe d'une appartenance à autrui, que ce soit à un lieu à habiter ou un autre différent de soi.

L'étrangeté dans l'œuvre se voit à plusieurs niveaux, le premier étant peut-être celui de lieu physique. Sur ce point, l'étrangeté se signale par des références à la non-appartenance ou à l'exclusion d'un lieu physique: « Terres stériles / Terres inhospitalières », lisons-nous dans le poème *Sol absolu* (Gaspar, 1982: 117), le grand recueil désertique de Gaspar. Selon Suzanne Allaire, le désert en tant qu'une des images « matricielles » du poète, subit « l'exigence de nudité » : tout dans cette image œuvre pour limer, ciseler, pour « aller au creux » (Allaire, 2009: 34). Cependant, malgré les notions de sécheresse, de vide, et d'aridité que l'image comporte, le désert chez Lorand Gaspar s'anime par tout un univers d'êtres à peine perceptibles. Le poème présente les insectes, les plantes, les oiseaux et lézards, les graines, les épines, les succulents et les rhizomes qui peuplent le désert. Les exemples de chaque catégorie d'êtres sont peu communs et se distinguent par la rareté de l'espèce aussi bien que par le dépouillement de leur existence. En dépit de l'insignifiance plus apparente que réelle de ces êtres, le poète met en valeur les processus d'échange qui les maintiennent en vie, comme il l'indique en remarquant le manque d'eau :

Beaucoup d'animaux du désert, surtout des rongeurs et des oiseaux, pratiquent une forme d'hibernation estivale, qui consiste à sombrer dans un sommeil qui leur permet, grâce à une baisse de la température de l'organisme et une diminution de tous les rythmes biologiques, de réduire leurs besoins caloriques et protidiques à peu de chose (Gaspar, 1982: 129).

(*ibidem*)⁵.

Si l'on peut appréhender l'étrangeté au niveau de l'espace physique, elle se discerne également dans l'emploi des langues non francophones, surtout dans *Sol absolu*, où pour décrire le désert comme lieu de nomadité, le poète évoque les habitants nomades de la préhistoire, des peuples tels que les sumériens et les akkadiens. En remontant dans l'histoire ancienne, Lorand Gaspar décrit des personnages et des peuples mentionnés dans les tablettes de Mari : les Sutéens, les Hanéens, les Benjaminites, les Habiru, parmi d'autres (*idem*: 144s). Des précisions sur l'orthographe et sur les idéogrammes donnent lieu à des écrits brefs dans des langues sémitiques. Il est clair que pour Lorand Gaspar, faire face à l'étrangeté implique une manière d'agir qui privilégie des accords et qui cherche à élaborer des liens et, ce faisant, à rendre l'étranger moins « étrange ».

Si le concept de l'étrangeté est répandu dans l'œuvre, la figure de l'étranger l'est moins.

Après un passage de *Sol absolu* qui met l'accent sur la difficulté de l'existence dans le désert (« Qu'ils soient nomades ou anachorètes / la vie des hommes au désert est un / combat quotidien » (*idem*: 171), on trouve ces vers suivants, qui lient l'errance à la condition de l'étranger :

HABITANT DE L'ESPACE
homme sans attaches
flâneur du mouvement éternel

Renoncer à tout ce qui peut lier, entraver la marche, alourdir la charge des chameaux –

vivre de peu
sans mesure

⁵ L'insistance sur l'image de la respiration renvoie à la constatation du poète qu'il « n'a (...) rien fait d'autre en écrivant qu'essayer dans les mots d'accueillir la rumeur d'une respiration, quelque chose de cette fluidité qui « innerve » les corps et les choses les plus obscurs en apparence. » (Gaspar, 1986: 115).

dans la lumière à fendre l'œil
serrant l'horizon entre les paupières
le camp levé avant l'aube
reprendre sa piste terminable
dans le rayonnement sans terme
la marche (*idem*: 176).

L'image est celle d'un nomade, figure de la route, et le parcours s'annonce comme une errance, dont le déplacement a lieu dans un « moment éternel ». Mais l'identité de cette image se perd dans l'anonymat : le nomade n'est connu qu'en tant qu'« habitant de l'espace ». Repéré sous le signe le plus général du temps et de l'espace, le nomade renonce à « tout ce qui peut lier », effectuant ainsi son propre déracinement. L'étranger qu'il est d'ailleurs s'accorde, avec la présentation que peint Kristeva de l'espace de l'étranger : « un train qui marche (...) la transition qui exclut l'arrêt » (Kristeva, 1988: 18).

L'étranger gasparien est évoqué dans un poème intitulé « Etranger » mais le poète évite toute précision. La condition de l'étranger y est évoquée de manière contextuelle. A deux reprises la constatation simple et directe de l'étranger est juxtaposée à une évocation de l'étranger qui, grâce à une expression élaborée, est rendue moins étrange :

étranger.
Sauf en ce silence oublié
où se meut l'ardeur d'être ici
clarté confiante en sa source.
Étranger, sauf en cette roche
où affleure une eau impensée,
le cri nocturne de l'effraie. (Gaspar, 2001a: 200)

Dans le calme du soir, à l'abri des remous de la journée et proche des éléments de la nature, l'étranger enlève les traits qui le caractérisent. Lui, « à jamais bégayant, boiteux / à jamais sans racines au-dehors / autres que l'eau (...) toujours éperdus de clarté / en quête

d'étendue, la même / sans bornes dehors ni dedans » (*ibidem*) se trouve, en ces moments, « chez soi » (*idem*: 201).

Se sentir chez soi, vivre l'expérience d'être de retour au milieu auquel on appartient, ce sont des éléments constitutants de la notion d'échange telle qu'on la trouve chez le poète, qui observe, « Les mots d'un texte poétique ne me parlent qu'intégrés dans l'ensemble de mon expérience vivante, en tant qu'ils m'aident à reconstruire avec ce que j'ai en moi les mouvements, les images et la pensée d'un autre qui m'interrogent, me creusent, et m'ouvrent à des vérités non encore perçues » (Gaspar, 2004: 195). Rétablir dans son état originel ce qui est défait, envisager l'avenir à partir de l'expérience du passé, répondre à la différence qui se fait connaître, le poète s'engage dans une entreprise créatrice d'inclusion. Dans cette œuvre, où la stratégie de la circulation — connue sous forme de « respiration » — jouit d'une importance principale, l'étranger y prend part. Si l'autre, la différence, le déracinement, la non-appartenance, l'inconnu (voire l'inconnaissable) s'imposent, la transcendance, l'éclaircissement, et l'ouverture suivent de près.

Le bonheur de l'étranger, cette qualité qui suscite « l'espace d'un infini promis » (Kristeva, 1988: 13), relève de l'image de l'étranger dit « croyant », selon Kristeva. Cet étranger-ci, nous précise-t-elle, est de « ceux qui transcendent ; ni avant ni maintenant, mais au-delà, ils sont tendus dans une passion certes à jamais inassouvie, mais tenace, vers une autre terre promise, celle d'un métier, d'un amour, d'un enfant, d'une gloire » (*idem*: 21). D'ailleurs, cet étranger s'oppose à l'ironiste, représentant de « ceux qui se consomment dans l'écartèlement entre ce qui n'est plus et ce qui ne sera jamais » (*ibidem*). Pour Lorand Gaspar, la vision du monde est intégrante. C'est une unité dont les éléments constitutants ne peuvent être ni retirés ni retranchés mais qui font partie inéluctable d'une pratique de circulation et d'une habitude de respiration. Dans un texte de *Sol absolu*, les vers suivants témoignent du bonheur de l'étrangeté, de l'ouverture à autrui :

Et certes

L'immensité est en moi

Joie d'aller dans le clair du rythme
Qui accorde et sépare les cellules sonores
A la vitesse de l'espace basculant par-delà

Son envergure de lumière

Poussée sans halte ni puits qu'elle-même
Circulant librement dehors et dedans.

.....

Si fluide le bonheur des mots
La confiance du corps, dans la musique
La langue sans cesse rompue, chevillée

A l'amplitude effrayante et heureuse (Gaspar, 1982: 135).

L'expression de bonheur dans ce passage n'est rien d'autre que la perspective du locuteur mise en paroles. Tout est impliqué dans ce geste poétique : le rythme, les mots, les sonorités.

Si le bonheur — phénomène de la disposition d'accueillir l'altérité — s'impose donc à la lecture de l'étranger chez Lorand Gaspar, c'est un effet du système nerveux central, car la conscience de l'ouverture au monde s'articule dans l'ouvrage collectif récent édité par Jacques Fradin, *L'Intelligence du stress* (Fradin *et al.*, 2008)⁶. Depuis la retraite de Lorand Gaspar en 1995, le chirurgien / poète vit à Paris où, à partir de 2002, il travaille dans l'équipe animée par Fradin en tant que chercheur en neurosciences cognitives, à l'Institut de Médecine Environnementale. C'est en sa qualité de chercheur et, surtout, de contributeur à l'ouvrage, que Lorand Gaspar dévoile ses perspectives sur l'ouverture. Dans

⁶ Sur la page de titre les noms suivants sont portés sur la liste des collaborateurs : Maarten Aalberse, Lorand Gaspar, Camille Lefrançois, et Frédéric Le Moulec.

le livre on apprend que la disposition d'accueillir l'altérité s'explique par un fonctionnement neurologique qui accorde à l'individu une expérience à la fois intégrative, harmonisatrice, qui favorise la cohabitation ainsi que toute tendance vers la liaison. Le fonctionnement neurologique crée un sens d'appartenance et de stabilité qui refuse l'altérité et l'étrangeté, les transformant en modes d'ouverture, de nuance, d'altruisme, de créativité.

En termes scientifiques, mater le stress, gérer le quotidien reviennent au développement des lobes préfrontaux. Les chercheurs prétendent que les manières diverses de réagir au monde proviennent d'une méthode dite de Gestion des Modes Mentaux (GMM) (*idem*: 3), et se réduisent à ce qu'ils appellent « Le Mode Mental Automatique » et « Le Mode Mental Préfrontal ». Ces deux modes reflètent deux façons de traiter l'information : le premier (MMA) est le mode mental de la gestion du connu (*idem*: 111) et le deuxième (MMP) est le mode de la gestion de l'inconnu (*ibidem*). Dans un passage détaillé, les auteurs contrastent les deux modes et donnent leurs caractéristiques respectives.

Si, d'un côté le Mode Mental Automatique aime la routine, se protège en construisant et assurant ses positions (*idem*: 116), s'il préfère le simple, le simpliste, le binaire (*idem*: 177), si le MMA aime les certitudes, les valeurs indiscutables (*idem*: 118), et s'appuie sur « les recettes et autres savoir-faire » (*ibidem*), le Mode Mental Préfrontal, d'un autre côté, « assouvit sa curiosité naturelle, recherche l'inconnu (*idem*: 116), préfère « s'adapter à un monde en mouvement » (*ibidem*), et transcrire la complexité du réel et sa continuité (*idem*: 117). D'ailleurs, le MMP préfère « l'ancrage dans la complexité du réel, car il sait que le monde est bien plus complexe que nos représentations » (*idem*: 118), et enfin, il préfère la « réflexion, comprendre la cascade et l'interaction des causes et des effets » (*ibidem*).

De même, l'étrangeté réussit au poète, car il accueille la différence et l'inconnu dans un effort continuels afin de les intégrer à sa propre réalité. La parole poétique s'élève de la rencontre du soi avec l'inconnu, s'en nourrit, et s'en prolonge. Là où certains ne voient que huis clos et échec, Lorand Gaspar trouve du plaisir à respirer et à s'avancer,

quoi qu'il advienne. Dans une série de poèmes intitulée « Neuropoèmes » et dédiée à Jacques Fradin (Gaspar, 2010: 96), on trouve ces vers, qui reflètent bien le Mode Mental Préfrontal :

Je suis lumière et nuit
Je vois toujours et encore
Que je suis lumière et nuit
Les deux me disent
L'absence totale
De toute certitude
Dans ma pensée
Je n'ai que cette ouverture
Intime, ressentie au soir
De ma vie finie, d'être une goutte
De clarté dans l'espace et le temps infinis
Née de la rencontre des sens d'un corps
De milliards de neurones
De soleils et de vents inconnus (*ibidem*).

Le cheminement intérieur de la pensée, la sérénité dont témoigne le locuteur, et le goût de la nuance nous démontrent que l'œuvre de Lorand Gaspar respire le bonheur et l'étrangeté.

Bibliographie :

- ALLAIRE, Suzanne & TENNE, Muriel (2009). *Présence de Lorand Gaspar*. Amsterdam: Rodopi.
- BEN ABDELADHIM, Maha (2010). *Lorand Gaspar, en question de l'errance*. Paris: L'Harmattan.
- BRUNEL, Pierre (2010). "A propos d'Arabie heureuse de Lorand Gaspar". In *Revue de Littérature comparée*, n° 1, pp. 119-124.
- DEBREUILLE, Jean-Yves (2007). *Lorand Gaspar*. Paris: Seghers.
- FRADIN, Jacques *et al.* (2008). *L'Intelligence du stress*. Paris: Eyrolles.
- GASPAR, Lorand (2004). *Approche de la parole, suivi de Apprentissage*. Paris: Gallimard.
- GASPAR, Lorand (1997a). *Arabie heureuse et autres journaux de voyages*. Paris: Deyrolle.

- GASPAR, Lorand (1997b). *Carnets de Jérusalem*. Cognac: Le Temps qu'il fait.
- GASPAR, Lorand (2010). *Derrière le dos de dieu*. Paris: Gallimard.
- GASPAR, Lorand (1993). *Égée Judée suivi d'extraits de Feuilles d'observation et de La Maison près de la mer*. Paris: Gallimard.
- GASPAR, Lorand (1986). *Feuilles d'observation*. Paris : Gallimard.
- GASPAR, Lorand ((2001a). *Patmos et autres poèmes*. Paris : Gallimard.
- GASPAR, Lorand (1982). *Sol absolu et autres textes*. Paris : Gallimard.
- GASPAR, Lorand (2001b). *Carnet de Patmos : Textes & photographies de Lorand Gaspar*. Cognac : Le Temps qu'il fait.
- KRISTEVA, Julia (1988). *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard.

ESTRANGEIRO A SI PRÓPRIO

O duplo e a fobia da loucura em algumas narrativas fantásticas de Gautier e Maupassant

ANA ALEXANDRA SEABRA DE CARVALHO

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

Universidade do Algarve

Investigadora do CLEPUL / UALG

aacarva@ualg.pt

Résumé: On propose ici l'analyse d'un aspect particulier de la représentation du concept de *l'étranger*, « l'étranger à soi-même », dans le contexte de la littérature fantastique française du XIXe siècle. Le héros du récit, un sujet aussi normal que son lecteur, est soudain frappé de l'image de son double. Il en devient profondément troublé, se sentant de plus en plus comme s'il avait été transformé en un *étranger*, en un *inconnu* face à son épouvantable double, dont la monstrueuse origine est perçue soit comme diabolique (chez Gautier), soit comme hallucinatoire voire extraterrestre (chez Maupassant). Il s'agira, selon les différents récits étudiés, des effets d'une possession diabolique, du vampirisme, du magnétisme et de la suggestion, du dérèglement de la raison par lequel le personnage subit un dédoublement de personnalité, une déperdition, où le Moi se déchire et se regarde du dehors, dépossédé de soi par un « autre soi-même » agissant en toute l'étrangeté d'un double négatif.

Mots-clés: fantastique – étranger – double – folie.

Abstract: This paper proposes an analysis of a particular aspect of the representation of the concept of *the stranger*, « the self-stranger », in the context of French fantasy literature of the nineteenth century. The hero of the story, about as seemingly normal as his reader, is suddenly struck by the image of a self-double. He becomes deeply moved, feeling more and more as if he had been turned into an *alien*, a *stranger* in front of this appalling self-double, whose monstrous origin is perceived to be either evil (Gautier) or hallucinatory, or even extraterrestrial (Maupassant). This will be studied according to different accounts of the effects of diabolic possession, vampirism, magnetism and suggestion, the disruption of reason by which the character suffers a split personality, a loss, by which his ego is torn, now looking at himself from the outside, stripped of himself by a strange-acting negative self-double.

Keywords: fantasy – stranger - self-double – madness.

Neste ensaio, apresentarei uma análise de um aspecto particular da representação do conceito de « estrangeiro », o do « estrangeiro/estranho a si próprio », a partir do contexto da literatura fantástica francesa do século XIX, nomeadamente das obras de Théophile Gautier e de Guy de Maupassant.

Com a expressão « estrangeiro a si próprio », ou « o outro dentro de si », quero significar uma espécie de desvario, de perdição interior, de alteridade paradoxal, tal como foi sintetizada pela célebre expressão de Rimbaud « Je est un autre », e que pode atingir vários graus. O herói da narrativa, um sujeito aparentemente normal tal como o seu leitor, é subitamente surpreendido pela imagem do seu duplo, o que o perturba profundamente, sentindo-se cada vez mais como se tivesse sido transformado num *estrangeiro*, num *desconhecido* face ao seu aterrador duplo, cuja monstruosa origem é vista quer como diabólica (em Gautier), quer como alucinatória ou mesmo como extraterrestre (em Maupassant). Quer dizer que tomo a palavra « estrangeiro » num sentido particular, o de « estranho », tal como em medicina se fala de um « corpo estranho » para significar *uma coisa não natural* no organismo, aqui sobretudo ao nível do cérebro, sede da alma, da razão, das emoções, da personalidade. Tratar-se-á, de acordo com os diferentes casos das narrativas estudadas, dos efeitos de uma possessão diabólica, de vampirismo, de magnetismo e de sugestão, do desregramento da razão, em que o sujeito sofre um desdobramento da personalidade, uma perda de si próprio, onde o Eu se torna realmente « um outro », se dilacera e se vê de fora, desapossado de si mesmo por um « outro que é ele », agindo com toda a estranheza de um duplo negativo (um *Doppelgänger*).

Em Théophile Gautier, ainda muito próximo dos românticos alemães e grande admirador de Hoffmann, esta negatividade é um sinal diabólico. Em Guy de Maupassant, bastante mais próximo do racionalismo realista, ela é mais ambígua, oscilando-se entre uma explicação psiquiátrica – a alucinação, a loucura – e uma hipótese « extra-ordinária » (no sentido etimológico de *fora da ordem normal*), que já não é do domínio do sobrenatural diabólico à maneira de Gautier, mas que se aproxima da ficção-científica, ao colocar em cena um Ser Invisível malévolo, vindo talvez de outro mundo para subjugar a humanidade – o *Horla*, quer dizer « aquele que vem de

fora » (« celui qui vient d'ailleurs »), portanto um *étrangeiro*, e que parece querer habitar conosco para nos vampirizar e nos substituir no topo da hierarquia das criaturas do nosso planeta.

O *corpus* escolhido para este estudo é constituído por algumas narrativas fantásticas que põem em cena a divisão e a dilaceração do sujeito oitocentista, perdido entre as noções de Bem e de Mal, de fé religiosa ou de fé na ciência racionalista e positivista, e, em última instância, de sanidade mental ou de loucura, ou até mesmo de uma nova crença, já não em fantasmas nem em personagens mefistofélicas, mas em extraterrestres. Assim, na narrativa fantástica, real e irreal entrelaçam-se, criando um crescente efeito retórico de perturbação, mistério e angústia. O herói, incrédulo, sente a « inquietante estranheza » (Freud, 1985) da perturbação da ordem natural provocada por uma manifestação ambigualmente tenebrosa e maléfica que irrompe bruscamente na sua realidade quotidiana e familiar, instaurando o paradoxo dilacerante, tanto nos quadros de referência do seu mundo como no seu próprio Eu, podendo mesmo conduzi-lo à loucura e, muito frequentemente, ao suicídio.

Por outro lado, e de acordo com os processos da construção do fantástico na narrativa, sobretudo no caso de Maupassant, a ambiguidade estrutural deste tipo de texto visa, igualmente, provocar no leitor o mesmo calafrio de medo e de angústia sentido pelo protagonista, fazendo, assim, do leitor, segundo o célebre verso de Baudelaire, « [s]on semblable, [s]on frère » (Baudelaire, 1964: 34).

Quer isto dizer que, por um lado e de acordo com Todorov (1977), o género fantástico se afasta da inverosimilhança pressuposta mas perfeitamente aceite no pacto ficcional do maravilhoso, bem característica do imaginário mítico, místico, lendário, fabuloso, feérico ou tenebroso. Contudo, o género fantástico também se afasta, por outro lado, do imperativo do verosímil absoluto que, de Aristóteles ao Classicismo ou ao Realismo e Naturalismo, se encontra na base do pacto ficcional das diferentes manifestações do « realismo » na literatura francesa e ocidental.

Deste modo, « o efeito de real » teorizado por Roland Barthes¹ revela-se indispensável na narrativa fantástica. Ele permite, paradoxalmente, o surgimento e a admissibilidade da aparência sobrenatural dos fenómenos encenados. Tal facto estabelece o frágil equilíbrio da ambiguidade estrutural que funda o fantástico. Dado que esta ambiguidade, ao não permitir a exclusão da hipótese sobrenatural, acaba por, paradoxalmente, a reforçar, este género poderá ser considerado como uma reacção romântica ao excesso de confiança que caracteriza o racionalismo iluminista. Ao mesmo tempo, denuncia-se o perigo da curiosidade intelectual: tal como a personagem baudelairiana do poema em prosa « Le joueur généreux », poderíamos perguntar se não seria afinal verdade que « la plus belle des ruses du diable est de vous persuader qu'il n'existe pas? » (Baudelaire, 1972: 117), ou, então, que ele existe algures no universo, sob uma ou mais formas alienígenas.

A obra de Théophile Gautier (1811-1872), o « poète impeccable » ao qual Baudelaire dedica *Les fleurs du mal*, o escritor com talento de pintor, divide-se entre uma tendência ainda romântica (*Les Jeunes-France* [1833], *Le Capitaine Fracasse* [1836-1863], por exemplo) e a de uma impessoalidade voluntária que inspirará a teoria da Arte pela Arte (com *Émaux et Camées* [1852-1872]). Homem do seu tempo, ele procura um caminho próprio num mundo que o recusa, lastimando, todavia, não poder escapar aos limites da condição humana, o tempo e a morte; então, evade-se no imaginário. Criações de um admirador de Hoffmann, as narrativas maravilhosas e fantásticas de Gautier misturam, com bastante originalidade, ironia e poesia, amor e humor mordaz, amiúde num contexto exótico e arqueológico (*Le pied de momie* [1840], *Une nuit de Cléopâtre* [1845], *Arria Marcella*², *Roman de la momie* [1858]). Trata-se de um maravilhoso e de um fantástico de cariz mais estético e irónico do que gótico, apesar de os seus mestres serem os românticos alemães e ingleses.

¹ Cf. Barthes (1968). « L'Effet de réel », *Communications*, nº 11: 84-89.

² Octavien, protagonista da narrativa intitulada *Arria Marcella* (1852), um jovem *dandy* oitocentista a passeio por Pompeia, vê-se súbita e inexplicavelmente no ano 79 da era cristã, então: « les sentiments qu'éprouvait Octavien avaient changé de nature. Tout à l'heure, dans l'ombre trompeuse de la nuit, il était en proie à ce malaise dont les plus braves ne se défendent pas, au milieu de circonstances inquiétantes et fantastiques que la raison ne peut expliquer. Sa vague terreur s'était changée en stupéfaction profonde; il ne pouvait douter, à la netteté de leurs perceptions, du témoignage de ses sens, et cependant ce qu'il voyait était parfaitement incroyable » (Gautier, 1993: 214s). Temos aqui um bom exemplo de caracterização da ambiguidade paradoxal do fantástico, a qual vai ao encontro da muito posterior definição teórica de Todorov.

O protagonista da narrativa intitulada *Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann* (1832), provável caricatura do próprio Gautier, é um jovem de aproximadamente vinte anos, pintor e poeta, cujo espírito exaltado e romântico se revela apaixonado pela obra de Hoffmann. O narrador homodiegético, que se apresenta como amigo do herói³, afirma que Onuphrius « ne vivait que d'imaginations », possuindo uma « exaltation malade qui touchait à la folie par plus d'un point » (Gautier, 1993: 31); diz ainda que ele « se faisait des monstres de la moindre chose » (*idem*: 32). Ademais, o amigo era supersticioso e via a marca do diabo em todo o lado. Um dia, ao aperceber-se do seu reflexo duplicado num espelho, Onuphrius verifica, porém, que « o outro » não era ele – « c'était un homme pâle, ayant au doigt un gros rubis » (*idem*: 49). Para Onuphrius, a única explicação possível é a de que se trata do diabo. Com efeito, subitamente, « le reflet sortit de la glace, descendit dans la chambre, vint droit à lui, le força à s'asseoir, et, malgré sa résistance, lui enleva le dessus de la tête comme on ferait de la calotte d'un pâté. L'opération finie, il mit le morceau dans sa poche et s'en retourna par où il était venu » (*ibidem*). Maravilhosamente, essa ocorrência tão bizarra « ne lui avait fait aucun mal » (*ibidem*), mas as suas ideias « s'échappaient en désordre comme des oiseaux dont on ouvre la cage » (*ibidem*). Contudo, mais extraordinário ainda é o facto de Onuphrius ter decidido, apesar da insólita situação em que se encontrava, comparecer a uma brilhante recepção, onde encontra um jovem *dandy* « [aux] cheveux en brosse [et à la] barbe rousse (...) port[ant] un gros anneau à l'index, le chaton ét[ant] le fatal rubis » (*idem*: 52), que ele evidentemente toma logo pelo diabo. Note-se que o narrador, ao adoptar o ponto de vista do amigo supersticioso, parece subscrever ambigualmente a possibilidade da interpretação sobrenatural, logo maravilhosa. Apesar de aterrorizado, Onuphrius não consegue esquivar-se à insistência das senhoras para que recite alguns dos seus últimos versos.

Porém, o irónico e maléfico *dandy* de barba vermelha parece roubar-lhe, por meios sobrenaturais, « [ses] pensées nouvelles, [ses] belles rimes (...) diaprées de mille couleurs romantiques » (*idem*: 55), substituindo-as por um pastiche do tom rococó da

³ Curiosamente, este desdobramento entre o protagonista e o narrador sugere um jogo de máscaras no qual se esconde o autor textual, complexificando a temática do duplo.

Regência. Furioso, Onuphrius acusa toda a assembleia de um golpe premeditado, de mistificação, de o terem convidado apenas para dele fazerem « le jouet du diable [:] oui, de Satan en personne, ajouta-t-il en désignant du doigt le fashionable à gilet écarlate » (*idem*: 56). Após o que sai intempestivamente. Contudo, « cette algarade » (*ibidem*) aparentemente louca é sustentada pelo narrador que, assim, reforça, uma vez mais, a possibilidade de uma interpretação sobrenatural:

– Vraiment, dit le jeune homme en refourrant sous les basques de son habit une demi-aune de queue velue qui venait de s'échapper et qui se déroulait en frétilant, me prendre pour le diable, l'invention est plaisante ! Décidément, ce pauvre Onuphrius est fou.[...]/ Au mot Dieu, un long jet sulfureux s'échappa du rubis, la pâleur du réprouvé doubla [...]. (Gautier, 1993: 56; itálicos nossos)

Depois do baile, Onuphrius vê, com estupefacção, a sua noiva Jacintha e o *dandy*, que ele qualifica de diabólico, subirem para uma carruagem. Completamente fora de si, o jovem planta-se no meio do caminho para lhes impedir a passagem. Então algo de impossível, embora caucionado pelo narrador, parece acontecer: num ápice, cavalos, cocheiro e carruagem « n'étaient qu'une vapeur que [le] corps [d'Onuphrius] divisa comme l'arche d'un pont fait d'une masse d'eau qui se rejoint ensuite. Les morceaux du fantastique équipage se réunirent à quelques pas derrière lui, et la voiture continua à rouler comme s'il ne fût rien arrivé » (*idem*: 57). Ainda de acordo com o narrador, Onuphrius, aterrorizado, vê Jacintha, que o olha « d'un air triste et doux, et le dandy à la barbe rouge qui riait comme une hyène » (*idem*: 58).

A instância narradora parece, portanto, confirmar o carácter maravilhoso da aventura. Diz ainda que esta o deixou doente e que, ao fim de oito dias, durante os quais, aliás, Onuphrius fora carinhosamente tratado por Jacintha, « son corps se rétablit, mais non pas sa raison » (*ibidem*): Onuphrius « imaginait que le diable lui avait escamoté son corps, se fondant sur ce qu'il n'avait rien senti lorsque la voiture lui avait passé dessus » (*ibidem*). Segundo o narrador, então, « sorti de l'arche du réel, il s'était lancé dans les profondeurs nébuleuses de la fantaisie et de la métaphysique; mais (...) il ne put (...) redescendre (...) et renouer avec le monde positif » (*idem*: 58s). De acordo com o espírito desta narrativa, a loucura do protagonista corresponde ao mito ancestral,

pois ver o seu duplo diabólico significa a perda: da razão, da vida ou de ambas. O leitor reconhece aqui, de facto, traços hoffmannianos e românticos neste jogo interpretativo de um fantástico que oscila entre a aceitação do maravilhoso diabólico e a explicação mais racional da loucura.

Em Gautier, a realidade surge amiúde às avessas como forma de questionamento. É o caso de *La morte amoureuse* (1836), narrativa cujo tema da mulher-vampiro é igualmente tomado de empréstimo a Hoffmann. Num tom terno e poético, Gautier inverte os códigos morais, ao apresentar um padre transfigurado em demónio e a vampira sob uma forma angelical. Este religioso, o abade Sérapión, age assim para salvar a alma de Romuald, o herói-narrador, jovem padre perdidamente apaixonado por uma vampira, e cuja natureza « s'est en quelque sorte dédoublée », dado que ele se vê quer como padre, quer como fidalgo enfatuado e libertino. Logo no *incipit*, o leitor é posto em alerta para o insólito e a ambivalência interpretativa dos fenómenos contados pelo narrador autodiegético:

Vous me demandez, frère, si j'ai aimé; oui. C'est une histoire singulière et terrible, et, quoique j'aie soixante-six ans, j'ose à peine remuer la cendre de ce souvenir. (...) Ce sont des événements si étranges, que je ne puis croire qu'ils me soient arrivés. J'ai été pendant plus de trois ans le jouet d'une illusion singulière et diabolique. Moi, pauvre prêtre de campagne, j'ai mené en rêve toutes les nuits (*Dieu veuille que ce soit un rêve!*) une vie de damné, une vie de mondain et de Sardanapale. Un seul regard trop plein de complaisance jeté sur une femme pensa causer la perte de mon âme; mais enfin, avec l'aide de Dieu et de mon saint patron, je suis parvenu à chasser l'esprit malin qui s'était emparé de moi. Mon existence s'était compliquée d'une existence nocturne entièrement différente. Le jour, j'étais un prêtre du Seigneur, chaste, occupé de la prière et des choses saintes; la nuit, dès que j'avais fermé les yeux, je devenais un jeune seigneur, fin connaisseur en femmes, en chiens et en chevaux, jouant aux dés, buvant et blasphémant; et lorsqu'au lever de l'aube je me réveillais, il me semblait au contraire que je m'endormais et que je rêvais que j'étais prêtre. De cette vie somnambulique il m'est resté des souvenirs d'objets et de mots dont je ne puis pas me défendre, et, quoique je ne sois jamais sorti des murs de mon presbytère, on dirait plutôt, à m'entendre, un homme ayant usé de tout et revenu

du monde, qui est entré en religion et qui veut finir dans le sein de Dieu des jours trop agités, qu'un humble séminariste qui a vieilli dans une cure ignorée, au fond d'un bois et sans aucun rapport avec les choses du siècle./ Oui, j'ai aimé comme personne au monde n'a aimé, d'un amour insensé et furieux, si violent que je suis étonné qu'il n'ait pas fait éclater mon cœur. Ah! quelles nuits! quelles nuits! (Gautier, 1993: 77s; itálicos nossos)

Tal metamorfose verifica-se após a primeira noite de amor com Clarimonde, a vampira amada e apaixonada. Curiosamente, essa existência dupla não enlouqueceu o jovem padre (« malgré l'étrangeté de cette position, je ne crois pas avoir un seul instant touché à la folie. J'ai toujours conservé très nettes les perceptions de mes deux existences » (*idem* : 105)). Contudo, Romuald constata um facto absurdo e inexplicável: « c'est que le sentiment du même moi existât dans deux hommes si différents » (*ibidem*). No entanto, ele sofre de bizarros e inquietantes pesadelos, o que leva o abade Sérapión a obrigá-lo a acompanhá-lo até à tumba de Clarimonde. A morta-viva é aspergida com água benta; então, o corpo e o caixão transformam-se em pó. Finalmente, esta destruição da vampira desfaz o estranho desdobramento, a singular e diabólica ilusão, curando miraculosamente o jovem padre e salvando-lhe a alma. Para um crente cristão, a origem do problema não coloca dúvidas, aceitando-se com naturalidade a explicação por via do maravilhoso do sobrenatural diabólico.

O conto maravilhoso significativamente intitulado *Le chevalier double* (1840) retoma uma lenda norueguesa e o tema do duplo diabólico, o estranho dentro de nós que é necessário combater para escapar, uma vez mais, à danação eterna. O conde Oluf transporta consigo, desde o nascimento, a maldição de possuir uma estrela dupla: uma verde, sinal de esperança, a outra vermelha, diabólica. Como afirma o narrador, num tom fortemente moralizador próprio do conto:

Cette histoire montre comme un seul moment d'oubli, un regard même innocent, peuvent avoir d'influence./ Jeunes femmes, ne jetez jamais les yeux sur les maîtres chanteurs de Bohême, qui récitent des poésies enivrantes et

diaboliques⁴. Vous, jeunes filles, ne vous fiez qu'à l'étoile verte⁵; et vous [comme Oluf] qui avez le malheur d'être double, combattez bravement, quand même vous devriez frapper sur vous et vous blesser de votre propre épée, l'adversaire intérieur, le méchant chevalier⁶. (Gautier, 1993: 137)

Em *Avatar* (1856), entra em jogo a ambiguidade interpretativa, decorrente da associação da questão mística da metempsicose oriental às experiências científicas da sugestão, do hipnotismo e do magnetismo levadas a cabo pelo doutor Balthazar Cherbonneau, também ele uma personagem estranha, « qui avait l'air d'une figure échappée d'un conte fantastique d'Hoffmann » (Gautier, 1993: 239). Aqui, as almas, isto é, os Eus de duas personagens trocam de corpo⁷. Um deles, Octave de Saville, que sofre de melancolia, fá-lo de forma voluntária, visto que está perdidamente apaixonado pela mulher do outro, Olaf Labinski. Este último, pelo contrário, tendo sido apanhado numa armadilha, revolta-se com todas as suas forças contra aqueles que lhe roubaram o seu corpo. Assim, Octave-Labinski, isto é o avatar do conde, aceita a transformação, ainda que esta seja apenas física: ele só tem a aparência do nobre polaco, mantendo o seu Eu anterior. O mesmo se passa com Olaf-de Saville, avatar de Octave. Porém, o conde não compreende o que lhe aconteceu e fica aterrorizado ao ver o seu duplo, pois considera tal fenómeno, à luz do mito atrás referido, como um presságio fatal:

Le rire des laquais à l'hôtel Labinski, l'apparition de son double, la physionomie inconnue substituée à sa réflexion dans le miroir pouvaient être, à la rigueur, les illusions d'un cerveau malade; mais ces habits différents, cet anneau qu'il ôtait de son doigt, étaient des preuves matérielles, palpables, des témoignages impossibles à récuser. Une métamorphose complète s'était opérée en lui à son insu, un magicien, à coup sûr, un démon peut-être, lui avait volé sa

⁴ Foi o que fez inadvertidamente a mãe de Oluf, mulher casada, ao olhar mais demoradamente para outro homem, um sedutor estrangeiro, simbolizador do demónio.

⁵ Tal como Brenda, a noiva de Oluf.

⁶ Após o combate, « Oluf leva la tête pour chercher sa double étoile et la faire voir à sa fiancée: il n'y avait plus que la verte, la rouge avait disparu./ En entrant, Brenda, tout heureuse de ce prodige qu'elle attribuait à l'amour, fit remarquer au jeune Oluf que le jais de ses yeux s'était changé en azur, signe de réconciliation céleste. (...) L'homme a terrassé l'incube » (Gautier, 1993: 137).

⁷ « À un geste fulgurant du docteur qui semblait leur tracer leur route dans l'air, les deux points phosphoriques se mirent en mouvement, et, laissant derrière eux un sillage de lumière, se rendirent à leur demeure nouvelle: l'âme d'Octave occupa le corps du comte Labinski, l'âme du comte celui d'Octave; l'avatar était accompli » (Gautier, 1993: 280).

forme, sa noblesse, son nom, toute sa personnalité, en ne lui laissant que son âme sans moyens de la manifester. (*idem*: 292)

Olaf-de Saville continua a reflectir sobre o seu bizarro infortúnio (« Il était bien réellement et bien absolument dépossédé de son moi » (*idem*: 293), considerando igualmente a hipótese de ele se dever a uma manipulação diabólica do fantástico doutor Cherbonneau: « Le double aperçu à l'hôtel Labinski pouvait être un spectre, une vision, mais aussi un être physique, vivant, installé dans cette peau que lui aurait dérobée, avec une habileté infernale, ce médecin à figure de fakir » (*idem*: 293). Então, Olaf-de Saville julga começar a compreender as razões da estranheza da sua nova situação e a inquietar-se com o destino da mulher (« 'Mais si cet Octave avait fait un pacte avec le diable pour me dérober mon corps et surprendre sous ma forme l'amour de Prascovie!' » (*idem*: 300). Crente tanto nos preceitos religiosos do cristianismo como no espírito racionalista do positivismo, o conde debate-se interiormente com o absurdo da hipótese sobrenatural (« L'in vraisemblance, au XIXe siècle, d'une pareille supposition, la fit bientôt abandonner au comte, qu'elle avait cependant étrangement troublé./ Souriant lui-même de sa crédulité, il mangea, refroidi, le déjeuner (...), s'habilla et demanda la voiture », (*idem*: 300s). Depois, decide confrontar o doutor Cherbonneau com as suas suspeitas, mas este tem poderes para o deixar numa incerteza angustiante:

Il traversa ces salles où la veille il était entré s'appelant encore le comte Olaf Labinski, et d'où il était sorti salué par tout le monde du nom d'Octave de Saville. (...) / « Vous savez bien, monsieur Balthazar Cherbonneau, que je ne suis pas Octave, mais le comte Olaf Labinski, puisque hier soir vous m'avez, ici même, volé ma peau au moyen de vos sorcelleries exotiques »./ À ces mots, le docteur partit d'un énorme éclat de rire, se renversa sur ses coussins, et se mit les poings au côté pour contenir les convulsions de sa gaieté. (...) / « – Je ne sais à quoi tient, docteur du diable, que je ne vous étrangle de mes mains », cria le comte en s'avançant vers Cherbonneau./ Le docteur sourit de la menace du comte, qu'il toucha du bout d'une petite baguette d'acier. – Olaf-de Saville reçut une commotion terrible et crut qu'il avait le bras cassé. (...) / (...) étourdi par la secousse électrique, [il] sortit de chez le docteur Cherbonneau plus incertain et plus troublé que jamais. (*idem*: 301s)

A perturbação de Olaf leva-o, em seguida, a oscilar entre a hipótese sobrenatural (diabólica) e a racional, isto é, teria ele enlouquecido?

Contudo, o seu avatar, Octave, parece não ter lucrado muito com a troca de corpo, pois não consegue enganar completamente a perspicaz e sensível Prascovie, que passa a sentir no marido um *estranho*, apesar da aparência: « Prascovie ne reconnaissait pas, dans les yeux d’Octave-Labinski, l’expression ordinaire des yeux d’Olaf, celle d’un amour pur, calme, égal, éternel comme l’amour des anges; – une passion terrestre incendiait ce regard, qui la troublait et la faisait rougir » (*idem*: 309). Ademais, Octave-Labinski encontra-se « engagé dans les méandres sans issue pour lui d’une existence qu’il ne connaissait pas », quer dizer que, ao apoderar-se do corpo do conde, Octave deveria igualmente ter-lhe roubado « ses notions antérieures, les langues qu’il possédait, ses souvenirs d’enfance, les mille détails intimes qui composent le *moi* d’un homme, les rapports liant son existence aux autres existences: et pour cela tout le savoir du docteur (...) n’eût pas suffi » (*idem*: 316s)⁸.

Desesperado com a sua situação intolerável, Olaf-de Saville desafia o seu avatar para um duelo: « ce large univers est maintenant trop étroit pour nous deux: – je tuerai mon corps habité par votre esprit imposteur ou vous tuerez le vôtre, où mon âme s’indigne d’être emprisonnée » (*idem*: 321). Contudo, a situação é diabolicamente bizarra, visto que « chacun avait devant soi son propre corps et devait enfoncer l’acier dans une chair qui lui appartenait encore la veille »; assim, « le combat se compliquait d’une sorte de suicide non prévue, et, quoique braves tous deux, Octave et le comte éprouvaient une instinctive horreur à se trouver l’épée à la main en face de leurs fantômes et prêts à fondre sur eux-mêmes » (*idem*: 326). Octave acaba por convencer o conde a terminar o duelo e a pedir ao doutor que desfaça a transformação, já que, através desta mudança de corpo, Octave não tinha conseguido que Prascovie se apaixonasse pela sua alma. Instado pelos dois, Balthazar Cherbonneau acede ao seu pedido. Então,

⁸ Questões semelhantes se colocam nos nossos dias relativamente à clonagem.

Fulgurés par les conducteurs de métal chargés à outrance de fluide magnétique, les deux jeunes gens tombèrent bientôt dans un anéantissement si profond qu'il eût ressemblé à la mort pour toute personne non prévenue: le docteur fit les passes, accomplit les rites, prononça les syllabes comme la première fois, et bientôt deux petites étincelles apparurent au-dessus d'Octave et du comte avec un tremblement lumineux; le docteur reconduisit à sa demeure primitive l'âme du comte Olaf Labinski, qui suivit d'un vol empressé le geste du magnétiseur./ Pendant ce temps, l'âme d'Octave s'éloignait lentement du corps d'Olaf, et, au lieu de rejoindre le sien, s'élevait comme toute joyeuse d'être libre, et ne paraissait pas se soucier de rentrer dans sa prison. (...) [E]lle disparut. (*idem*: 333s)

O conde, movido por uma imensa felicidade, correu para os braços da mulher; o doutor Cherbonneau, contudo, « resta seul face à face avec le cadavre d'Octave de Saville » (*idem*: 334), do qual a alma melancólica e fatalmente apaixonada se havia libertado durante o processo acima descrito. Então, o doutor decide transpor-se a si próprio para este corpo inanimado e ressurgir como o jovem Octave de Saville, transformando-se num novo avatar, Octave-Cherbonneau, pois, como ele afirma: « avec cette jeune enveloppe, que ma science aura bientôt rendue robuste, je pourrai étudier, travailler, lire encore quelques mots du grand livre, sans que la mort le ferme au paragraphe le plus intéressant en disant: 'c'est assez !' » (*idem*: 335). Assim, em *Avatar*, relativamente à temática do duplo, verifica-se a permanência de traços hoffmannianos e românticos num jogo interpretativo inerente a um fantástico que oscila ambigualmente entre a aceitação do maravilhoso diabólico e a explicação racional e científica, decorrente, como vimos, da associação da questão da metempsicose oriental às experiências modernas da sugestão, do hipnotismo e do magnetismo.

Jettatura (1856) retoma o tema do duplo diabólico, desta vez de acordo com a superstição napolitana relativa ao *mau-olhado*: « Le fascino [ou *jettatura*] est l'influence pernicieuse qu'exerce la personne douée, ou plutôt affligée du mauvais œil » (Gautier, 1993: 377). Este dom fatal é, muitas vezes, involuntário. O herói da narrativa, Paul d'Aspremont, um jovem francês em Nápoles, só toma consciência da sua situação demasiado tarde. Julga, então, compreender a verdadeira causa de todos os infortúnios

de que havia sido testemunha durante toda a sua vida, ainda que hesite bastante antes de se convencer a aceitar esta explicação sobrenatural. Confrontado com um poder estranho à sua personalidade e vontade, o qual parece possuí-lo e duplicá-lo diabolicamente (talvez por influência do seu estranho e hoffmanniano *groom*⁹), decide cegar-se e, por fim, suicidar-se.

O protagonista, « jeune homme de vingt-six à vingt-huit ans [mais dont la] physionomie énigmatique mélangeait la fraîcheur et la fatigue » (*idem*: 344), é-nos apresentado desde logo de modo ambíguo, possibilitando uma interpretação sobrenatural diabólica, ou não:

Ses cheveux d'un blond obscur tiraient sur cette nuance que les Anglais appellent *auburn*, et s'incendiaient au soleil de reflets cuivrés et métalliques, tandis que dans l'ombre ils paraissaient presque noirs; son profil offrait des lignes purement accusées, un front dont un phrénologue eût admiré les protubérances, un nez d'une noble courbe aquiline, des lèvres bien coupées, et un menton dont la rondeur puissante faisait penser aux médailles antiques; et cependant tous ces traits, beaux en eux-mêmes, ne composaient point un ensemble agréable. Il leur manquait cette mystérieuse harmonie qui adoucit les contours et les fond les uns dans les autres. La légende parle d'un peintre italien qui, voulant représenter l'archange rebelle, lui composa un masque de beautés disparates, et arriva ainsi à un effet de terreur bien plus grand qu'au moyen des cornes, des sourcils circonflexes et de la bouche en rictus. Le visage de l'étranger produisait une impression de ce genre. (*idem*: 344s)

⁹ « Derrière le voyageur bizarre, à distance respectueuse, restait debout, auprès d'un entassement de malles, un petit groom, espèce de vieillard de quinze ans, gnome en livrée, ressemblant à ces nains que la patience chinoise élève dans des potiches pour les empêcher de grandir; sa face plate, où le nez faisait à peine saillie, semblait avoir été comprimée dès l'enfance, et ses yeux à fleur de tête avaient cette douceur que certains naturalistes trouvent à ceux du crapaud. Aucune gibbosité n'arrondissait ses épaules ni ne bombait sa poitrine; cependant il faisait naître l'idée d'un bossu, quoiqu'on eût vainement cherché sa bosse. En somme, c'était un groom très convenable, qui eût pu se présenter sans entraînement aux races d'Ascott ou aux courses de Chantilly; tout gentleman-rider l'eût accepté sur sa mauvaise mine. Il était déplaisant, mais irréprochable en son genre, comme son maître » (Gautier, 1993: 347). Esta última frase acentua a ligação entre as duas personagens e a hipótese de o *groom* ser, eventualmente, o responsável pela possessão diabólica do amo, ou o seu guardião. Por outras palavras, o par amo-criado pode significar igualmente um ser duplo, de modo que a aparência diabólica do criado transpareça a verdadeira natureza da alma do amo.

Contudo, dada a temática em causa, são os olhos « extra-ordinários » e algo mefistofélicos que se destacam na fisionomia deste estrangeiro:

Ses yeux surtout étaient extraordinaires; les cils noirs qui les bordaient contrastaient avec la couleur gris pâle des prunelles et le ton châtain brûlé des cheveux. Le peu d'épaisseur des os du nez les faisaient paraître plus rapprochés que les mesures des principes de dessin ne le permettent, et, quand à leur expression, elle était vraiment indéfinissable. Lorsqu'ils ne s'arrêtaient sur rien, une vague mélancolie, une tendance languissante s'y peignaient dans une lueur humide; s'ils se fixaient sur quelque personne ou quelque objet, les sourcils se rapprochaient, se crispaient, et modelaient une ride perpendiculaire dans la peau du front: les prunelles, de grises devenaient vertes, se tiguaient de points noirs, se striaient de fibrilles jaunes; le regard en jaillissait aigu, presque blessant; puis tout reprenait sa placidité première, et le personnage à tournure méphistophélique redevenait un jeune homme du monde – membre du Jockey-Club, si vous voulez – allant passer la saison à Naples, et satisfait de mettre le pied sur un pavé de lave moins mobile que le pont du *Léopold*. (*idem*: 345)

Os estranhos olhos do estrangeiro causam uma enorme perturbação entre as gentes supersticiosas de Nápoles. Com efeito, logo no momento do seu desembarque ocorre um bizarro acidente, que algumas testemunhas atribuem ao olhar deste estrangeiro: « une vague inattendue soulève le vapeur qui, en retombant, provoque le naufrage de quelques facchini » (*idem*: 346).

Um segundo acidente tem como vítima a sua jovem noiva inglesa, Alicia Ward, convalescente em Nápoles. O olhar de Paul « s'arrêtait avec une fixité étrange sur la jeune fille posée devant lui./ Soudain les jolies couleurs roses qu'elle se vantait d'avoir conquises disparurent des joues d'Alicia (...); toute tremblante, elle porta la main à son cœur; sa bouche charmante et pâlie se contracta » (*idem*: 357). Vicè, a criada napolitana da família inglesa, pressente de imediato o perigo:

Pendant qu'elle servait les sorbets et l'eau de neige, elle avait attaché sur le nouveau venu un regard mélangé de curiosité et de crainte. Sans doute, le résultat de l'examen n'avait pas été favorable pour Paul, car le front de Vicè,

jaune déjà comme un cigare, s'était rembruni encore, et, tout en accompagnant l'étranger, elle dirigeait contre lui, de façon qu'il ne pût l'apercevoir, le petit doigt et l'index de sa main, tandis que les deux autres doigts, repliés sous la paume, se joignaient au pouce comme pour former un signe cabalistique. (*idem*: 358)

Sem se aperceber ainda, Paul tem, contudo, um sonho premonitório, em que vê o tio da noiva a fazer-lhe sinal para não desembarcar e Alicia, cujo rosto « exprimait une douleur profonde, et en le repoussant elle paraissait obéir contre son gré à une fatalité impérieuse » (*idem*: 359). Mais tarde, acontece um terceiro acidente: Alicia cai por terra, devido ao rompimento de uma das cordas da cama de rede em que se encontrava suspensa. Então, o conde Altavilla¹⁰, também ele apaixonado por Alicia, « hoch la tête d'un air mystérieux: en lui-même évidemment il expliquait la rupture de la corde par une toute autre raison que celle de la pesanteur; mais, en homme bien élevé, il garda le silence, et se contenta d'agiter la grappe de breloques de son gilet¹¹ » (*idem*: 367).

Os gestos supersticiosos e protetores contra o mau-olhado repetem-se sempre que Altavilla é alvo do olhar de Paul: « Toutes les fois que Paul le regardait ainsi, le comte, par un geste en apparence machinal, arrachait une fleur d'une jardinière placée près de lui et la jetait de façon à couper l'effluve de l'œillade irritée », pois « [e]n se dirigeant vers Altavilla, [le] regard [de Paul] prenait son expression sinistre; les fibrilles jaunes se tortillaient sous la transparence grise de ses prunelles comme des serpents d'eau dans le fond d'une source » (*idem*: 368). Justamente por acreditar na influência nefasta do olhar do rival, o conde oferece a Alicia um presente bizarro (« une immense quantité de pots de fleurs (...) et (...) une monstrueuse paire de cornes de bœuf de Sicile » (*idem*: 369). Satisfeita, Vicè diz algo totalmente enigmático para a jovem inglesa: « nous voilà maintenant en bon état de défense [car] le signor français a de bien singuliers yeux » (*idem*: 369s).

¹⁰ O conde Altavilla era um « jeune élégant napolitain dont la présence amena sur le front de Paul cette contraction qui donnait à sa physionomie une expression de méchanceté diabolique » (Gautier, 1993: 366). Quer dizer, os ciúmes perante um rival parecem acordar algo latente no seu íntimo, trazendo à superfície da fisionomia de Paul a sua verdadeira natureza.

¹¹ Também Vicè se protege com algo semelhante, trazendo ao peito, suspenso por um cordão negro, « un paquet de petites breloques de forme singulière en corne et en corail » (Gautier, 1993: 365).

Os Napolitanos apavoram-se perante o olhar de Paul, pois acontecem vários outros acidentes. Contudo, o jovem estrangeiro « ne se [rendait] pas compte de l'effet bizarre qu'il produisait, et dans le couloir il entendait prononcer à voix basse ce mot étrange et dénué de sens pour lui: un jettatore! un jettatore! » (*idem*: 376). Confrontado com a estranha insistência no epíteto e gesto desconhecidos, Paul tenta compreender as razões dos Napolitanos:

Jettatore! jettatore! Ces mots s'adressaient bien à moi, se disait Paul d'Aspremont en rentrant à l'hôtel; j'ignore ce qu'ils signifient, mais ils doivent assurément renfermer un sens injurieux ou moqueur. Qu'ai-je dans ma personne de singulier, d'insolite ou de ridicule pour attirer ainsi l'attention d'une manière défavorable? (...) Cependant l'on a ici l'habitude de voir des étrangers, et quelques imperceptibles différences de toilette ne suffisent pas à justifier le mot mystérieux et le geste bizarre que ma présence provoque. J'ai remarqué, d'ailleurs, une expression d'antipathie et d'effroi dans les yeux des gens qui s'écartaient de mon chemin. Que puis-je avoir fait à ces gens que je rencontre pour la première fois? (*idem*: 385)

Por outro lado, Paul vê-se insolitamente perturbado por terríveis pesadelos, expressão hipotética de um duplo demoníaco escondido no mais íntimo do seu ser, mas que, ao acordar, ele qualifica de mera extravagância:

Ces fantasmagories confusément effrayantes, vaguement horribles, et d'autres plus insaisissables encore rappelant les fantômes informes ébauchés dans l'ombre opaque des aquatintes de Goya torturèrent le dormeur jusqu'aux premières lueurs du matin; son âme, affranchie par l'anéantissement du corps, semblait deviner ce que sa pensée éveillée ne pouvait comprendre, et tâchait de traduire ses pressentiments en image dans la chambre noire du rêve. (...) / [P]eu à peu Paul se rasséréna; il oublia ses rêves fâcheux et les impressions bizarres de la veille, ou, s'il y pensait, c'était pour s'accuser d'extravagance. (*idem*: 388s)

Contudo, os habitantes locais não desarmam. Ao dar uma volta por Chiaja, sempre que Paul se demorava junto a uma loja, « le marchand prenait un air alarmé,

murmurait quelque imprécation à mi-voix, et faisait le geste d'allonger les doigts comme s'il eût voulu le poignarder de l'auriculaire et de l'index; les commères, plus hardies, l'accablaient d'injures et lui montraient le poing » (*idem*: 389). A situação torna-se insustentável. Paul decide, então, ler um tratado sobre a *jettatura*, escrito por Niccolo Valetta. A partir desse momento, ele julga tomar consciência do seu poder fatal, do seu outro Eu: « il était jettatore! Il fallait bien en convenir vis-à-vis de lui-même: tous les signes distinctifs décrits par Valetta, il les possédait » (*idem*: 391), ou seja, ele apresentava uma « physionomie vraiment terrible./ Paul se fit peur à lui-même: il lui semblait que les effluves de ses yeux, renvoyées par le miroir, lui revenaient en dards empoisonnés » (*ibidem*). Paul tenta, em vão, resistir racionalmente à hipotética existência de um duplo maléfico dentro de si, mas é como se os seus olhos, de súbito, se tivessem aberto para uma terrível verdade até aí desconhecida para ele:

Quoique sa raison se révoltât contre une pareille appréciation, il ne pouvait s'empêcher de reconnaître qu'il présentait tous les indices dénonciateurs de la jettature. (...) / Paul se sentit pénétré d'une immense tristesse. – Il était un monstre! – Bien que doué des instincts les plus affectueux et de la nature la plus bienveillante, il portait le malheur avec lui; son regard, involontairement chargé de venin, nuisait à ceux sur qui il s'arrêtait, quoique dans une intention sympathique. (...). Plusieurs circonstances de sa vie, qui jusque-là lui avaient semblé obscures et dont il avait vaguement accusé le hasard, s'éclairaient maintenant d'un jour livide: il se rappelait toutes sortes de mésaventures énigmatiques, de malheurs inexplicables, de catastrophes sans motifs dont il tenait à présent le mot; des concordances bizarres s'établissaient dans son esprit et les confirmaient dans la triste opinion qu'il avait prise de lui-même./ (...) [L]'influence fatale, le fascino, la jettature, devaient réclamer leur part de ces catastrophes. Une telle continuité de malheurs autour du même personnage n'était pas *naturelle*. (*idem*: 392s)

Os dados do destino estão lançados e, ainda que Paul tente retomar a via da razão, é constantemente impedido pela contínua sucessão de acontecimentos estranhos. Deste modo, para neutralizar o seu duplo maléfico, Paul considera, em primeiro lugar, a hipótese de se afastar de todos: « il se demandait s'il n'était pas de son devoir de fuir Alicia, dût-il passer pour un homme sans foi et sans honneur, et d'aller finir sa vie dans

quelque île déserte où, du moins, sa jettature s'étendrait faute d'un regard humain pour l'absorber » (*idem*: 400). Depois, chega mesmo a pensar em suicídio, devido à circunstância de o seu olhar apaixonado parecer ter provocado um terrível agravamento no estado de saúde de Alicia, o que ele interpreta como « une preuve irrécusable de son fatal pouvoir (...); n'était-il pas de son devoir de se supprimer comme un être malfaisant et d'anéantir ainsi la cause involontaire de tant de malheurs? » (*idem*: 403).

Esta interpretação sobrenatural dos acontecimentos é sustentada pela opinião do conde Altavilla, para quem a situação é clara: « Miss Ward n'est pas malade; elle subit une sorte d'empoisonnement par le regard, et si M. d'Aspremont n'est pas jettatore, au moins il est funeste » (*idem*: 416). No entanto, não se coíbe de acusar Paul de ser um *jettatore*. Perante tais palavras do seu rival, a fisionomia de Paul transforma-se pavorosamente: « une pâleur verte envahit subitement la face de M. d'Aspremont, une auréole rouge cercla ses yeux; ses sourcils se rapprochèrent, la ride de son front se creusa, et de ses prunelles jaillirent comme des lueurs sulfureuses » (*idem*: 417). Todavia, pouco a pouco, Paul torna-se mais sensível aos argumentos do conde, oscilando entre as hipóteses sobrenatural e racional:

Pendant que le comte Altavilla parlait, Paul d'Aspremont se sentait pénétré d'une secrète horreur; il était donc, lui chrétien, en proie aux puissances de l'enfer, et le mauvais ange regardait par ses prunelles! il semait les catastrophes, son amour donnait la mort! Un instant sa raison tourbillonna dans son cerveau, et la folie battit de ses ailes les parois intérieures de son crâne. « (...) – Oh! alors ce serait donc vrai! dit Paul à mi-voix: je suis donc un assassin, un démon, un vampire! je tue cet être céleste, je désespère ce vieillard ». (*idem*: 418s)

No entanto, Paul não quer desistir de Alicia. Os dois rivais travam um duelo, no qual Altavilla perde a vida. Paul convence-se da malignidade do seu olhar, decidindo cegar-se para o fazer cessar e, assim, poder casar com a sua amada (« soyez condamnés, mes yeux, puisque vous êtes meurtriers » (*idem*: 433). Porém, este « aveugle volontaire » (*idem*: 440) cometeu um sacrifício inútil, visto que encontra Alicia já morta. Convencido de que foi o responsável pelo funesto acidente, Paul lança-se no abismo do mar, causando-lhe uma terrível perturbação, de aparência sobrenatural:

Il tomba; une vague monstrueuse le saisit, le tordit quelques instants dans sa volute et l'engloutit./ La tempête éclata alors avec furie: les lames assaillirent la plage en files pressées, comme des guerriers montant à l'assaut, et lançant à cinquante pieds en l'air des fumées d'écume; les nuages noirs se lézardèrent comme des murailles d'enfer, laissant apercevoir par leurs fissures l'ardente fournaise des éclairs; des lueurs sulfureuses, aveuglantes, illuminèrent l'étendue; le sommet du Vésuve rougit, et un panache de vapeur sombre, que le vent rabattait, ondula au front du volcan. Les barques amarrées se choquèrent avec des bruits lugubres, et les cordages trop tendus se plainquirent douloureusement. Bientôt la pluie tomba en faisant siffler ses hachures comme des flèches, – on eût dit que le chaos voulait reprendre la nature et en confondre de nouveau les éléments./ Le corps de M. Paul d'Aspremont ne fut jamais retrouvé. (*idem*: 442s)

No final do texto, parece prevalecer uma hipótese interpretativa sobrenatural, relacionando-se o suicídio de Paul d'Aspremont com um regresso ao caos infernal, talvez o seu verdadeiro lugar. Assim, sugere-se que, não obstante o jovem não ter agido intencionalmente, o seu duplo demoníaco deveria ser afastado do mundo dos vivos e que a única forma para tal seria o suicídio. Este sacrifício de Paul impediria o eventual triunfo do caos sobre a ordem do mundo.

Em Théophile Gautier, como vimos, o herói, semelhante ao seu leitor apaixonado pelo romantismo e pelo fantástico à maneira de Hoffmann, é subitamente surpreendido pela imagem de um duplo negativo, o que o deixa profundamente perturbado e sentindo-se cada vez mais como se tivesse sido transformado num *étrangeiro*, num *desconhecido*. Este duplo aterrador que o possui revela sempre uma origem diabólica, ainda que, por vezes, associada ao progresso do conhecimento científico.

Guy de Maupassant (1850-1893) dissecou, numa perspectiva muito pessimista, o universo social e humano do seu tempo, descrevendo tanto a vida parisiense como a da

Normandia. Autor de vários romances¹², ele é verdadeiramente um mestre da narrativa breve, contos e novelas. A sua estética procura a eficácia, valorizando o poder da imagem, a sobriedade e o rigor da expressão. Por outro lado, o escritor cultivava também o registo fantástico, inovando-o através da interiorização do fenómeno estranho, fundado na desordem da razão, na angústia interior, nos medos imaginários e obsessivos, no questionamento do sujeito acerca da sua própria identidade. Os heróis das narrativas que aqui nos ocupam, sujeitos aparentemente normais tal como o leitor, sofrem, contudo, um desdobramento da personalidade, uma perda de si próprios, onde o Eu se torna realmente « um outro », se dilacera e se vê de fora, desapegado de si mesmo por um « outro que é ele », agindo com toda a estranheza de um duplo negativo, um *Doppelgänger*, cuja monstruosa origem é vista já não como diabólica mas sim como alucinatória ou até como extraterrestre.

Em Maupassant, a crueldade e o fantástico andam juntos. Para este discípulo de Flaubert, o mundo real, tanto a natureza como a sociedade, é em si mesmo mau e absurdo. As suas narrativas fantásticas, marcadas pela sobriedade dos processos e dos elementos, mergulham-nos, porém, no universo da inquietação e da angústia, do pavor do invisível, da fobia da loucura e da atracção pelo suicídio como derradeira salvação. Para Maupassant, é a vida quotidiana que é estranha e cruel. O estrangeiro/estranho habita no mais íntimo do indivíduo. Assim, o autor vê-se perseguido pela temática do duplo, simultaneamente semelhante e diferente. Deste universo perturbado e perturbador, gostaria de destacar algumas das narrativas mais interessantes de acordo com a perspectiva aqui escolhida.

Sur l'eau (1876; 1880) coloca já a questão do desdobramento do sujeito perante o medo, por exemplo, quando o narrador autodiegético afirma, com muita lucidez, a sua profunda hesitação face ao inexplicável: « mon Moi brave raille mon Moi poltron, et jamais aussi bien que ce jour-là je ne saisis l'opposition des deux êtres qui sont en nous, l'un voulant, l'autre résistant, et chacun l'emportant tour à tour » (Maupassant, 2004: 81).

¹² Cf. *Une vie* (1883), *Bel-Ami* (1885), *Mont-Oriol* (1887), *Pierre et Jean* (1888), *Fort comme la mort* (1889), *Notre cœur* (1890).

Alguns anos mais tarde, *Lui?* (1883) desenvolve a temática do duplo. Aqui, « o outro dentro de nós » deixa-se ver, ainda na sua forma humana, manifestando-se, contudo, como uma inquietante ameaça de perda da razão contra a qual o narrador autodiegético decide proteger-se através do casamento, visto que receia ficar sozinho com o seu duplo, que ele sente como fatal. A interrogação contida no título sugere a ambiguidade do fantástico: trata-se aqui do duplo diabólico ou de uma alucinação premonitória da loucura? O narrador tenta racionalizar o seu medo, mas não consegue dominá-lo, deixando o leitor em suspenso:

Oui, mais j'ai beau me raisonner, me roidir, je ne peux plus rester seul chez moi, parce qu'il y est. Je ne le verrai plus, je le sais, il ne se montrera plus, c'est fini cela. Mais il y est tout de même, dans ma pensée. Il demeure invisible, cela n'empêche qu'il y soit. Il est derrière les portes, dans l'armoire fermée, sous le lit, dans tous les coins obscurs, dans toutes les ombres. Si je tourne la porte, si j'ouvre l'armoire, si je baisse ma lumière sous le lit, si j'éclaire les coins, les ombres, il n'y est plus; mais alors je le sens derrière moi. Je me retourne, certain cependant que je ne le verrai pas, que je ne le verrai plus. Il n'en est pas moins derrière moi, encore./ C'est stupide, mais c'est atroce. Que veux-tu? Je n'y peux rien./ Mais si nous étions deux chez moi, je sens, oui, je sens assurément, qu'il n'y serait plus! Car il est là parce que je suis seul, uniquement parce que je suis seul! (Maupassant, 2004: 208)

O protagonista de *Un fou?* (1884) afirma encontrar-se desapossado de si mesmo, na medida em que não consegue subtrair-se a um dom maléfico que o assombra. Diz ele: « j'ai en moi une action magnétique si extraordinaire que j'ai peur, oui, j'ai peur de moi » (Maupassant, 2004: 358s). Também ele manifesta o medo de ficar a sós consigo mesmo, devido ao seu estranho poder magnético. Será ele um louco ou antes uma vítima de poderes inexplicáveis, pelo menos à luz do conhecimento do tempo? Novamente, a interrogação do título sugere a ambiguidade interpretativa do fantástico.

Em *Lettre d'un fou* (1885) desenvolvem-se as questões anteriormente referidas, nomeadamente no que diz respeito à fraqueza das capacidades dos nossos sentidos e,

portanto, também do nosso pensamento sobre o mundo. Escreve o epistológrafo, questionando a sua sanidade mental:

Après m’être convaincu que tout ce que me révèlent mes sens n’existe que pour moi tel que je le perçois et serait totalement différent pour un autre être autrement organisé, après en avoir conclu qu’une humanité diversement faite aurait sur le monde, sur la vie, sur tout, des idées absolument opposées aux nôtres, car l’accord des croyances ne résulte que de la similitude des organes humains, et les divergences d’opinions ne proviennent que des légères différences de fonctionnement de nos filets nerveux, j’ai fait un effort de pensée surhumain pour soupçonner l’impénétrable qui m’entoure./ Suis-je devenu fou? (Maupassant, 2004: 400s)

Contudo, já não é possível um recuo para uma explicação sobrenatural tradicional, visto que « le surnaturel n’est pas autre chose que ce qui nous demeure voilé » (*idem*: 401). Para Maupassant, o maravilhoso, a superstição, a fé religiosa foram ultrapassados pela ciência neste final de século positivista. Todavia, nesta narrativa anuncia-se já mais claramente *Le Horla*. O epistológrafo afirma ter visto « un être invisible » (*idem*: 401), pois subitamente deixa de ser capaz de ver o seu próprio reflexo no espelho. Depois, pouco a pouco, a sua imagem reaparece. Ele descreve este ser invisível como « une brume », « une eau [glissante] (...) qui (...) n’avait pas de contours, mais une sorte de transparence opaque s’éclaircissant peu à peu » (*idem*: 403). Então, o sujeito é atacado pelo mais profundo terror: tratar-se-ia de uma alucinação ou de um ser desconhecido? A interrogação é passada ao médico destinatário da carta e, semelhantemente, ao leitor. Deste modo, prevalece a ambiguidade própria do fantástico.

Le Horla, na sua dupla versão (1886; 1887), vai mais longe quanto a esta questão, combinando as temáticas do desdobraimento do Eu, da alucinação, do vampirismo, do desapossamento de si próprio. Aqui, um homem vê-se perseguido por aquilo que afirma ser uma criatura invisível, uma presença « extra-ordinária » que o apavora e a quem ele dá o nome de « o Horla ». Este narrador tenta, quer pela narrativa oral perante um grupo de médicos na primeira versão, quer pela narrativa escrita do seu diário na segunda versão, preservar a sua lucidez apesar da angústia e da hipótese

alucinatória. Contudo, pouco a pouco, torna-se escravo dessa força invisível que parece vampirizar-lhe não o sangue mas a alma (o Eu, a personalidade), transformando-o num estrangeiro/estranho a si próprio – louco ou verdadeiramente possuído por um ser « extra-ordinário »? Mantém-se, uma vez mais, a ambiguidade do fantástico.

Na primeira versão, publicada no jornal *Gil Blas*, Maupassant utiliza os convencionais processos retóricos de um texto persuasivo. O narrador encontra-se refugiado numa casa de saúde e conta a sua história a um grupo de médicos especialistas em doenças mentais, portanto, certamente pouco dados a acreditar em alucinações. Contudo, no final, ele consegue perturbá-los, tornando a sua história minimamente plausível para suscitar a dúvida no auditório, com o qual o leitor se identifica, preservando-se, assim, a ambiguidade do fantástico. No início da narrativa, o narrador apresentava-se como um homem socialmente reconhecido, rico e cheio de vigor, em quem, subitamente, começam a manifestar-se estranhos sintomas de enfraquecimento. Surgem, depois, os fenómenos estranhos e aterradores de que foi testemunha: os episódios da garrafa de água e da chávena de leite, da rosa, do copo, do livro e, finalmente, do espelho. Os líquidos referidos desaparecem, a flor é partida e surge suspensão no ar, o copo quebra-se, as páginas do livro viram-se sozinhas: tudo isto inexplicavelmente.

Perante a bizarria do episódio do espelho, em que o seu reflexo momentaneamente deixa de ser perceptível, o narrador mostra-se convencido de que é assombrado por um ser invisível, a quem ele dá o nome de Horla, isto é, « aquele que vem de fora », um estrangeiro, talvez um alienígena: « un Être nouveau, qui sans doute se multipliera bientôt comme nous nous sommes multipliés, vient d'apparaître sur la terre! » (Maupassant, 2004: 594). Para convencer o seu auditório, o narrador demonstra a fraqueza dos sentidos humanos (como já o havia feito, por exemplo, o epistológrafo de *Lettre d'un fou*), o que não invalida a existência de coisas e seres invisíveis, como o infinitamente grande, o infinitamente pequeno, corpos transparentes, a electricidade, etc. Segundo o mesmo raciocínio, o Horla também poderá existir; é dele, então, que falam tanto o maravilhoso tradicional como os fenómenos científicos contemporâneos. Para

concluir, exhibe uma peça jornalística que parece atestar a objectividade da sua argumentação:

Qui est-ce? Messieurs, c'est celui que la terre attend, après l'homme! Celui qui vient nous détrôner, nous asservir, nous dompter, et se nourrir de nous peut-être, comme nous nous nourrissons des bœufs et des sangliers./ Depuis des siècles, on le pressent, on le redoute et on l'annonce! La peur de l'Invisible a toujours hanté nos pères./ Il est venu./ Toutes les légendes des fées, des gnomes, des rôdeurs de l'air insaisissables et malfaisants, c'était de lui qu'elles parlaient, de lui pressenti par l'homme inquiet et tremblant déjà./ Et tout ce que vous faites vous-mêmes, Messieurs, depuis quelques ans, ce que vous appelez l'hypnotisme, la suggestion, le magnétisme – c'est lui que vous annoncez, que vous prophétisez! (...) / Et voici, Messieurs, pour finir, un fragment de journal qui m'est tombé sous la main et qui vient de Rio de Janeiro. Je lis: « Une sorte d'épidémie de folie semble sévir depuis quelque temps dans la province de San-Paulo. Les habitants de plusieurs villages se sont sauvés abandonnant leurs terres et leurs maisons et se prétendent poursuivis et mangés par des vampires invisibles qui se nourrissent de leur souffle pendant leur sommeil et qui ne boiraient, en outre, que de l'eau, et quelquefois du lait! » / J'ajoute: Quelques jours avant la première atteinte du mal dont j'ai failli mourir, je me rappelle parfaitement avoir vu passer un grand trois-mâts brésilien avec son pavillon déployé... Je vous ai dit que ma maison est au bord de l'eau... Toute blanche... Il était caché sur ce bateau sans doute.../ Je n'ai plus rien à ajouter, Messieurs.
(*idem*: 597s)

O médico encerra o encontro, deixando no ar a dúvida: « Je ne sais si cet homme est fou ou si nous le sommes tous les deux..., ou si... si notre successeur est réellement arrivé » (*idem*: 598). A ambiguidade do fantástico joga-se, nesta narrativa de uma possessão, entre uma interpretação racional (alucinação, loucura) e outra « extraordinária »: a chegada de um ser desconhecido, talvez alienígena, vindo não se sabe de onde para vampirizar os humanos. Ao vampiro tradicional sucede agora uma criatura diferente, precursora das da ficção-científica, cujo sucesso futuro é bem conhecido.

A segunda versão foi publicada no ano seguinte, numa antologia de contos e novelas significativamente intitulada *Le Horla*, o que a destaca em relação a todas as outras. Ela é bastante mais extensa e complexa do ponto de vista da criação do clima de um fantástico aterrador, colocando-se agora a tónica no lento processo de vampirização ou de perda da razão de que é vítima o narrador autodiegético, redactor de um diário íntimo. Quer dizer que, nesta versão, Maupassant opta pelo código da ficção da autenticidade, pois aqui já não se assiste a uma tentativa algo retórica de persuasão de um auditório, ainda que meramente constituído por especialistas em saúde mental; o leitor tem agora acesso directo a um pretensso documento autêntico de natureza pessoal, no qual é suposto que o sujeito da enunciação registre os seus mais íntimos e sinceros pensamentos, sentimentos e emoções. No final, e diferentemente da primeira versão, após uma tentativa falhada para matar o monstro estrangeiro queimando a sua casa, o herói-narrador abraça o suicídio como única forma de se separar do estrangeiro/estranho pelo qual se sente possuído:

Lui, Lui, mon prisonnier, l'Être nouveau, le nouveau maître, le Horla! (...) Mort? Peut-être?... Son corps? son corps que le jour traversait n'était-il pas indestructible par les moyens qui tuent les nôtres? / S'il n'était pas mort?... seul peut-être le temps a prise sur l'Être invisible et redoutable. Pourquoi ce corps transparent, ce corps inconnaissable, ce corps d'Esprit, s'il devait craindre, lui aussi, les maux, les blessures, les infirmités, la destruction prématurée? / La destruction prématurée? toute l'épouvante humaine vient d'elle! Après l'homme, le Horla. – Après celui qui peut mourir tous les jours, à toutes les heures, à toutes les minutes, par tous les accidents, est venu celui qui ne doit mourir qu'à son jour, à son heure, à sa minute, parce qu'il a touché la limite de son existence! / Non... non... sans aucun doute, sans aucun doute... il n'est pas mort... Alors... alors... il va donc falloir que je me tue, moi!.../ (*idem*: 633s)

Embora por processos narrativos diferentes, a ambiguidade do fantástico continua a jogar-se, acentuando-se; assim, nesta segunda versão da narrativa de uma possessão, oscila-se entre uma interpretação racional (alucinação, loucura do sujeito da enunciação) e uma outra « extra-ordinária » (sobrenatural tradicional ou de ficção-

científica), ou seja, a real chegada de um novo ser terrível, o Horla. Num caso ou no outro, o desespero existencial conduz ao suicídio.

Qui sait? (1890) apresenta-nos, uma vez mais, a temática do desdobramento da personalidade, agora através de um outro facto « extra-ordinário », a animização e o desaparecimento inexplicável de um conjunto de móveis, o que coloca o herói numa situação aterradora, pela qual ele se torna estrangeiro/estranho a si próprio, decidindo encerrar-se voluntariamente numa casa de saúde para se proteger de um mal desconhecido (« Je suis aujourd'hui dans une maison de santé; mais j'y suis entré volontairement, par prudence, par peur! », Maupassant, 2004: 715). Com efeito, o herói-narrador receia a perda da razão, sentindo-se vampirizado por uma bizarra criatura, o antiquário de Rouen (« ce monstre à crâne de lune! » (*idem*: 728), e desapossado, simultaneamente, dos seus móveis e da integridade do seu Eu. O ponto de interrogação do título coloca de novo a questão da ambiguidade fantástica que permite a hesitação interpretativa entre o « extra-ordinário » e a alucinação. Ao tentar racionalizar, pela escrita, a estranheza daquilo que os seus olhos claramente viram, o sujeito tenta ultrapassar a sensação de perda da razão face ao intolerável paradoxo: isso não é possível, contudo, eu vi os meus móveis partirem sozinhos:

Et voilà que j'aperçus tout à coup, sur le seuil de ma porte, un fauteuil, mon grand fauteuil de lecture, qui sortait en se dandinant. Il s'en alla par le jardin. D'autres le suivaient, ceux de mon salon, puis les canapés bas et se traînant comme des crocodiles sur leurs courtes pattes, puis toutes mes chaises, avec des bonds de chèvres, et les petits tabourets qui trottaient comme des lapins./ Oh! quelle émotion! Je me glissai dans un massif où je demeurai accroupi, contemplant toujours ce défilé de mes meubles, car ils s'en allaient tous, l'un derrière l'autre, vite ou lentement, selon leur taille et leur poids. (*idem*: 720)

Esta descrição descarta a explicação racional de um roubo normal, permitindo, contudo, a hipótese da alucinação, ou de « un intolérable cauchemar » (*idem*: 715). No entanto, o narrador não sabe o que pensar, afirmando na abertura da narrativa:

Mon Dieu! Mon Dieu! Je vais donc écrire ce qui m'est arrivé. Mais le pourrai-je? L'oserai-je? Cela est si bizarre, si inexplicable, si incompréhensible, si fou! / Si je n'étais sûr de ce que j'ai vu, sûr qu'il n'y a eu, dans mes raisonnements aucune défaillance, aucune erreur dans mes constatations, pas de lacune dans la suite inflexible de mes observations, je me croirais un simple halluciné, le jouet d'une étrange vision. Après tout, qui sait? (*ibidem*)

Depois de uma longa viagem pela Europa e por França, o narrador autodiegético encontra-se em Rouen. Passeando pelas ruas dos antiquários, ele é surpreendido pela visão dos seus queridos móveis, propriedade actual de um vendedor de aspecto horrível e sinistro. Contudo, a investigação policial constata, no dia seguinte, o desaparecimento do homem suspeito, bem como de todos os móveis: « Je n'aperçus, en entrant, ni mon armoire, ni mes fauteuils, ni mes tables, ni rien, rien, de ce qui avait meublé ma maison, mais rien, alors que la veille au soir je ne pouvais faire un pas sans rencontrer un de mes objets » (*idem*: 726). Mais estranho é o facto de receber, passados quinze dias, uma carta do seu jardineiro, na qual este lhe dá conta de um acontecimento ainda mais insólito, o do reaparecimento de todos os móveis, « *la maison est maintenant toute pareille à ce qu'elle était la veille du vol. [...] Cela s'est fait dans la nuit de vendredi à samedi. Les chemins sont défoncés comme si on avait traîné tout de la barrière à la porte. Il en était ainsi le jour de la disparition* » (*idem*: 727).

Este aparente final feliz de reposição da ordem perturbada anteriormente é, contudo, o acontecimento mais aterrador para o protagonista, que não mais regressará àquela casa, procurando antes a protecção de uma casa de saúde contra o ser que ele considera responsável pelos eventos bizarros. A sua dúvida permanece, porém, e com ela a ambiguidade do fantástico: estarei louco? Ou serei, pelo contrário, mais sábio que os outros, pois compreendo agora que os nossos sentidos nos enganam e que existem realmente forças invisíveis que nos dominam? O leitor que decida segundo as suas próprias convicções.

Em suma, os protagonistas das narrativas de Maupassant aqui estudadas, tal como o leitor, levam uma existência normal, ainda que possam gostar da solidão. Subitamente, a armadilha do desconhecido abate-se sobre eles, perturbando a sua tranquilidade existencial e também a do leitor, pois seria aterrador se a única explicação

racional fosse uma interpretação sobrenatural. Para escapar à fatalidade, eles escolhem afastar-se do mundo social, retirando-se para uma casa de saúde, ou suicidar-se. Tal como Hoffmann, Poe ou Gautier, enquanto escritor lúcido e esteta, Maupassant fez exactamente aquilo que apreciava nos mestres do fantástico e que resumiu nas linhas seguintes:

Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effarement. Le lecteur indécis ne savait plus, perdait pied comme en une eau dont le fond manque à tout instant, se raccrochait brusquement au réel pour s'enfoncer encore tout aussitôt, et se débattre de nouveau comme un cauchemar. (*idem*: 51s¹³)

Neste estudo, apresentámos uma reflexão sobre um aspecto particular da representação, no contexto da literatura francesa de cariz fantástico do século XIX, do conceito de estrangeiro, neste caso do « estrangeiro a si próprio ». Tal « égarement de soi-même » pode atingir vários graus, como vimos, sentindo-se o sujeito cada vez mais como que transformado num estranho, num desconhecido, culminando no patamar da monstruosidade e/ou da loucura. A análise de um *corpus* composto por narrativas fantásticas da autoria de Théophile Gautier e de Guy de Maupassant procurou mostrar como, através dos processos de construção do fantástico na narrativa, se põem em cena a divisão e a dilaceração do sujeito oitocentista, perdido entre as noções de Bem e de Mal, de fé religiosa ou de fé na ciência racionalista e positivista, e, em última instância, de sanidade mental ou de loucura.

Vimos, assim, que, na narrativa fantástica, real e irreal se entrelaçam, criando um crescente efeito retórico de perturbação, mistério e angústia. O herói, incrédulo, sente a « inquietante estranheza » da perturbação da ordem natural, provocada por uma manifestação ambigualmente tenebrosa e maléfica que irrompe bruscamente na sua realidade quotidiana e familiar, instaurando o paradoxo nos quadros de referência do seu mundo e podendo conduzi-lo à loucura ou/e à morte. A ambiguidade estrutural do texto fantástico visa, sobretudo, provocar no leitor o mesmo calafrio de medo e de angústia sentido pelo protagonista, fazendo, assim, do leitor « son semblable, son frère

¹³ Maupassant, *Gil Blas* (Outubro de 1882), *apud* « Introduction » de Marie-Claire Bancquart.

». Vimos, igualmente, como o duplo diabólico de Gautier se transformou, em Maupassant, num estrangeiro chamado Horla, possivelmente um extraterrestre – passando-se, assim, do maravilhoso para a ficção-científica, por intermédio do fantástico.

Bibliografia

- ARISTÓTELES (1992). *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- BARTHES, Roland (1968). « L'Effet de réel », *Communications*, n° 11. Paris: Seuil, pp. 84-89.
- BAUDELAIRE, Charles (1964). *Les Fleurs du mal et autres poèmes*. Paris: Garnier-Flammarion.
- BAUDELAIRE, Charles (1972). *Le Spleen de Paris: petits poèmes en prose*. Paris: Le Livre de Poche/Librairie Générale Française.
- BESSIÈRE, Irène (1974). *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse Université.
- BOZZETTO, R. et al. (1980). « Penser le fantastique », *Europe*, n° 611 (*Les Fantastiques*). Paris: Les Editeurs Français Réunis, pp. 26-31.
- CASTEX, P.G. (1951). *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: José Corti.
- Communications* n° 11 (1968). Paris: Seuil.
- FREUD, Sigmund (1985). *L'Inquiétante Étrangeté et Autres Essais*. Paris: Gallimard Folio.
- FURTADO, Filipe (1980). *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- GAUTIER, Théophile (1993). *Récits fantastiques*. Paris: Bookking International.
- MAUPASSANT, Guy de (2004). *Contes cruels et fantastiques*. Paris: Le Livre de Poche.
- MILNER, Max (1960). *Le Diable dans la littérature française, de Cazotte à Baudelaire*. Paris: José Corti.
- MUCHEMBLED, Robert (2003). *Uma história do Diabo (séculos XII a XX)*. Lisboa: Terramar.
- SCHNEIDER, Marcel (1985). *Histoire de la littérature fantastique*. Paris: Fayard.
- TODOROV, Tzvetan (1977). *Introdução à literatura fantástica*. Lisboa: Moraes Editores.
- VAX, Louis (1972). *A arte e a literatura fantásticas*. Lisboa: Arcádia.

**DE LA PARURE DE GUY DE MAUPASSANT A LE COLLIER DISPARU DU
PRINCE NARADHIP PRABANBHONGSE**

Vers la naissance de la nouvelle au royaume de Siam ?

INTHANO THEERAPHONG

Attaché Temporaire d'enseignement et de Recherche

CERLOM-INALCO (Paris)

james.tinthano@gmail.com

Résumé : Cette étude analyse l'introduction au Siam du genre littéraire de la nouvelle, notamment d'un texte dû au prince Naradhip Prabanbhongse, *Le collier disparu*, publié en 1916 dans une revue, *Histoires distrayantes* qui se trouve être une adaptation d'une traduction anglaise de *La parure* de Guy de Maupassant, *The Diamond Necklace*.

Mots-clés : Siam - Naradhip Prabanbhongse – Maupassant – Thaïlande – littérature.

Abstract : This study is about the introduction in Siam of the short story genre, namely a text by prince Naradhip Prabanbhongse, *Le collier disparu*, published in 1916 in *Histoires distrayantes* journal which happens to be an adaptation of one Guy de Maupassant's translations of *La parure*, *The Diamond Necklace*.

Keywords : Siam - Naradhip Prabanbhongse – Maupassant – Thailand – literature.

C'est aujourd'hui presque un lieu commun que d'affirmer que la culture siamoise, comme d'ailleurs la composition de la population de l'actuelle Thaïlande, est le produit d'un long métissage qui se poursuit encore de nos jours. En dehors du seul domaine littéraire, encore que les deux points ne soient pas étrangers l'un à l'autre, nous pouvons évoquer l'exemple de la langue elle-même qui a assimilé, depuis des siècles, de nombreux éléments étrangers, ne serait-ce que pour rendre compte de son adhésion au bouddhisme (Saengphalakit, 1981: 96-139) ou du choix de ses monarques d'une idéologie monarchique empruntée au Cambodge angkorien (Khanittanan, 2004: 375) ou bien encore les domaines de l'architecture et de la statuaire (Gosling, 2006: 170-183). Dans le domaine littéraire, les emprunts sont eux aussi la règle, qu'il s'agisse de thèmes indiens, bouddhistes issus des *jâtakas* (Delouche, 2011: 85-107) et même malais (Delouche, 1990: 81-100).

Lorsque le Siam, sous le règne du roi Mongkut (1851-1868) et, plus encore, sous celui du roi Chulalongkorn (1868-1910), s'est vu confronté à la montée des appétits colonialistes des Britanniques et des Français, ses monarques ont décidé de tenter d'assimiler les techniques et les modes de pensée des Occidentaux, afin de mieux les contrer ; pour cela, ils ont envoyé des étudiants, issus de la famille royale ou de la haute noblesse administrative, faire des études en Europe, essentiellement en Grande Bretagne. Ceux-ci ont alors été en contact avec des genres littéraires qu'ils ont, à leur retour, fait connaître au Siam : nous pouvons évoquer ainsi le premier roman siamois, *La vengeance*, qui date de 1902 (Fels, 1993: 117-123) et les premières adaptations de pièces du théâtre parlé par le roi Vajiravudh (Inthano, 2007: 75-105). Ces textes étrangers, ainsi introduits au Siam, n'étaient pas de pures traductions, mais tentaient de placer actions et thèmes dans un cadre plus spécifiquement siamois, se plaçant ainsi dans la tradition que nous avons évoquée plus haut¹.

¹ Jacqueline de Fels se pose la question de la manière dont il conviendrait de qualifier les œuvres étrangères ainsi importées au Siam à la fin du XIXe et au début du XXe siècle : « Traitant des ouvrages nés de romans occidentaux, nous nous sommes résignée parfois à écrire qu'ils avaient été traduits, préférant les termes adaptation, tiré de, d'après, n'osant pas aller jusqu'à contrefaçon de. Le mot qui conviendrait le mieux serait arrangement, comme c'est le cas pour une œuvre musicale, si arrangement exprimerait pour un ouvrage littéraire le contraire d'une composition originale. » (Fels, 1993: 240).

C'est en nous inscrivant dans l'optique de l'introduction au Siam du genre littéraire de la nouvelle que nous souhaitons présenter ici une rapide étude d'un texte dû au prince Naradhip Prabanbhongse, *Le collier disparu* (Prabanbhongse, 1967: 332-347), publié en 1916 dans une revue, *Histoires distrayantes* (Fels, 1993: 241-244). Il nous semble en effet particulièrement intéressant en ce sens qu'il a, pendant très longtemps, été considéré comme une œuvre originale et que ce n'est que très récemment (Kongkanan, 1996: 253) qu'un chercheur thaïlandais a pu mettre en évidence qu'il s'agit en fait d'une adaptation particulièrement habile d'une traduction anglaise de *La parure* de Guy de Maupassant, *The Diamond Necklace* ; l'auteur de cette traduction est inconnu (Fels, 1993: 241). Nous pensons qu'en montrant comment l'auteur siamois a su placer une intrigue et des personnages initialement bien français dans ce cadre siamois, nous pourrions dévoiler la manière dont le genre de la nouvelle a pu être introduit dans les genres littéraires siamois contemporains.

Le premier point qui, dans cette œuvre, nous semble intéressant à relever, c'est le titre qui lui est donné par l'adaptateur siamois. La nouvelle de Guy de Maupassant est sobrement intitulée *La Parure* ; ceci n'est pas anodin puisque si nous savons par là ce dont il est question, un bijou et certainement un bijou de valeur, ce titre ne nous permet en aucune façon de deviner ce qui va bien pouvoir arriver dans le cours de l'histoire qui va nous être comptée : de fait, cette parure ne devient véritablement le centre de la nouvelle qu'après que Mathilde Loisel, l'héroïne, se soit rendu compte que le bijou qu'elle avait emprunté à sa riche amie, madame Forestier, est perdu. Ce qui n'était guère qu'une anecdote agréable nous rapportant le rêve d'un soir de la jeune et jolie épouse d'un obscur employé du ministère de l'Instruction publique bascule dans le drame et toute la suite nous raconte une vie de misère et de labeur avec un unique but, rembourser la parure qu'il a bien fallu acheter pour rendre son bien à la prêteuse.

Ce n'est pas le cas du titre du texte siamois, *Le collier disparu* ; celui-ci, en effet, porte en lui-même le ressort essentiel de l'intrigue de cette courte nouvelle, la perte du collier emprunté par l'héroïne. Du point de vue de l'intérêt que peut ressentir le lecteur, cette mention de la disparition du bijou semble quelque peu malhabile à un regard occidental. Mais si nous nous plaçons dans la tradition littéraire siamoise, ce n'est pas le

cas : les lecteurs comme les spectateurs du théâtre classique sont habitués à connaître l'intrigue de l'œuvre avant même que de prendre connaissance de la manière dont l'auteur va la traiter. Le plaisir pris à cette lecture ou à ce spectacle est d'attendre de voir arriver le moment qu'il connaît et qu'il attend. Ainsi, ce titre qui déflore l'histoire la fait demeurer dans les traditions et participe déjà d'une forme d'adaptation.

Si le titre sacrifie ainsi à une vision traditionnelle de la manière dont se déroule une intrigue dans la littérature classique siamoise, nous devons considérer que c'est la chute de *Le collier disparu* qui apporte véritablement quelque chose de neuf à la façon dont une histoire s'achevait, jusqu'à sa publication en 1916. Il faut bien remarquer que, ce sera là notre deuxième point, dans le texte original de Guy de Maupassant, tout ce qui fait le sel de cette brève nouvelle, c'est ce dénouement imprévu, qui tient en trois phrases :

Oh ! Ma pauvre Mathilde ! Mais la mienne était fausse. Elle valait au plus cinq cents francs. (Maupassant, 1995: 45)

Le prince Naradhip Prabanbhongse conserve, dans son adaptation, cette chute brutale :

Ce collier que tu m'avais emprunté, ce n'était pas de vrais diamants ! Je l'avais acheté dans une petite boutique près du temple de Ko pour soixante-dix bahts seulement ! (Prabanbhongse, 1967: 347)

Cependant, même si nous pouvons observer que le traducteur siamois ne s'éloigne pas vraiment de la fin de la nouvelle française, un point, dans ce court extrait doit être remarqué : si nous nous trouvons ici devant ce que l'on peut bien appeler un coup de théâtre et qui éclaire rétrospectivement d'une lumière sombre toute la deuxième partie de la nouvelle, des explications, que ne donne pas Guy de Maupassant, nous sont fournies ; le collier de faux diamants a été acheté dans une boutique spécialisée dans les fausses pierres près du temple de Ko. Or, ce quartier était justement connu à Bangkok, au début du XXe siècle, pour ce type de marchandises. Nous voyons poindre ici l'adaptation habile du prince Naradhip Prabanbhongse qui place l'origine de la parure dans un lieu que ses lecteurs siamois ne pouvaient pas ignorer. Il y a cependant bien plus dans la manière dont ce dénouement est traité par l'auteur siamois. En effet, alors

que Guy de Maupassant se contente, en quelque sorte, d'éclairer presque sèchement le lecteur sur l'inutilité de ces longs sacrifices que l'achat de la parure perdue ont coûté à Mathilde Loisel et à son mari, le laissant peut-être réfléchir à un destin brisé, le prince Naradhip Prabanbhongse va retirer de cela une sorte de leçon qui se place bien dans le mode de pensée des Siamois de son époque ; voilà la traduction du dernier paragraphe tel qu'il l'a composé :

« Hélas, ma pauvre et honnête amie ! » Khun Ying parlait et ses larmes coulaient sur son visage. « Ce collier que tu m'avais emprunté, ce n'était pas de vrais diamants ! Je l'avais acheté dans une petite boutique près du temple de Ko pour soixante-dix bahts seulement ! Petite amie très chère, quel mauvais karma tu as ! Quelle idée saugrenue t'a poussée à te lancer avec tant d'impétuosité, pour rien ? N'aurais-tu pas pu m'en toucher un mot avant ? Ô suprême Bouddha, impermanence des impermanences, nuisible désir, ma petite Kesani ! » (Prabanbhongse, 1967: 347)²

Les références appuyées au bouddhisme que nous trouvons ici, qu'il s'agisse du Bouddha lui-même, du karma, de l'impermanence et du désir, achèvent en quelque sorte de placer les lecteurs dans un environnement, un mode de pensée qui leur sont familiers, celui de leurs croyances quotidiennes. La nouvelle telle qu'elle est ainsi adaptée prend valeur d'enseignement bouddhiste et, non contente de cela, se place dans la tradition des jâtakas et autres contes bouddhistes qui se retrouve constamment dans la littérature classique.

Ce ne sont pas seulement le titre et le dénouement de la nouvelle de Guy de Maupassant dans son adaptation en siamois que le prince Naradhip Prabanbhongse a en quelque sorte transformés pour faire du texte français une œuvre qui a longtemps été prise pour une nouvelle originale. C'est ainsi, et nous l'avons d'ailleurs évoqué en nous intéressant à la manière dont le dénouement nous est présenté, que l'intrigue se trouve d'abord transposée du Paris du XIXe siècle au Bangkok du début du XXe. Cette transposition se trouve d'abord dans le logement de Mathilde Loisel et de son mari qui

² Notons cependant que, dans le texte de Guy de Maupassant, avant la dernière phrase, nous pouvons lire : « Madame Forestier, fort émue, lui prit les deux mains » (Maupassant, 1995: 45). Cependant, tant que nous ne savons pas que la parure avait été perdue, les causes de l'émotion de madame Forestier peuvent être diverses et c'est en quelque sorte au lecteur de les imaginer.

habitent dans un pauvre petit appartement, mal entretenu et pas très propre, dans la rue des Martyrs ; Soy Kesani, l'héroïne siamoise, et son mari Mora louent un compartiment chinois dont on ne sait pas vraiment dans quel quartier de Bangkok il se trouve mais, compte tenu de l'époque, on peut deviner que ce doit être dans le quartier chinois. Ces habitations, bien qu'elles ne soient pas décrites avec beaucoup de détails, montrent au détour d'une phrase le chic niveau de vie de ces deux couples. Pour les Français, nous lisons :

Elle souffrait sans cesse, se sentant née pour toutes les délicatesses et tous les luxes. Elle souffrait de la pauvreté de son logement, de la misère des murs, de l'usure des sièges, de la laideur des étoffes. (...) elle s'asseyait, pour dîner, devant une nappe de trois jours. (Maupassant, 1995: 24-26)

Ceci devient, pour les Siamois :

Il lui fallait bien survivre dans ce compartiment chinois de location. Il lui fallait bien supporter ce vieux mobilier brinquebalant (...) Plus elle voyait cette couche crasseuse, plus elle pensait à un lit luxueux en cuivre rutilant (...) Les moustiquaires n'étaient pas en soie ni décorées de rubans. (Prabanbhongse, 1967: 333)

Dans le texte du prince Naradhip Prabanbhongse, on voit certes une transposition de la description de Guy de Maupassant, mais pas la référence au dîner qui est remplacée par la moustiquaire ; ceci est compréhensible puisque, autrefois, au Siam, les femmes servaient leur mari (cela existe encore dans certaines provinces de la Thaïlande actuelle), tandis que la moustiquaire faisait évidemment partie du mobilier indispensable et pouvait servir à montrer le niveau social de ceux dont elle ornait la chambre. Nous voyons ici comment le décor tel qu'il est présenté contribue à transformer le cadre original.

D'une façon générale, les quelques endroits de Paris mentionnés dans *La parure* sont complètement transformés pour, justement, plonger le lecteur dans un environnement qui leur est familier. C'est ainsi que le bal par lequel toute l'intrigue non seulement bascule mais prend toute sa force est «dépaysé» du Ministère de l'Instruction publique en France vers celui des Finances à Bangkok. Le fait que Mora, l'époux de

Soy Kesani, travaille comme commis dans ce dernier ministère alors que Guy de Maupassant nous présente Loisel comme employé d'un autre ministère en France peut, lorsqu'il nous est révélé au début de chacune des deux nouvelles peut sembler anodin et même gratuit : pourquoi tel ministère plutôt que tel autre ? Il y a à cela une raison que le prince ne fait que suggérer lorsque, le bal s'étant terminé très tard dans la nuit, les deux époux se préparent à rentrer chez eux :

Et la fête s'acheva. Elle avait, au détour d'un regard, vu Nora qui, debout, l'attendait depuis minuit parce qu'il voulait tellement rentrer chez eux ; il s'était approché pour lui faire comprendre que c'était l'heure mais elle avait fait comme si elle ne comprenait pas, continuant à parler de choses et d'autres avec de beaux messieurs et de belles dames. Ils sortirent par la porte Wiset Chaysi. (Prabanbhongse, 1967: 340)

C'est dans cette dernière phrase que nous comprenons pourquoi le Prince Naradhip Prabanbhongse fait travailler l'époux de son héroïne dans ce ministère : c'est qu'à cette époque le Ministère des Finances était abrité dans des locaux situés dans l'enceinte du Palais royal ; le choix de ce cadre prestigieux, porteur d'une grande symbolique dans un pays toujours très attaché à l'institution monarchique, explique plus encore pourquoi la jeune femme voulait tant assister à ce bal, ceci pour pouvoir entrer, ne serait-ce que l'espace d'une nuit, dans une société dont elle considère qu'elle devrait faire partie et dont toute sa vie montre qu'elle se sent exclue.

Le dernier lieu sur lequel nous souhaitons porter notre attention est celui où cette brève histoire trouve son épilogue, ceci d'autant plus qu'il nous amènera à parler des références sociales que nous souhaitons également relever dans l'adaptation du prince Naradhip Prabanbhongse. Dans la nouvelle française, Mathilde Loisel fait cette rencontre de son amie madame Forestier qui permettra de montrer l'inanité de dix années d'efforts et de sacrifices au cours d'une promenade dominicale aux Champs-Élysées :

Or, un dimanche, comme elle était allée faire un tour aux Champs-Élysées pour se délasser des besognes de la semaine, elle aperçut tout à coup une femme qui promenait un enfant. C'était madame Forestier, toujours belle, toujours jeune, toujours séduisante.

Madame Loisel se sentit émue. Allait-elle lui parler ? Oui, certes. Et maintenant qu'elle avait payé, elle lui dirait tout. Pourquoi pas ? (Maupassant, 1995: 44)

Dans l'adaptation siamoise, la rencontre se fait dans le monastère de Rachaburana, où Soy Kesani est venue assister à une cérémonie religieuse bouddhiste³ :

Il advint qu'un jour Soy Kesani alla entendre le prêche de la Grande Vie au monastère de Rachaburana. Elle aperçut Khun Ying [titre honorifique accordé à des femmes de la haute société par le roi] assise elle aussi dans un pavillon, fière d'avoir présidée à la récitation de ce chapitre. Soy Kesani reconnut Khun Ying Somchin ; elle avait pas mal vieilli mais était encore bien et conservait de l'éclat grâce à sa fortune. (Prabanbhongse, 1967: 343)

Nous comprenons bien que les Champs-Élysées sont, pour Mathilde Loisel, un lieu qui lui permet d'oublier un moment la dureté de sa vie, c'est que nous nous trouvons dans la société française et que, sur cette avenue, peuvent se rencontrer toutes les classes sociales : la vue des femmes de la haute société lui permet sans doute de continuer un rêve désormais disparu mais aussi de mesurer le gouffre social où elle est tombée. Un tel lieu n'est pas imaginable dans le Siam du prince Naradhip Prabanbhongse ; d'abord une mixité sociale de ce genre n'existait pas à Bangkok et, de plus, les femmes de haut rang ne pouvaient pas sortir seules et même pour faire des courses, devaient être accompagnées d'un chaperon. Le seul endroit où des femmes de conditions désormais aussi différentes que Soy Kesani et Khun Ying Somchin peuvent se rencontrer par hasard est bien le monastère bouddhiste où toutes les classes sociales sont rassemblées dans la même foi. Le choix est donc celui de la vraisemblance ; mais il faut voir autre chose encore car le monastère de Rachaburana permet de plonger plus encore l'intrigue dans un environnement spécifiquement siamois, tant social que culturel.

³ Cette cérémonie traditionnelle, existant au Siam depuis au moins la fin du XVe siècle, qui se déroule tous les soirs pendant sept jours chaque année consiste à entendre la récitation de la Grande Existence (le texte, restauré au début du XIXe siècle a été composé en 1482 sous le règne du roi Phra Boromotraylokanat), qui rapporte la dernière vie du Bouddha avant qu'il ne renaisse sous la forme de Gotama, le Bouddha historique. C'est un moment très important pour les Bouddhistes qui croient que, s'ils l'entendent de bout en bout, ils renaîtront aux temps de Sri Arya Metraya Metraya, le Bouddha à venir (Delouche, 1986: 80).

C'est d'ailleurs sur ce dernier point que nous souhaitons maintenant porter notre attention ; on l'aura compris, les lieux qui sont évoqués dans l'adaptation du prince Naradhip Prabanbhongse sont tous, plus ou moins, en rapport avec cet environnement social mais d'autres éléments doivent être envisagés. Nous voyons par exemple la manière dont Guy de Maupassant nous présente son héroïne, qui n'est évidemment pas à sa place dans la classe sociale qui est la sienne :

C'était une de ces jolies et charmantes filles, nées, comme par une erreur du destin, dans une famille d'employés. Elle n'avait pas de dot, pas d'espérances, aucun moyen d'être connue, comprise, aimée, épousée par un homme riche et distingué ; et elle se laissa marier avec un petit commis du ministère de l'Instruction publique. (Maupassant, 1995 : 23)

Ceci devient, en siamois :

Soy Kesani semblait être un éléphant blanc dans une troupe d'éléphants noirs. Ses paroles, son visage et ses manières étaient séduisantes. Blanche, irradiante, plus belle que les poupées des femmes du palais, de toutes les jeunes filles du voisinage aucune ne la surpassait. Son père était employé au Ministère des Finances, pauvre, totalement dépourvu de biens. Comme ses parents n'étaient pas riches, elle n'avait pas d'amis. Quand il y avait une fête, une réception, elle n'était jamais invitée. Son père s'étant efforcé à l'école du palais pour y recevoir une éducation soignée⁴, elle eut l'espoir qu'un jour peut-être elle trouverait un mari qui lui permettrait de s'élever selon ses désirs. (...) Elle se résolut à épouser Mora, petit commis du Ministère des Finances. (Prabanbhongse, 1967: 332s)

Comme nous le voyons, l'introduction du prince Naradhip Prabanbhongse est beaucoup plus détaillée que celle de Guy de Maupassant alors que nous avons quelque peu coupé cette citation. Nous pensons que ce que l'on pourrait considérer comme une glose est en fait réfléchi, pour faire entrer l'intrigue dans le cadre de la société de Bangkok de l'époque, et qu'elle joue un rôle dans la vraisemblance du récit siamois. Notons tout d'abord cette comparaison qui assimile la jeune Soy Kesani à « un éléphant blanc dans une troupe d'éléphants noirs » : la référence aux éléphants blancs est

⁴ Sur le rôle du palais dans l'éducation des jeunes filles au Siam, cf. Ritthichan 2009: 13-41.

évidemment très parlante pour un lecteur siamois et place d'emblée l'histoire dans leur culture, où l'éléphant blanc est rare et considéré comme une exception chargée d'une symbolique royale. La beauté de la jeune fille est résumée dans le fait que sa peau est blanche ; de nos jours encore, la pâleur de la complexion du visage est considérée comme une marque sociale, par opposition au visage basané par les travaux des champs des paysannes, qui constituaient à l'époque l'immense majorité des femmes siamoises (Guy de Maupassant se contente d'une évocation presque abstraite, « c'était une de ces jolies et charmantes filles »).

Une deuxième remarque qui nous paraît nécessaire, c'est que l'auteur siamois parle de l'éducation de son héroïne, ce que ne fait pas Guy de Maupassant ; Soy Kesani a été éduquée dans l'école du palais. Ceci nous semble important car nous avons ici une jeune femme qui a eu l'occasion de côtoyer le luxe et le raffinement qui présidait dans les palais royaux, ce qui explique sa nostalgie lorsqu'elle voit l'environnement qui est le sien après son mariage et accentue son sentiment constant de frustration. Mais il y a plus encore ; dans la nouvelle de Guy de Maupassant, la riche amie de Mathilde, madame Forestier, à laquelle elle va emprunter cette fameuse parure, apparaît soudain au détour de la discussion concernant la préparation de la toilette qu'elle devra porter au bal du Ministère :

Mais son mari s'écria : «Que tu es bête ! Vas trouver ton amie madame Forestier et demande-lui de te prêter des bijoux. Tu es bien assez liée avec elle pour faire cela».
(Maupassant, 1995: 35)

S'il fallait critiquer Guy de Maupassant sur la vraisemblance de sa nouvelle, ce serait bien là. En effet, on ne voit nulle part dans ce qui précède où et comment Mathilde aurait pu nouer une relation amicale avec madame Forestier au point d'être « bien assez liée avec elle ». Or, sans que Khun Ying Somchin ne soit nommément mentionnée avant le même moment dans l'adaptation du prince Naradhip Prabanbhongse :

« Si tu tiens absolument à pouvoir porter un collier de diamants alors que nous sommes pauvres et que tu n'en as pas, il ne te reste plus qu'à penser en emprunter un. Pourquoi

rester à te lamenter comme cela ? Vas donc voir Khun Ying Somchin et demande-lui de te prêter un bijou, juste pour que tu te sentes belle. » (Prabanbhongse, 1967: 338),

nous ne sommes pas vraiment étonnés puisqu'il est possible que, dans sa jeunesse, Soy Kesani ait pu se lier d'amitié avec Khun Ying Somchin à l'école du palais qu'elles auraient fréquentée toutes les deux. Nous voyons ainsi que l'adaptateur siamois fait d'une pierre deux coups puisqu'il appuie la transposition environnementale de Paris vers Bangkok et qu'il explique de manière crédible comment l'emprunt du collier de diamants.

Nous avons déjà évoqué le monastère de Rachaburana où, dans la nouvelle siamoise, se place le dénouement de l'histoire, en nous plaçant dans la double optique du décor et de la vraisemblance de la rencontre fortuite de nos deux héroïnes. Nous aimerions maintenant attirer l'attention sur l'attitude que les deux auteurs prêtent, qui à Mathilde Loisel qui à Soy Kesani, lorsque la jeune femme décide de confier le secret qui a détruit sa vie au long des dix années qui viennent de s'écouler. Guy de Maupassant écrit ceci :

Elle s'approcha.

- Bonjour Jeanne !

L'autre ne la reconnaissait point, s'étonnant d'être appelée ainsi familièrement par cette bourgeoise.

Elle balbutia :

- Mais... Madame !... Je ne sais... Vous devez vous tromper...

- Non. Je suis Mathilde Loisel.

Son amie poussa un cri :

- Oh ! Ma pauvre Mathilde, comme tu as changée !...

- Oui, j'ai eu des jours bien durs, depuis que je ne t'ai vue ; et bien des misères... et cela à cause de toi...

- De moi... Comment cela ?

- Tu te rappelles bien cette rivière de diamants que tu m'as prêtée pour aller à la fête du Ministère.

- Oui. Eh bien ?

- Eh bien, je l'ai perdue.

- Comment ! Puisque tu me l'as rapportée...
- Je t'en ai rapporté une autre toute pareille. Et voilà dix ans que nous la payons. Tu comprends que ce n'était pas aisé pour nous, qui n'avions rien... Enfin c'est fini, et je suis rudement contente. (Maupassant, 1995: 44s)

Le prince Naradhip Prabanbongse nous décrit la scène d'une autre manière :

Ayant réfléchi, elle s'approcha doucement, à genoux, de Khun Ying Somchin et se prosterna tout près d'elle. Khun Ying Somchin ne lui adressa pas un mot aussi lui effleura-t-elle doucement le pied de la main.

- Est-ce que vous allez bien, Khun Ying ?

Khun Ying Somchin tourna un peu la tête et la regarda. Elle était étonnée car elle ne se souvenait pas de Soy Kesani, parce que celle-ci était amaigrie, vieillie et semblait épuisée, vraiment pitoyable. Sa manière de se vêtir faisait d'elle une autre femme. Ce n'est que quand elle lui eût dit son nom que Khun Yin, stupéfaite, la reconnut et se leva pour l'étreindre.

- Quoi ? Soy Kesani ? Quoi ? Non, ce n'est pas possible !

Ses cris étaient plus aigus que ceux de Matsi dans le chapitre de la forêt⁵.

- Qu'est-ce qui t'es arrivé ? On dirait que tu as été maudite par un démon qui t'aurait transformée en Pikulthong !⁶

La malheureuse répondit :

- Après ces dix ans au cours desquels je suis tombée au fond de la détresse et du désespoir au point de penser que je ne m'en sortirais jamais, voilà que je viens me prosterner à vos pieds.

Sa phrase s'acheva dans un hoquet de sanglots.

- Je me suis trouvée dans cette situation à cause de la gratitude et de la loyauté que je vous devais vous montrer. J'ai cru mourir plusieurs fois chaque jour.
- Quoi ? Tu dis que c'est à cause de moi que tu es ainsi tombée ?
- C'est vrai, je vous l'assure ! Ne vous souvenez-vous pas qu'il y a dix ans vous avez eu la bonté de me prêter votre collier de diamants ? Je l'ai égaré...

⁵ Le prince Naradhip Prabanbongse fait ici référence à l'un des passages de la Grande Vie lorsque le prince Vessantara, le futur Bouddha, apprend à son épouse Matsi que, par renoncement, il a donné ses deux enfants à un brahmane qui les lui avait réclamés.

⁶ Rappel d'une légende siamoise qui raconte les aventures d'une malheureuse princesse, Pikulthong, en butte à un cruel démon qui lui fait subir tant de tourments qu'elle n'ose même plus parler. (Fels, 1993: 243)

- Qu'est-ce que c'est que cette histoire ? Egaré ? Tu plaisantes ! Allons, Soy Kesani, j'ai encore bonne mémoire et je me souviens très bien. Tu as perdu la raison ou quoi ? C'est vrai que je te l'ai prêté, mais tu es bien venue me le rendre ! Alors, comment donc aurais-tu pu sombrer dans la misère à cause de ce même collier que tu aurais perdu ? Je ne comprends rien à ce que tu dis !
- Mais non ! Ce n'était pas ce collier que je vous avais emprunté ! Le vôtre, je l'avais égaré ! Je me suis saignée aux quatre veines pour vous le rendre. Je suis bien contente que, ce jour-là, vous n'ayez rien remarqué. Mais son prix, 10.000 bahts, c'est ce qui a fait que, pendant dix ans, j'ai travaillé jour et nuit, et j'ai fini par tout pouvoir remboursé, jusqu'au dernier baht ! J'ai dû tout vendre, pour pouvoir vous le rendre, ce collier. Celui que j'ai acheté était exactement le même que celui que vous m'aviez prêté, n'est-ce pas Khun Ying ? Et vous n'avez rien perdu à cause de ma sottise. C'est moi, j'ai fait une faute et j'en ai été bien punie... (Prabanbhongse, 1967: 346s)

Si nous avons choisi de donner en parallèle les deux versions de ce passage, c'est bien entendu d'abord pour montrer en quoi l'adaptation en siamois est plus ample que le texte original ; cependant, nous l'avions déjà remarqué lorsque nous avons évoqué la chute de l'histoire. Mais l'essentiel n'est pas là : dans la nouvelle de Guy de Maupassant, si madame Forestier, dans un premier temps, est étonnée qu'une « bourgeoise », au sens péjoratif qu'il avait en français au XIXe siècle, vienne ainsi lui adresser la parole, elle se reprend bien vite lorsqu'elle reconnaît Mathilde ; d'ailleurs, les deux femmes continuent de se tutoyer comme lorsqu'elles étaient dix ans plus jeunes. Leur attitude est bien différente dans le texte qu'adapte le prince Naradhip Prabanbhongse ; nous avons pourtant bien compris qu'au moment où Soy Kesani va emprunter le collier à Khun Ying Somchin, même si elle lui montre quelque déférence (n'est-elle pas bien plus riche qu'elle et d'un rang social bien plus élevé ?), nous pouvons bien ressentir une certaine intimité entre elles, qui est certainement la marque des années qu'elles ont passées ensemble à l'école du palais.

Dans la scène du monastère de Rachaburana, nous constatons bien qu'un véritable monde les sépare. Notre traduction ne donne, au niveau du langage employé en siamois par les deux femmes, qu'un faible aperçu de cela, puisque nous ne pouvons jouer que sur l'opposition entre le «tu» et le «vous» ; en siamois, où les référents

personnels, très nombreux, marquent essentiellement la hiérarchie sociale entre ceux qui parlent, nous ne pouvons que nous rendre à l'évidence, Soy Kesani se place très bas tandis qu'elle s'adresse à Khun Ying Somchin par son titre, ceci parce que, à tort ou à raison, elle considère qu'elles ne sont plus dans le même type de rapports que ceux qu'elles ont pu entretenir autrefois. Mathilde utilise naturellement le tutoiement lorsqu'elle parle à son ancienne amie, ceci parce que les conventions sociales qui régissent les rapports entre les membres de la société française sont très différentes de celles que l'on pouvait observer dans l'ancien Siam et dont de nombreuses traces demeurent dans la société thaïlandaise contemporaine.

De la même manière, lorsque Soy Kesani décide de s'adresser à Khun Ying Somchin, elle est loin de le faire de la même manière que Mathilde par rapport à madame Forestier ; Mathilde, malgré tout ce qu'elle a enduré et tout ce qui, elle en est certainement consciente, les séparent désormais, l'aborde en lui disant simplement : «Bonjour Jeanne !». Soy Kesani, elle, se prosterne devant Khun Ying Somchin, au point de lui effleurer les pieds : nous voyons, dans cette attitude, où la jeune femme se place dans la hiérarchie sociale. Ajoutons que Soy Kesani explique ses années d'abnégation et de dur labeur par le concept de gratitude, qui est éminemment bouddhiste tandis que nous devons comprendre que Mathilde a agi seulement par honnêteté, ce qui est tout aussi respectable mais ne serait pas suffisant dans le contexte siamois.

Le temps nous manque pour proposer ici un tableau synoptique qui permettrait pourtant, mettant en évidence l'exacte coïncidence entre les personnages, leur rang social et le déroulement de l'intrigue dans *La parure* et dans *Le collier disparu*, ne pointerait pas moins les transformations subtiles encore qu'évidentes qu'a fait subir le prince Naradhip Prabanbhongse au texte de Guy de Maupassant, pour en faire, en définitive, un texte qu'il faut bien désormais ranger parmi les premières nouvelles les plus achevées des débuts de la littérature contemporaine siamoise. Il semble bien que le but de l'adaptateur ne soit pas de faire connaître des œuvres littéraires étrangères mais bien, en conservant cependant une intrigue et un type d'écriture, de les absorber complètement dans la tradition siamoise.

Les quelques remarques que nous avons pu présenter ici ne sont pas, pour nombre d'entre elles, sans rappeler ce que, dans nos recherches récentes, que nous poursuivons d'ailleurs dans le cadre de notre thèse de doctorat, nous avons pensé pouvoir mettre en évidence à propos de l'importation du théâtre parlé à l'occidentale dans la littérature siamoise contemporaine par le roi Vajiravudh (1910-1925). S'il s'agit bien, dans un premier temps, et c'est ce qui se passe pour la nouvelle avec *Le collier disparu* du prince Naradhip Prabanbhongse, de se servir d'un thème ou d'une trame directement empruntés à une œuvre dont l'original est soit en anglais soit en français pour composer un texte siamois, il ne peut en aucune manière être question de traductions⁷.

L'auteur siamois s'attache à s'appropriier le texte occidental au point que, comme dans le cas qui nous intéresse ici, l'histoire est tellement naturalisée que l'on peut difficilement retrouver dans l'œuvre en siamois des preuves de son origine étrangère. Nous retrouvons ici un point de vue qui nous est cher, celui que nous considérons comme étant la base de toute la culture siamoise des origines à nos jours, le métissage culturel par lequel les Siamois ont su s'appropriier, au sens littéral du terme, tout ce qui pouvait contribuer à l'élaboration de leur identité linguistique et artistique : une forme nouvelle, un thème nouveau, mais très habilement inséré dans la réalité sociale et culturelle du Siam du début du XXe siècle.

Bibliographie :

- DELOUCHE, Gilles (1986). « L'incorporation du royaume de Sukhoday au royaume d'Ayudhya par le Roi Boromotraylokanat (1448-1488) : Le bouddhisme, instrument politique », *Cahiers de l'Asie du Sud-est*, n° 19, pp. 61-82.
- DELOUCHE, Gilles (1990). « L'influence de la littérature malaise sur la littérature siamoise : Inao », Po Dharma (éd.), *Le monde indochinois et la Péninsule malaise, Contribution de la délégation française à la seconde conférence internationale sur les études malaises*. Ambassade de France, Kuala-Lumpur.

⁷ Sur ce point cf. Inthano 2007: 75-133.

- DELOUCHE, Gilles (2011). « La séparation et le mystère : la mer dans la littérature classique siamoise », *Civilisations des mondes insulaires*, Radimilahy, Chantal & Rajaonarimanana, Narivelo (éd.). Karthala: Paris.
- FELS, Jacqueline de (1993). *Promotion de la Littérature en Thaïlande, tome 1*. Paris: INALCO.
- GOSLING, Betty (2006). *Origins of Thai Art*. Bangkok: River Books.
- INTHANO, Theeraphong (2007). *Le Roi Rama VI (1910-1925) et le théâtre occidental : traductions ou adaptations ?*, mémoire pour l'obtention du grade de Master, Asie du Sud-est, Etudes siamoises. Paris: INALCO.
- KHANITTANAN, Wilaiwan (2004). « Khmero Thai : The great change in the History of Thai language in Chao Phraya basin », Burusphat (Somsonge) éd., *Papers from the Eleventh Annual Meeting of the Southeast Asian Linguistics Society*. Tempe, Arizona: Arizona State University.
- KONGKANAN, Wipha (1996). *Origines du roman en Thaïlande*. Bangkok: Dok Ya.
- MAE WAN (1942). *La vengeance*. Bangkok: Thay Khasem (ouvrage en siamois).
- MAUPASSANT, Guy de (1995). *La parure*. Paris: Le livre de poche.
- PHRA PHUTTHA LĒT LA NAPHALAY, sa Majesté le roi & VAJIRAVUDH, sa Majesté le roi (2008). *Ramakien & Origines du Ramakien*. Bangkok: Sinlapa Bannakhan (ouvrage en siamois).
- PRABANBHONGSE, prince Naradhip (1967). « Le collier disparu », *Manuel de littérature thaïe*, vol. 4, Bangkok: Khurusapha (ouvrage en siamois).
- RITTHICHAN, Ratchadaporn (2009). *Le rôle de la Congrégation des Sœurs de Saint-Paul de Chartres dans l'éducation des jeunes filles au Siam au XX^{ème} siècle*, Thèse pour l'obtention du grade de docteur de l'INALCO, Paris.
- SAENGPHALASIT, Wichitra (1981). *Les mots étrangers dans la langue siamoise*. Bangkok: Odeon Store (ouvrage en siamois).

COPI

Extranjero en la lengua

CHRISTIAN ESTRADE

Université de Toulouse–Le Mirail

cestrade@univ-tlse2.fr

Resumen: Copi (1939-1987), seudónimo de Raúl Damonte Botana, es un autor argentino prolífico y multifacético. Gran defensor de la causa homosexual, su obra presenta un interés particular porque fue escrita mayormente en francés – su lengua de adopción – aunque en un francés macarrónico. Las piezas de teatro y las tiras escritas en español son escasas. Respecto de su narrativa existe una sola excepción con su novela *La vida es un tango* (1981), que por razones desconocidas Copi autotraduce y publica previamente en francés. Esta operación del autor bilingüe, además de plantear una serie de problemas teóricos respecto de la traducción, es para nosotros una piedra de Rosetta donde podemos leer la tensión que el autor mantiene con la lengua, íntima y extranjera a la vez.

Palabras clave: Copi - bilingüismo - auto-traducción – reescritura.

Abstract: Copi (1939-1987), pseudonym of Raul Damonte Botana is a prolific and versatile Argentine author. Activist for the homosexual cause, his work is of particular interest because it was written mostly in French – his adoption language – though in a pidgin French. The plays and strips written in Spanish are scarce. For his narrative there is only one exception with his novel *La vida es un tango* (1981), which for unknown reasons Copi auto-translated and previously published in French. The operation of the bilingual author, plus raising a number of theoretical problems for the translation, it is for us the Rosetta stone where we can read the tension that the author maintains with language, intimate and foreign at a time.

Keywords: Copi – bilingualism - self-translation - rewriting.

Copi es en Francia, dentro de la literatura francesa y por orden de importancia, un dramaturgo defensor de los homosexuales, un afamado dibujante de cómics y accesoriamente autor de unas novelas desquiciadas. Dentro de la literatura argentina ocupa un lugar distinto y a su vez complejo. La distancia que se produce entre uno y otro tiene que ver con factores múltiples, pero se explica sin duda por la relación que Copi, que escribía en francés y en español, mantenía con la lengua. Si para un escritor la figura del traductor es crucial y hasta decisiva porque es capaz de construir un escritor totalmente distinto – el Cortázar del lector hispanohablante dista del que puede frecuentar el lector francófono, ídem en el caso de Borges – el escritor bilingüe interviene en dos literaturas sin interponer la figura del traductor. En la literatura francesa Copi es un autor *bizarre*, en la literatura argentina es visto como un héroe que triunfó en París más que como exiliado, capaz de reescribir la gauchesca, de inventar un personaje que es la hija de Borges, siempre excesivo y excéntrico (Estrade, 2011:33).

Copi se instala en 1963 con 24 años en París donde vive hasta su muerte en 1987, víctima del Sida. En Francia publica toda su obra, escrita en francés. Eminentemente polifacética la obra de Copi se desenvuelve entre la historieta, el teatro y la narrativa. Su teatro aborda a menudo el tema de la homosexualidad, desde *L'Homosexuel ou la Difficulté de s'exprimer* (1971) en adelante, mientras que sus tiras, por lo general humorísticas, son de corte más social como lo muestra su personaje más conocido, *La femme assise*, que se interroga constantemente sobre el mundo, las relaciones entre hombres y mujeres, padres e hijos, la sexualidad, las drogas, etc... En estos dos casos priman la oralidad y los diálogos existencialistas, bastante breves, mientras que en su narrativa, que se inicia cuando ya es un dibujante reconocido y un dramaturgo respetado, aparece otro autor. En su narrativa irrumpe el tema de la lengua sin desatender por ello al tema de la homosexualidad y de la tolerancia de las minorías presentes en su teatro. Desde *L'Uruguayen* (1973) hasta *L'Internationale Argentine* (1988) la tensa relación que Copi mantiene con la lengua subyace su obra narrativa.

El caso de Copi cobra un interés particular cuando observamos la lengua que forja en tanto autor¹ bilingüe en su obra narrativa. Su teatro publicado en vida está escrito en francés salvo sus dos últimas piezas *Cachafaz* y *La sombra de Venceslao*; su historieta, donde el dibujo es tan minimalista como el diálogo, también está casi exclusivamente en francés; su narrativa apenas muestra un esguince con la publicación de una novela en español, en 1981, *La vida es un tango*. La obra narrativa de Copi se inicia con la publicación de *L'Uruguayen* en la editorial Christian Bourgois, mentor y casi mecenas de Copi, con una tapa ilustrada de Topor, miembro fundador junto a Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowski del Teatro Pánico. Ahí, de entrada, el autor se defiende por su mal francés.

Bilingüismo y escritura

La primera novela de Copi consta de una dedicatoria en la página de título que se asemeja a una advertencia : « À l'Uruguay, le pays où j'ai passé les années capitales de ma vie, l'humble hommage de ce livre que j'ai écrit en français mais certainement pensé en uruguayen. » (Copi, 1973: 5) Si francés y uruguayo pueden entenderse como sustantivos no cabe duda de que como adjetivos se refieren al idioma. El homenaje fue pensado en una lengua y escrito en otra, abriendo un proceso doble donde nos interesa el hecho de que no fue pensada en francés. *L'Uruguayen* tiene forma de epístola y está dirigida por Copi a su maestro. Empieza prácticamente con una disquisición sobre la lengua luego de un pedido bastante descabellado del autor que le pide al lector ir tachando a medida que va leyendo:

Je vous serai donc bien obligé de sortir votre stylo de votre poche et de rayer tout ce que je vais écrire au fur et à mesure que vous le lirez. Grâce à ce simple artifice, à la fin de la lecture il vous restera aussi peu de ce livre dans la mémoire qu'à moi, puisque, comme vous l'avez probablement déjà soupçonné, je n'ai pratiquement plus de mémoire. Je vous imagine avec votre stylo à la main en train d'hésiter, vu que la phrase

¹ Copi no se sentía más argentino que otra cosa, menos uruguayo o más francés: « La Argentina no representa ningún problema; el problema argentino es como el problema homosexual; ustedes me quieren crear un problema. Porque yo no tengo problema de argentino, es un problema de ustedes. Porque no me criaron para ser argentino, porque yo no soy argentino. Mi abuela era española, mi abuelo, uruguayo; tengo un abuelo entrerriano, una bisabuela judía, dos bisabuelas que eran indias. ¡Qué catzo me interesa ser argentino! ¿A quién le va a importar ser argentino? ¿Qué se van a inventar en la cabeza que con cuatro cosas de tango, eso es patrimonio de qué, de qué? Es un lugar de pasaje, como es todo el mundo; y sobre todo es un lugar de puerto, porque toda la Argentina es Buenos Aires. » (Tcherkaski, 1998: 68).

qui précède présente plusieurs axes à partir desquels on peut commencer à rayer, j'hésite comme vous. Je laisse cette décision à votre libre arbitre. En écrivant je m'aperçois que certaines phrases me restent étrangères, comme celle qui précède (je laisse cette décision, etc.) sans doute parce que ces derniers temps j'ai beaucoup plus pratiqué la langue que l'on parle en cet endroit que le français et qu'*il m'est probablement beaucoup plus difficile de rentrer dans un langage normal que je ne le crois.* (*idem*: 9s)

El *incipit* muestra cierta complejidad. Primero una advertencia, fuera del texto y a modo de presentación del libro, luego una confesión doble, la de sentirse extranjero a la lengua con dificultades para amoldarse en una lengua normal. Entrar en una lengua normal parece ser toda la dificultad de Copi o todo lo que rechaza. Su uso de la lengua parece sumido a un uso marginal, y esto no solo en francés, puesto que más adelante afirma que su uruguayo también es malo: « J'ai demandé dans mon très mauvais uruguayen à un passant » (Copi, 1973:18). No está de más señalar que nada más empezar la novela, es decir con el pedido de tachado², aparece un solecismo pues no se dice en francés « Je vous serai donc bien obligeant » sino, por ejemplo, « je vous serais très obligé de... ».

La cité des rats es formalmente una novela filológica. Dicho de manera más simple Copi presenta la novela como una traducción que él hace de unas cartas que recibe de una rata llamada Gouri. También consta de una advertencia firmada esta vez por el autor y el editor dirigida a los puristas del lenguaje:

Avertissement: l'auteur et l'éditeur renvoient les maniaques de la grammaire et de la syntaxe, les intoxiqués de la concordance des temps, les mordus de l'imparfait du subjonctif, les fabricants de néologismes à usage interne, les coupeurs en quatre du point-virgule et autres fanatiques des *Littre*, *Robert* ou *Grevisse* à leurs lectures favorites. (Copi, 1979a: 7)

² También el procedimiento que el autor de la carta propone merece una mención. Ese “borrar” tiene múltiples lecturas aunque la que se impone conforme vamos leyendo la carta-novela es aquella que desplaza la memoria en favor de la imaginación, que a su vez, también podría funcionar para toda la obra de Copi.

Si esta advertencia anuncia una escritura fuera de norma, Copi utiliza en este caso el espacio infrapaginal de la novela para recordar cada tanto que es simplemente el receptor y el *porteur* de unas cartas escritas en el idioma rata. El traductor corrige algún solecismo cuando por ejemplo la Reina de las ratas dice en “caso de emergencia” en vez de “urgencia” o suprime alguna expresión incomprensible, todo esto en nota al pie. Por último, señalemos que su editor agrega una nota en la reimpresión de *Le bal des folles*, que reza lo siguiente: « Nous avons tenu, comme pour la première édition du *Bal des folles*, et par fidélité, à respecter la syntaxe et les tournures de style voulues par Copi » (Copi, 1977: 3) ; síntoma de una prosa fuera de norma.

Las primeras novelas de Copi preinstalan estos dispositivos puestos a funcionar como advertencias para mediar con el lector : *L'Uruguayen* está escrita en un idioma que maneja mal pero pensada en otro que no domina, *La cité des rats* es una traducción al francés a partir de un idioma desconocido. La puesta en escena de un bilingüismo prepara al lector a posibles interferencias y ubica de entrada el texto en un entre-dos, al margen de la norma lingüística.

Las tres novelas siguientes (*La vida es un tango*, 1981; *La guerre des pédés*, 1982; *L'Internationale Argentine*, 1988) ya no presentan este tipo de gambito ni poseen un dispositivo que preinstale en el centro del texto la alteridad, sin por ello que desaparezcan los esguinces lingüísticos. Su prosa, lejos de amoldarse a la norma avanza a campo traviesa por un francés incorrecto como lo demuestran en su novela *La guerre des pédés* los adjetivos « inconfondible » o « légérissime » (Copi, 1982: 74 y 113), dos hispanismos en regla, marcas de un uso impropio de su lengua de adopción.

Autotraducción y bilingüismo

La vida es un tango, como todas las novelas de Copi, es una historia delirante, cruda e inventiva, que tiene en vilo al lector a fuer de golpes de efecto. Consta de tres partes, « Las rotativas », « Los años, luego de haberlos hipnotizado, devoran a sus hijos » y « La gruta », que trazan cada una un episodio de la vida de Silvano Urrutia, vencedor de un concurso de poesía que se gana un lugar en la redacción del diario

Crítica. La segunda parte acontece en el París del 68, donde Urrutia vive exiliado desde golpe de Estado. Estas dos primeras partes tienen varias coincidencias biográficas con la vida de Copi, porque acontecen entre Buenos Aires y París pero también porque su abuelo Natalio Botana fundó el diario *Crítica*. En la última parte Urrutia es un anciano, casi centenario, recluso en su Paraná natal.

Si las biografías y artículos sobre Copi se apuran en señalar que *La vida es un tango* (1981) es la única novela escrita en español, es por lo menos curioso que haya sido publicada dos años antes en francés y que la edición Libre-Hallier no precise el nombre del traductor³. Nuestra hipótesis de trabajo es que Copi es su traductor, dato no menor, cuando vemos que, comparándola a las otras novelas escritas directamente en francés, *La vida es un tango* está mucho más descuidada desde el punto de vista de la lengua. *La vie est un tango* sería así una auto-traducción de Copi del castellano al francés que vendría, dentro de las rarezas textuales, a situarse cerca de la « reescritura pluralizada » de *Ferdydurke* (Cippolini, 22); traducción del polaco a un castellano inventado realizada por un comité dirigido por Virgilio Piñera e integrada por Humberto Rodríguez Tomeu en la cafetería del Rex de Buenos Aires.

En la versión francesa de la novela, *La vie est un tango*, aparecen dos notas al pie del traductor muy distintas de las que podemos encontrar en *L'Uruguayen* o en *La cité des rats*. En *L'Uruguayen* las notas son delirantes, mientras que en *La cité des rats* son notas pseudo-filológicas que le sirven al traductor para comentar el manuscrito. En *La vie est un tango* la función que le da Copi es por lo menos curiosa. Cada una se aplica ya no en mejorar una aproximación lingüística sino en establecer un equivalente cultural, como si el traductor intentara adaptar el texto al lector. Ambas aparecen en el primer capítulo, « Las rotativas ». Esta es la primera :

Un vieux gallego¹ protestait auprès d'une autre bonne parce qu'elle ne lui avait pas rendu les bouteilles vides.

¹ Issu de la province de Galice en Espagne. Dans la mythologie française, correspondrait à un Auvergnat.

³ Federico Damonte, hermano y albacea del autor, supone que Copi, convencido de que nunca podría publicar su novela en Buenos Aires, decide traducirla y editarla en Francia.

Si desde el vamos es curioso que no se haya traducido en el texto la palabra « gallego » por « galicien » que queda en español, el equivalente mitológico no deja de sorprender. La segunda nota al pie le propone al lector francés un referente al cementerio de la Chacarita, afirmando que es un « Équivalent du Père-Lachaise ». Más llamativo aún es que estas dos notas al pie son absolutamente aleatorias. Bien podría haber agregado el traductor una nota aclaratoria para explicar o dar el equivalente de la Maison Rose, que además ahí sí está traducido en el texto, y que el lector francés, dadas las características de lo novelesco en Copi, difícilmente podría asociar a l'Elysée sin ayuda y se prestaría en cambio sin problemas a otro tipo de asociaciones. Las palabras en lunfardo o algún que otro juego de palabras también necesitarían una nota al pie del traductor.

Si el caso de Copi merece todo nuestro interés habría que, como señala Michael Oustinoff (Oustinoff, 2011: 21), distinguir la obra bilingüe de la obra autotraducida. Copi es un escritor bilingüe, salvando las características de su español y de su francés, pero tiene una sola obra autotraducida. Al asomar la auto-traducción, parece tambalear una serie de aporías teóricas sobre la traducción. Esto sucede si recordamos por ejemplo las reflexiones de Walter Benjamin sobre la imposibilidad de establecer una teoría de la copia a la hora de pensar la relación entre un original y la traducción. Si « ninguna traducción sería posible si su aspiración suprema fuera la semejanza con el original » (Benjamin, 1999: 80), en tanto la traducción no es sino un procedimiento transitorio y provisional (*idem*: 82) que solo puede despertar un « eco del original », con la autotraducción esta afirmación pierde consistencia porque el nuevo texto no es provisional sino definitivo.

El autor traduciéndose es por así decir el único autorizado a traicionarse, como lo señala Jean-Jacques Mayoux en su libro sobre Samuel Beckett, sobre todo porque en realidad está produciendo una segunda creación. Si una traducción se define por sus dificultades y por sus aporías, en una auto-traducción éstas caducan al asomar la creación. El estatuto del texto auto-traducido es problemático porque estamos acostumbrados a separar los textos de sus traducciones, la actividad del escritor de la del traductor (Oustinoff, 2001: 17). Si Copi es desde siempre y para todos sus lectores un

autor bilingüe, el ejercicio de autotraducción se erige como nuestra piedra de Rosetta puesto que ahí se delinearán los rasgos más esenciales de su escritura en tensión permanente con la lengua.

Con la autotraducción se produce un cambio de paradigma interesante, se altera el estatuto del nuevo texto –nuevo original– y la función del traductor pasa de traidor a creador. Sin embargo, ahí donde en Beckett la auto-traducción es a veces un elemento esencial en la génesis de una obra, en Copi responde a la imposibilidad de publicar su obra en la Argentina – en plena dictadura. En Beckett hay una poética visible en las interferencias y las resonancias que se producen entre ambos originales al punto que, como dice Michael Oustinoff, el lector puede preferir la versión segunda, el otro original, en tanto el autor-traductor a menudo juega con sus traducciones, alejándose intencionalmente de la traducción esperada. En Copi, la novela auto-traducida refleja mejor que otros textos su relación con la lengua porque si en *L'Uruguayen* piensa en uruguayo pero escribe en francés y en *La cité des rats* es traductor de una lengua ratuna, en *La vida es un tango* escribe en castellano y luego se autotraduce; el esguince es aún mayor.

La escritura es un tango

Antes de detenernos a analizar el segundo original, es decir la obra autotraducida, la novela escrita en español merece dos comentarios. Por un lado, es llamativo que *La vida es un tango*, contrariamente a las otras novelas de Copi en castellano que son traducciones, no suena igual porque aparecen numerosos localismos y palabras en lunfardo como *farra*, *mina*, *apolillar*, *guarango*, *pebeta* o *coger*, que la alejan lingüística y territorialmente de las versiones publicadas por Anagrama en los setenta-ochenta en España. *La vida es un tango* está escrita en un español rioplatense y es el auténtico tono lingüístico de Copi que también encontramos en sus obras teatrales escritas en castellano como *Cachafaz*.

Por otro lado es sorprendente que la prosa de Copi esté lingüísticamente contaminada con tantos galicismos. Estos son algunos ejemplos de una larga lista. Escribe Copi, « el entusiasmo se hizo general » o « batir las pestañas » en vez de

pestañear, y utiliza un « apenas en la calle » por « à peine fût-il dans la rue ». Desde luego, podemos pensar que Copi, acostumbrado a escribir preferentemente en francés, piensa algunas frases hechas en francés y no en castellano; mecanismo diametralmente opuesto al que anuncia en *L'Uruguayen*.

Entre ambos originales los cambios son frecuentes. Un ejemplo entre otros es cuando la « mafia turca » se convierte por ejemplo en la « mafia libanesa »; o cuando un personaje se compra « una casa en Mar del Plata » y esta se convierte en « une mine d'uranium en Patagonie ». Descontando la errata, el equivalente *casa en Mar del Plata / mina de uranio en Patagonia*, es asombroso. El lector francés nunca podría creer que comprarse una casa en la costa sería un signo de riqueza, el autotraductor hiperevalúa y transforma a un equivalente más exótico. Hay otras diferencias notables entre el texto de partida y el de llegada, como esta, sorprendente, donde un « pito enorme » se convierte en un lacónico « sexe ». Estos cambios menores son, sino sistemáticos, incontables; el « Museo Rodin » se convierte en el « Louvre », « Marruecos » se traduce por « Marrakesh », un « Beaujolais » pasa a ser un « Côtes du Rhône ».

Es aún más llamativo cuando la metáfora, fundamento esencial del estilo, desaparece. Esto ocurre ya sobre el final de la novela, cuando Silvano Urrutia, prócer centenario, encerrado en una gruta y a punto de morir, encuentra unos dibujos esculpidos sobre la piedra donde reconoce su firma porque la S tiene « forma de vuelo de boleadoras », preciosa y argentinísima metáfora que se convierte en una simple y lacónica « S en volutes ». Algunas alteraciones son inexplicables otras más comprensibles por la dificultad que conllevan. Así, « un asado en la costanera » se traduce por « un asado sur la côte » – en español y sin nota al pie –; « El gordo vendía fainá en la cancha de Boca » se convierte en « Le gros vendait de la pizza dans le stade ». Algún giro un tanto forzado como « je suis promis » en vez de « je suis fiancé »; algún solecismo como « gouape » que no tiene en francés el sentido de « guapo » porteño. A veces la traducción literal pierde sentido como « indio pata sucia » por « indien aux pieds sales », que no tiene por así decir ninguna connotación negativa en francés; o cuando traduce « pararle el copete a los milicos » por un llano – descontando el solecismo – « tenir en face des militaires ». De manera general la autotraducción

tiende a evitar la dificultad, a soslayar sutilezas aunque algunos cambios son sorprendentes, y el traductor parece borrar lo local cuando es difícil de traducir.

A veces, y esto también es llamativo, la traducción se contradice, « Silvano había eyaculado » pasa a ser « Silvano n'avait pas eu le temps d'éjaculer ». Otras no es homogénea porque « Entrerriano » se traduce por « Entrerrien » o por « Plouc »; el adjetivo « guarango » se traduce por « péquenot » aquí, más allá por « connard ». El autotraductor omite lisa y llanamente una dificultad: « Silvano se sintió intimidado pero los muchachos bolivianos le dieron ánimo. Uno de ellos le cantó: '¡Adentro, mis pensamientos!', y le pasó un poncho. » En la versión francesa leemos, « Silvano se sentit intimidé, mais ses copains boliviens l'encouragèrent. L'un d'eux lui passa un poncho ». Y podríamos dar otros muchos ejemplos.

De todas las “traiciones” la que mejor sin lugar a dudas refleja la reescritura es la curiosa invención de un neologismo. En la versión española leemos: « Pero hay jóvenes en la República que tienen otra idea de la hombría » que se traduce por « Mais il y a des jeunes gens dans la République qui se font une autre idée de l'hombría, de l'homminité ». La versión francesa guarda el término en español y agrega una traducción, un neologismo construido como el antónimo de « fémminité », sin por ello utilizar ni « virilité » ni « masculinité », a guisa de explicación y sin nota al pie. Difícilmente podríamos hablar del francés de Copi como de un francés exiliado, no lo siente así aunque tuerce incansablemente el idioma. Lejos de Franz Kafka, Joseph Conrad o Héctor Bianciotti, Copi es incapaz de escribir e instalarse en una lengua. Aunque afirma hablar francés como los franceses recurre permanentemente al hispanismo, a veces al argentinismo, comete solecismos y fragua un francés deliberadamente macarrónico. Él mismo confiesa torcer la lengua adrede, imponerle contorsiones al francés, « porque eso sacude; porque es como en la Argentina cuando hablamos con italianismos; tienen su importancia » (Tcherkaski, 1998: 36)⁴. L'homminité sería, en este sentido, el mejor síntoma de esta postura excéntrica.

⁴ Sobre su francés dirá en otra entrevista: « no soy un francés, pertenezco a una categoría de extranjeros que los franceses consideran como tales durante dos generaciones. No soy francés ¿no es cierto? Pero soy un argentino de París. Es decir que desde que me puse a escribir y que comencé a escribir, mis excentricidades de lenguaje, que son las mismas que un argentino se permite con el español –que son una

Otro caso curioso se produce cuando en la versión española Copi utiliza una expresión en francés. Leemos en *La vida es un tango*, « Fue un caso de ‘amor a primera vista’ como dicen los franceses, el *coup de foudre* » que en francés pasa a « Ce fut entre eux, comme disent les Français, le coup de foudre »⁵. En la versión española aparece la traducción y en la francesa – es decir para el lector francés – ésta cae, lógicamente, aunque sí precisa Copi que la expresión es francesa. Con esto vemos la voluntad de marcar distancias hacia con la lengua en que está escribiendo y sobre todo señalar y recordar la extranjería de la voz narradora. En todo caso es sorprendente que el autor traduzca en el texto la expresión « coup de foudre » y no lo haga por ejemplo en las letras de canciones en francés que aparecen en la segunda parte.

La auto-traducción⁶ de Copi con visos de reescritura está marcada por un movimiento doble. Por un lado vemos que va hacia la simplificación porque desaparecen localismos y expresiones difíciles de reponer en otro idioma; por otro aparecen agregados libres, como *l’homminité*, que le dan al texto cierto exotismo. El mejor ejemplo de esto es el afán, aleatorio, inconstante, sin método – como ocurre en las notas al pie – del traductor que altera la pronunciación de algunas palabras modificando la grafía de « Rubèn Dariô » o de las provincias de « Misionès » y de « Paranà » o también imitando fonéticamente el habla de Silvano Urrutia: « Soy Argentino » se traduce por « Je suis-s-Argentin », mientras que Solange lo llama « Silvanô ». Esta imitación fonética de la pronunciación francesa es tan llamativa como cuando el narrador le recuerda al lector que piensa como un francés. Con esto vemos que la

idea de la libertad con la cual uno puede trabajar una lengua sin estropearla–, fueron aceptadas por todo el mundo, de la misma manera que puede aceptarse que un pintor utiliza los colores de su país » (Tcherkaski, 1998: 114).

⁵ Otro ejemplo sería: « Lo dejaba en paz » como dicen los franceses / Elle lui foutait la paix, comme disent les français.

⁶ Volviendo a la autotraducción, cuando ésta aparece es necesario relevar las variaciones como hemos hecho, en el paso de una lengua a otra, y también observar el nuevo original cuando la traducción inesperada se desborda y se excede. Oustinoff distingue tres grados de autotraducción que van de la autotraducción naturalizante, que se pliega a las reglas de la lengua de llegada, a la autotraducción creadora, donde el autor se da toda la libertad de escritura, pasando por la auto-traducción descentrada cuando se cuele lo extranjero en el texto traducido (Oustinoff, 2001: 28-34). Puestos a caracterizar la versión de Copi de *La vida es un tango* en francés, ésta es una autotraducción descentrada hacia lo exótico para mantener en su novela la marcas de lo extranjero.

interferencia no solo deja huellas a nivel léxico y sintáctico sino también fonético. La interferencia, principal obstáculo del bilingüe, es incluida para incorporar lo extranjero en su lengua de escritura (Oustinoff, 2001: 25). Esto ocurre cuando el personaje piensa⁷ como un francés o usa expresiones francesas, pero sobre todo con la imitación de la pronunciación extranjera. Si Copi no era cuidadoso con la norma, sí lo es a la hora de guardar distancias entre las dos culturas y las dos lenguas.

El cambio más asombroso y sobre todo el que mejor refleja la libertad que Copi se da con su texto, se produce en la segunda parte cuyo título cambia radicalmente: « Los años, luego de haberlos hipnotizado, devoran a sus hijos » se convierte en « Les coulisses », « Los bastidores ». Esta segunda parte cuenta los últimos días de Silvano Urrutia en París, exiliado después del golpe del treinta aunque solo han pasado siete años y estamos viviendo el mayo francés –los anacronismos en la obra de Copi son muy comunes. La escena desemboca en un enfrentamiento brutal entre la policía y los estudiantes de Bellas Artes que en el mayo francés versión Copi lideran la revuelta guiados por Arlette, cantante vodevilesca que muere heroicamente en el teatro del Odeón⁸. La escena final no es amena. Drogados y borrachos, rodeados de gays y de lesbianas, Silvano Urrutia y Solange hacen el amor sobre el escenario al tiempo que los CRS cargan contra el teatro. Arlette, amor imposible de Silvano, como lo fue la estrella porteña Yoli de Parma en la primera parte, está cantando *La Marsellesa* cuando cae fulminada. Silvano rompe en llanto mientras un cortejo lleva en andas a Arlette: « En un instante un grupo de mujeres vestidas con telas africanas que acababan de organizar un grupo de liberación homosexual y algunos catangueses que adoraban a Arlette (...) se apoderaron del cuerpo y lo envolvieron en una bandera roja » (Copi, 1981: 191). Y así se va formando una procesión de homosexuales y extranjeros para despedir a la primera

⁷ En *La Guerre des pédés* el narrador se exclama y señala, « una pregunta muy francesa me surgió » (Copi, 1982: 42), y más adelante un « si pensáramos a la francesa », en el sentido de como un francés. Estas marcas bien pueden traducir que el autor no construye un narrador que haga parte de la cultura donde vive. En una novela escrita diez años después de *L'Uruguayen* parecen ser las marcas de una transculturación consciente, de una extranjería ya no tanto de la manera de hablar sino del modo de pensar.

⁸ Señalemos que en ese teatro se representó *Oh les beaux jours* de Beckett en el año 1963, con Madeleine Renaud. En la escena delirante que acontece en el Odeón, Silvano intenta esconderse en un armario: « Il ouvrit la porte d'un coup de genou. De deux cintres pendaient les costumes de Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault dans *O les beaux jours*, de Beckett. » (Copi, 1979b:146) Recordemos que Beckett es el escritor autotraductor por excelencia y quizás se trate de un guiño de Copi.

víctima de la revolución mientras la orgía continua y Silvano, abatido, solo piensa en volver a Argentina mareado por un cóctel de alcohol, drogas y valium. Todo este episodio, clímax de la segunda parte que se extiende por más de tres páginas, desaparece lisa y llanamente de la versión francesa.

La vie est un tango es indudablemente la novela de Copi peor escrita porque la escribió en un castellano contaminado y la tradujo al francés sin seguir un modelo de traducción ni plegarse a la norma lingüística. Ya no solo es un rechazo a entrar en la norma sino una voluntad de guardar el solecismo y el galicismo, marcas de una interferencia de lo extranjero. El ejercicio de autotraducción, impuesto o no, le permite a Copi cambiar su texto como un dramaturgo cambia su libreto en el momento de los ensayos, se toma la libertad de sacar partes, de modificar algún pasaje porque ve y piensa la obra, aunque novelesca, como un libreto.

En una de las notas al pie de *La cité des rats*, único momento de toda su obra donde aparece la figura de traductor, éste comenta su trabajo de traducción y dice « Je répète au lecteur que je traduis sans adapter » (Copi, 1979a: 148). Esta afirmación bien podría aplicarse al trabajo de Copi con *La vida es un tango* y a toda su obra. Descontando las dos notas al pie de *La vie est un tango*, sintomáticas, donde el auto-traductor se esmera en buscar equivalentes, la escritura de Copi está pensada en una lengua y escrita en otra, vivida en un idioma y traducida a otro, pero sin adaptar porque adaptar es ajustar, pensar en el lector, plegarse a una norma. *La vida es un tango* es entonces una perfecta anomalía: está escrita en un español afrancesado y luego traducida por el propio Copi a un francés exotizado. La novela marca el fin de los dispositivos y notas al pie, y a partir de esta anomalía Copi escribe en francés como le sale, mal, anormal, sin observar la norma y sobre todo sin pedir permiso. Escribirá más adelante sin miramientos *La guerre des pédés*, novela de ciencia-ficción, y *L'Internationale Argentine*, una autoficción delirante. A partir de este ejercicio de autotraducción, la contaminación y la interferencia se convierten en la norma de escritura de Copi, haciendo de lo espurio su rasgo esencial.

Bibliographie:

- BENJAMIN, Walter (1999). « La tarea del traductor », *Ensayos escogidos*. Méjico: Eds. Coyoacán.
- ESTRADE, Christian (2011). « Paroles de chercheur », *La lettre de l'Imec*, n°13 [disponible en http://www.imec-archives.com/la_lettre_13.pdf]
- CIPPOLINI, Rafael (2004). « *Ferdydurke* forrado de niño. Biografía de una versión », *Otra parte*, n°4.
- COPI (1973). *L'Uruguayen*. Paris: Christian Bourgois.
- COPI (1977). *Le bal des folles*. Paris: Christian Bourgois.
- COPI (1979a). *La cité des rats*. Paris: Belfond.
- COPI (1979b). *La vie est un tango*. Paris: Libre-Hallier.
- COPI (1981). *La vida es un tango*. Barcelona: Anagrama.
- COPI (1982). *La guerre des pédés*. Paris: Albin Michel.
- COPI (1988). *L'Internationale Argentine*. Paris: Belfond.
- OUSTINOFF, Michaël (2001). *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*. Paris: L'Harmattan.
- TCHERKASKI, José (1998). « Entrevista a Copi », *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna.

**ESTEREOTIPOS FRANCESES EN LAS NOVELAS
TRADUCIDAS DE LOS HERMANOS GONCOURT**

El caso de *Germinie Lacerteux*

FLAVIA ARAGÓN RONSANO

Un. de Cádiz

flavia.aragon@uca.es

Résumé: Le roman des frères Goncourt, *Germinie Lacerteux* (1864) a fait l'objet d'une traduction espagnole aux éditions Cátedra en 1990, texte que nous analysons afin de découvrir les procédés de traduction ou d'adaptation du texte au contexte espagnol. Certains procédés utilisés font penser à des stéréotypes employés afin de laisser des traces de l'origine étrangère du texte.

Mots-clés: Goncourt - *Germinie Lacerteux* – traduction - stéréotypes.

Abstract: The novel by Edmond and Jules of Goncourt, *Germinie Lacerteux* (1864) has been translated into Spanish by the editorial Cátedra in 1990. We have analyzed this text to find out the stylistic processes used for the translation or adaptation of the text to the Spanish context. Some of the processes used lead us to think about stereotypes used to leave some hints of the foreign origin of the text.

Keywords: Goncourt - *Germinie Lacerteux* – translation - stereotypes.

Los hermanos Huot de Goncourt, Edmond: 1822-1896 y Jules: 1830-1870, son fundadores de una Academia y de un premio literario. Los Goncourt tuvieron una producción artística polifacética; se acercaron a diversos campos artísticos como la pintura y el grabado, introdujeron en Francia la cultura japonesa y fueron grandes coleccionistas de arte. Su producción escrita no es menos rica: los conocemos como novelistas, autores dramáticos, historiadores, críticos de arte, memorialistas, biógrafos, historiadores de costumbres y del Siglo XVIII, y también como cronistas de viajes. De tan generosa producción conviene destacar una obra que sin duda se asocia al nombre de ambos hermanos: el *Journal, Mémoires de la vie littéraire (1851-1896)*, conocida en España con el título *Diario íntimo (1851-1895)*, *Memorias de la vida literaria*¹, cuya publicación íntegra en Francia no fue autorizada hasta 1956, aunque todavía con algunos nombres censurados. En lo que a España se refiere podemos adelantar que los Goncourt fueron en la época conocidos sobre todo como amantes de Arte y literatos.

La producción novelística de los Goncourt, a la que nos limitaremos aquí, cuenta un total de diez obras que pueden agruparse temáticamente de la siguiente manera²:

-El artista:

Les Hommes de Lettres, Paris: E. Dentu, 1860. La segunda edición apareció con el título *Charles Demailly*, Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1868.

Manette Salomon, Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1867.

Les Frères Zemganno, Paris: G. Charpentier, 1879.

La Faustin, Paris: G. Charpentier, 1882.

-La burguesía:

Renée Mauperin, Paris: impr. de Dubuisson, 1864.

Madame Gervaisais, Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1869.

¹ Se puede deducir según catálogos de la época, que se publicó alrededor de 1925, ya que la fecha concreta no figura en la obra; se trata de un pequeño volumen de sólo 364 páginas, en la editorial Alta Fulla (Barcelona).

² Este listado aparece en la obra de teatro de *Henriette Maréchal*, Librairie Internationale, 1866. Las fechas corresponden a la primera publicación en volumen según el Catalogue des Ouvrages de Goncourt conservés au département des imprimés de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1915.

Chérie, Paris: G. Charpentier, 1884.

-El pueblo:

Soeur Philomène, Paris: A. Bourdiliat, 1861.

Germinie Lacerteux, Paris: Charpentier, 1864.

La Fille Élisa, Paris: G. Charpentier, 1877.

Las novelas de los dos hermanos, ignoradas hasta casi la muerte de Jules, suscitaron numerosas reacciones de ironía y entusiasmo a la vez. Hoy puede decirse que casi han caído en el olvido. Su obra, sin embargo, posee elementos que pueden excitar nuestra curiosidad aunque sólo sea porque, en lo referente a la producción anterior a 1870, asistimos a una colaboración literaria basada en una fraternidad profundamente vivida. Unidos por la última voluntad de una madre en su lecho de muerte, compartieron a lo largo de la vida viajes, emociones, desganos, odios, deseos e incluso mujeres. Supieron conciliar gustos muy diversos con un amor exclusivo por la escritura, hasta tal punto que hicieron de ella un auténtico culto. Defendieron una concepción aristocrática de la literatura en el momento en que la actitud de otros escritores hacia el dinero se transformaba radicalmente. Para Edmond literatura y dinero eran totalmente antagónicos; la voluntad encarnizada de conservar su autonomía respecto a las condiciones de producción justificó todos los esfuerzos y sacrificios, llegando a concebir la literatura como algo sagrado:

Nous nous enfermions des trois ou quatre jours sans sortir, sans voir un vivant. C'était pour moi la seule manière de faire quelque chose qui vaille, car nous pensions que ce n'est pas tant l'Écriture mise sur le papier qui fait un bon roman, que l'incubation, la formation silencieuse en vous des personnages, la réalité apportée à la fiction et que vous n'obtenez que par les accès d'une sorte de fièvre hallucinatoire qui ne s'attrape que dans une claustration absolue. Je crois encore ce procédé de composition le seul bon pour le roman, mais je crains bien qu'il ne soit pas hygiénique. (*Lettre à Zola*, juillet 1870).

Ambos hermanos adoptaron una « higiene de vida » a dos llena de restricciones y sacrificios. En este sentido, en una carta a Zola, Edmond explica la muerte de su hermano

como consecuencia del martirio del escritor: Jules murió, según Edmond, a causa del esfuerzo por trabajar la forma, la cinceladura de la frase, el afán por el estilo:

À mon sentiment, mon frère est mort du travail, et surtout de l'élaboration de la forme, de la ciselure de la phrase, du travail du style. Je le vois encore reprenant des morceaux écrits en commun et qui nous avaient satisfaits tout d'abord, les retravaillant des heures, des demi-journées, avec une opiniâtreté presque colère, changeant ici une épithète, faisant entrer dans une phrase un rythme, plus loin reprenant un tour, fatigant et usant sa cervelle à la poursuite de cette perfection si difficile, parfois impossible de la langue française, dans l'expression des choses et des sensations modernes. Après ce labeur, je me le rappelle maintenant, il restait de longs moments grisé, sur un divan, silencieux et fumant (*Lettre à Zola*, juillet 1870).

La muerte del benjamín trajo un profundo vacío en la vida de Edmond y un fuerte sentimiento de culpabilidad que relata en el *Journal*, y que retomó más tarde en la trama de *Les Frères Zemganno*: « À cette heure, je maudis la littérature. Peut-être, sans moi, se serait-il fait peintre. Doué comme il l'était, il aurait fait son nom sans s'arracher la cervelle... et il vivrait » (*Journal*, 16 juin 1870).

La producción novelística de los dos hermanos, que se sitúa entre el realismo de Flaubert (1821-1880) y el naturalismo de Zola (1840-1902), se caracteriza por un estilo muy particular. Un elemento fundamental de este estilo es « l'écriture artiste » que puede definirse como una mecánica compleja formada por varios componentes a nivel lingüístico: en el léxico se caracteriza por la introducción en la descripción novelesca de un vocabulario especializado, uso de neologismos, empleo del argot y elección de epítetos raros; a nivel sintáctico encontramos construcciones de sintagmas nominales y giros que multiplican los sustantivos para transmitir una suma de sensaciones; en lo visual se crean escenas y motivos, similares a las pinturas impresionistas, que tratan de dar movilidad a los objetos y a los cuerpos, buscando especialmente transmitir las variaciones. Henri Morier califica su estilo de « réaliste impressif »:

Passion de la matière, de l'objet, du détail de l'objet. Le monde sensible adoré comme source de perceptions raffinées, décrit, précisé subjectivement, par le menu, fémininement. D'où: 1. Abondance d'épithètes; présence lassante de couples substantif-adjectif; 2. Substantivation de la qualité (« des fraîcheurs de grotte »); 3. Substantivation du qualificatif (« le verruqueux »); 4. Traduction de la qualité par métaphores (« le duvet de sa peau »); 5. Préférence pour l'épithète rare, ou originale, recherchée, voire surprenante; 6. Double qualification: un adjectif modifie le substantif de qualité (« la pourpre humide », « le velours pelucheux », « le grain dru »), ce qui masque, au fond, deux qualificatifs (pourpre et humide, velouté et pelucheux, granuleux et dru); 7. Images de nature sensuelle, qui doivent faire voir (« la guipure des melons »), toucher presque matériellement l'objet décrit (« l'écorce lisse du marron »). Originalité de l'image (« la couperose »).- Ordre énumératif. Parallélismes. Juxtapositions (Morier, 1959: 196s)

En el panorama español las diez novelas de los Goncourt han sido traducidas repetidas veces³, y en los últimos años encontramos nuevas versiones, como la de *Germinie Lacerteux* por Maria Dolores Fernández Lladó en 1990 en las ediciones Cátedra, la de *Renata Mauperin* en 1990 también, en la Colección Grandes Escritores o la de *La Fille Élisa* con el título *La Ramera Elisa*, sin nombre de traductor, en 1994 en la editorial Ágata. Trabajamos sobre un corpus de traducciones localizadas en gran parte en la Biblioteca Nacional de Madrid, pero existen otras diseminadas por el territorio español en bibliotecas privadas, Ateneos, etc... La dificultad que encontramos a la hora de elaborar una bibliografía de traducciones españolas de los Goncourt estriba en que muchas fueron publicadas sin fecha ni lugar de publicación, otras sin nombre de traductor y en muchos casos el depósito de la edición en la Biblioteca Nacional no se hizo. Algunos ejemplares, incluso, han desaparecido físicamente de las estanterías.

De las versiones españolas de las novelas goncourtianas cabe destacar *La Fille Élisa* de 1878, con el título *La Joven Elisa*, por tener fecha muy cercana a la publicación francesa, unos meses después. Debe señalarse también el caso de *Renée Mauperin*, la novela que más

³ Remitimos al estudio de Bermúdez Medina, Lola y Lécrivain, Claudine (1997), « Traduccions espagnoles (1855-1996) des ouvrages des Goncourt », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, nº 5, pp. 283-287.

veces ha sido traducida al castellano; hemos repertoriado quince traducciones entre 1892 y 1990. Basándonos en los documentos que hemos analizado hasta ahora, podemos afirmar que los Goncourt despertaron interés y sirvieron de modelo para muchos escritores del otro lado de los Pirineos. Una muestra de ello son algunos de los traductores de sus novelas que sin duda merecen la pena ser recordados: Emilia Pardo Bazán (1851-1921) tradujo *Los Hermanos Zemganno*, publicado por La España Moderna en 1891; en un artículo de 1883⁴ la condesa confiesa que los hermanos Goncourt son sus autores predilectos y que hasta sus defectos la cautivan. Hermenegildo Giner de los Ríos (1847-1923), hermano de Francisco Giner de los Ríos, fundador de la Institución Libre de Enseñanza, tradujo *Sor Filomena* en 1890. Luis López-Ballesteros (1869-1933) periodista, literato y político, tradujo *La Faustin* en 1910. Luis Ruiz Contreras (1863-1953) conocido como fundador de revistas literarias, da en 1911 la versión española de *Carlos Demailly*.

La novela capital de los hermanos Goncourt es *Germinie Lacerteux*. Publicada el 16 de enero de 1865, se tienen pocas referencias sobre su evolución, parece que surja de repente. Las referencias que hay en el *Journal* sobre la novela empiezan a partir del 8 de mayo de 1864. Sin embargo, el personaje principal se puede enlazar sin duda alguna a un modelo viviente: Germinie se identifica integralmente, sin añadidos ni cortes, a Rose Malingre, la sirvienta de Edmond y Jules. La muerte de Rose afectó muchos a los Goncourt: el 16 de agosto de 1862 la lloran como el único testigo que les queda de su infancia y de su juventud, pero cinco días más tarde aprenden su traición que consideran más grave que su propia muerte: Rose bebía, robaba, tenía una vida secreta llena de orgías nocturnas, de furores uterinos. Escandalizados por esta muerte reveladora, no esconden el choque resentido:

Pauvre créature, nous lui pardonnons, et même une grande commisération nous vient pour elle, en nous rendant compte de tout ce qu'elle a souffert... Mais, pour la vie, il est entré en nous la défiance du sexe entier de la femme, et de la femme de bas en haut comme de la femme de haut

⁴ Dicho artículo está recogido en *La Cuestión Palpitante*, el artículo original apareció en *La Época*, «Hoja

en bas. Une épouvante nous a pris du double fond de son âme, de la faculté puissante, de la science, du génie consomme, que tout son être a du mensonge (Préface, avril 1886).

Germinie Lacerteux representa de muy cerca una existencia real y se puede sin mucha dificultad reconstituir la vida de Rose ya que los Goncourt no han recortado ningún episodio de su vida. Aparte alguna ligera modificación, los Goncourt enriquecen y dramatizan la crónica privada de Rose a través de una serie de escenas populares, paseos y bailes. Se dedicaron a un trabajo de organización, a la vez psicológico y dramático⁵. Mademoiselle de Varandeuil está enferma, el médico la visita e informa a Germinie que su señora está fuera de peligro; eufórica por la noticia, la sirvienta llora y empieza a confesarse a su señora contándole su vida. El relato de su pobre infancia recuerda a Mademoiselle de Varandeuil la suya, que transcurrió entre las inquietudes y la miseria de los aristócratas amenazados por la Revolución Francesa⁶. Sempronie ha crecido junto a un padre despótico que poco a poco ha ido haciendo un vacío en la vida de su hija. Tras las meditaciones de Mademoiselle, le toca de nuevo a Germinie: desde su llegada a París ha conocido los sufrimientos de las jóvenes criadas venidas de provincia, luchando por los trabajos inestables e insostenibles. Germinie fue violada por un doméstico y luego atormentada y castigada por sus hermanas por este acto deshonorables; pero las desgracias de la joven Germinie no tienen nada que ver con su posterior corrupción.

Asistimos, a través de ambas confesiones, a dos líneas de vida paralelas. Germinie se deja seducir por Jupillon, un granuja al que ha visto crecer en la tienda donde va a comprar, y locamente enamorada, le persigue por los bailes públicos e intenta atraparlo amueblándole una guantería. Tiene una hija de él que de pronto muere: a raíz de esta muerte Germinie se hunde, aunque poco a poco vuelve a animarse. La madre de Jupillon, preocupada por los comentarios del barrio, provoca la ruptura definitiva entre los amantes. Pero unos meses más

Literaria de los lunes », 29 de enero de 1883, año XXXV, nº 10.976.

⁵ Para las circunstancias sociales y políticas de la novela, remitimos a la introducción de Philippe Desan.

⁶ Para referencias detalladas sobre la composición, estilo, crítica, su adaptación teatral, etc. remitimos a la obra magistral de Pierre SABATIER, *Germinie Lacerteux des Goncourt*, Paris, SFELT, 1948.

tarde, Jupillon se reconcilia con Germinie para obtener de ella dinero y así librarse del servicio militar: todo vuelve a empezar. A partir de entonces intervienen todos los factores en la degradación de Germinie: los celos, el alcohol y el dinero. Cuando Germinie niega a Jupillon otro préstamo, éste se venga echándola de su casa: esta vez la ruptura sí es definitiva. Entonces se mezclan en Germinie las pesadillas amorosas contadas en voz alta, carreras impetuosas hacia jóvenes escolares que le recuerdan a su hija, adoraciones prosternadas a los pies de su ama,... todo como efecto de una pasión abolida; sus acreedores la persiguen y sus obsesiones carnales la atormentan.

De pronto la novela se anima por una nueva peripecia: durante un paseo por Vincennes, Germinie acepta las insinuaciones de un pintor, Gautruche, borracho bien parlante. Cuando Gautruche le pide a Germinie que deje a Mademoiselle de Varandeuil por él, Germinie decide abandonarle; de nuevo sola, vuelve a sufrir los fantasmas sexuales de su soledad: antes podía resistirse pero ahora ya no tiene suficientes fuerzas y cae ante cualquier amor callejero. Germinie está en lo más bajo cuando de nuevo surge Jupillon y ella empieza a perseguirle otra vez. Herida por los celos en lo más hondo de su ser al ver a su antiguo amante en los brazos de otra mujer durante una noche entera de intensa lluvia, Germinie cae mortalmente enferma.

En esta novela los Goncourt han querido contar la larga decadencia de una mujer, tema totalmente nuevo para ellos, que les lleva a utilizar nuevos modos de construcción. Lo más característico es la regularidad que existe entre las diferentes partes y los diálogos. Los cinco momentos diferentes que se suceden en la novela se despliegan en unas cincuenta o sesenta páginas cada uno y, en tres ocasiones, hay el mismo número de capítulos. Cabe recordar que el prefacio de 1864 se convirtió en manifiesto literario para los escritores del momento por su importante carácter teórico. *Germinie Lacerteux* fue una novela exitosa no por el número de ejemplares que se vendieron sino por la fama dada a los Goncourt; sabían que con esta novela iban a chocar, por eso seguramente redactaron el prefacio de 1864: « Il nous faut demander pardon au public de lui donner ce livre, et l'avertir de ce qu'il y trouvera... ». La

novela es real, viene de la calle y en ella está « la clinique de l'Amour » y por supuesto no han escrito esta novela para chocar al público y escandalizarlo, sino por los motivos ya esbozados en *Soeur Philomène*: « nous nous sommes demandés si ce qu'on appelle 'les basses classes' n'avait pas droit au Roman ». Introducen en esta ocasión « les basses classes » por motivos literarios:

Aujourd'hui que le roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient, par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine; aujourd'hui que le roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les franchises.

El estudio comparativo que hemos llevado a cabo entre el texto francés y la versión española de las ediciones Cátedra⁷ pone de manifiesto, a primera vista y para cualquier lector, que se trata de una obra gala, y al analizar la obra más detenidamente constatamos que, por la presencia de varios estereotipos, no hay voluntad alguna por ocultar el origen del texto ya que muchas de las características del sistema fuente se conservan; incluso se constata un esfuerzo por subrayar y poner en evidencia dichas marcas y huellas. Primer ejemplo de ello es el título, el original se mantiene, no hay voluntad alguna por hispanizarlo. Hay diferentes elementos cuya traducción podría fácilmente ser adaptada al contexto meta, como por ejemplo, las referencias al dinero, constatamos que permanecen fieles al contexto de origen: « et elle envoyait à la maison ses quatre-vingts francs de gage » (11)⁸: « enviaba a casa sus ochenta francos de sueldo... » (60); « une pension de quinze cents francs » (29): « una pensión de mil quinientos francos » (75); es evidente que no hay voluntad por ocultar el término francés. Curiosamente, más adelante, encontramos una adaptación léxica: « On

⁷ En la colección Letras Universales, cuya traductora es María Dolores Fernández Lladó; es una edición con un importante aparato crítico, como es habitual en esta colección. El prólogo de la traductora es el más completo y el mejor estructurado.

Hemos adoptado el término « estereotipo » tal y como lo define la Real Academia Española, como « imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable ».

⁸ La edición francesa con la que trabajamos es la de Livre de Poche, 1990. Indicamos después de cada cita el número de página correspondiente a cada obra.

allait de six heures du matin jusqu'à la nuit pour huit sous » (11): « se iba desde las seis de la mañana hasta la noche por ocho perras chicas » (60), y también una modificación: « en l'embrassant, elle lui mettait dans la main une large pièce de cent sous » (34): « al abrazarlo, deslizaba en su mano una hermosa moneda de cinco francos » (79).

En cuanto a las referencias a nombres propios, de personas y de calles, encontramos un claro tono francés: « Mlle de Varandeuil était née en 1782. Elle naissait dans un hôtel de la rue Royale, et Mesdames de France la tenaient sur les fonds baptismaux » (13): « Mlle de Varandeuil había nacido en 1782. Su nacimiento tuvo lugar en un palacete de la calle Royale, y las hermanas del Rey la sostuvieron en la pila bautismal » (62). Otro ejemplo que aportamos es: « Il quittait la rue Royale et venait habiter l'hôtel du Petit-Charolais » (14): « Tuvo que dejar la calle Royale y alojarse en el palacete del Petit-Charolais » (63). Curiosamente encontramos en una misma frase la conservación del término original y a la vez la traducción al español: « Au lieu de prendre par la rue Frochot, elle pris par la rue Pigalle »: « En lugar de ir por la calle Frochot, ella cogió la rue Pigalle ». Los nombres propios se mantienen pues en su forma original.

Es muy frecuente en la versión española encontrar notas explicativas, tanto para aclarar el término no traducido como para justificar una traducción más libre y alejada del término original: « À chaque coup frappé à la porte, elle allait ouvrir, en croyant qu'on venait prendre son père pour le mener sur la place de la Révolution » (15) : « A cada llamada en la puerta, iba a abrir pensando que venían a prender a su padre para conducirlo a la plaza de la Revolución »; la nota explicativa dice: « Es la Plaza de la Concorde actual, donde estuvo instalada la guillotina durante el terror ». Igualmente encontramos notas explicativas para nombres: « contre la Reine » (16): « contra la Reina », la nota retoma: « Maria Antonieta, esposa de Luis V XI » (65).

Asimismo encontramos notas para hechos y acontecimientos históricos pero sin duda las que más nos interesan son las notas traductivas, ahí donde la traductora no ha encontrado

una solución directa y ha tenido que recurrir a una explicación: « Mlle de Varandeuil (...) voyait les tables rue Pavée, le pied dans le ruisseau de sang de Septembre sorti de la Force » (16-17): « Mlle. de Varandeuil (...) veía las mesas de la calle Pavée, con las patas en el arroyo de sangre de Septiembre que corría desde la Force » (65); encontramos en esta frase dos notas: la primera « Del 2 al 6 de septiembre, ante el anuncio de la invasión prusiana, tuvieron lugar en París matanzas de prisioneros políticos »; la segunda nota: « La Force era una prisión ». Una nota interesante es: « un argent de Providence envoyé par la Folie » (18): « un dinero providencial enviado por la Farándula » (66); la nota dice: « En el texto francés la Folie (personaje alegórico que simboliza la alegría). Lo hemos unido a la idea de que los ingresos de la familia, en aquel momento, provenían del teatro, del espectáculo ».

Otras notas nos interesa especialmente, por ejemplo, la que justifica la traducción del término « hotel »: « Antiguo y señorial barrio de París (III y IV Distritos) ». Muchas grandes familias tuvieron allí una mansión u *hotel*, palabra que hemos traducido como « palacete » (67). La traducción del término « poule », también merece destacarse: « *sa poule*, comme elle l'appelait » (28): « su *polluela*, como ella la llamaba », con la siguiente nota a pie de página: « En el texto francés: *poule*, término afectuoso que hemos intentado mantener lo más cerca del original » (74).

Hay otros recursos utilizados por la traductora que transmiten el tono y color original, pero dejando al lector cierta duda en cuanto a la traducción del término, como es el uso de las comillas en el texto español: « ainsi que les bobos d'un enfant demandent le chantonement d'une nourrice » (45): « tal como 'la pupa' de un niño necesita del canturreo consolador de su nodriza » (88). En otras ocasiones prefiere dejar el término original en itálicas: « Originnaire de ce grand-duché de Luxembourg qui fournit Paris de cochers de coupé et de bonnes de lorettes, cette fille était ce que l'on appelle populairement 'une grande bringue' »: « Originaria del gran ducado de Luxemburgo que abastece París de cocheros de punto y criadas de *lorettes*, esta chica era lo que se llama vulgarmente 'una espingarda' »; y aparece la siguiente nota: « El término *lorette* se aplicó, en el siglo XIX, a

las jóvenes de vida ligera y cierta elegancia. Fue debido a que un gran número de ellas vivían en las proximidades de la parroquia de Notre Dame de Lorette. Ya lo utiliza Balzac comentando su reciente creación » (103-104).

Igualmente retoma los términos en *itálica* en el texto original, aunque añadiendo una nota: « des élégances de *poseur* » (81): « una elegancia de *poseur* », con una nota explicativa: « Persona de gestos o actitudes afectadas » (118). Otras decisiones traductivas dejan duda sobre la adopción de un mismo criterio y la pertinencia de ciertas notas: « C'était bal à la *Boule-Noire*, un jeudi » (82): « Un jueves había baile en la 'Boule Noire' », con la siguiente nota: « La Bola Negra » (119). Otro ejemplo: « Elle dévorait des yeux tout ce joli linge ouvragé et coquet, (...) cette toilette de chérubin et de poupée » (95): « Devoraba con los ojos esa ropita bordada y coquetona, (...) todas esas *toilettes* para querubines y muñecas », con una nota: « Vestido o conjunto de prendas para vestir. Aplicado a los bebés sería 'canastilla' » (130). Otro ejemplo lo encontramos en: « un vrai Père la Joie » (170): « un auténtico 'Viva la Virgen' », con la explicación: « *Père-la-joie* en el texto francés. Literalmente, 'tío alegrías' » (193-194).

Tras exponer de manera sucinta una muestra de los recursos utilizados por la traductora, ¿Se puede hablar en este sentido de estereotipos en el texto español, o más bien de elementos que transmiten unos estereotipos, entendidos éstos como imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable? ¿Acaso no estamos frente a elementos y recursos que determinan nuestra lectura y que influyen en nuestro pensamiento? Estos recursos pueden variar, según la época en la que se traduce y sobre todo según la voluntad y el objetivo que se imponga el traductor. Sin duda la multiplicación de notas, explicativas o traductivas, el uso de palabras en *itálicas*, de comillas, de palabras no traducidas, no adaptadas a la lengua, a la cultura meta, dan una idea y una imagen que los lectores españoles aceptan, la de una literatura no adaptable, no totalmente traducible, una literatura que viene de fuera, una literatura difícil, alejada, que podemos calificar de elitista. Existen múltiples prácticas traductorales que varían según la motivación del traductor, que

puede ir desde la simple transcripción a la adaptación más libre, pero en cualquier caso la traducción es parte integrante de la actividad literaria y el traductor ejerce su actividad en el sector de la producción intelectual y, en este sentido, la finalidad de la traducción está ligada a los intereses personales de quien decide emprender esta actividad, y está a la vez anclada en el contexto social y cultural, esencialmente dominado por la ley de la oferta y de la demanda.

Así pues la traducción pone claramente en evidencia una dualidad, la de “sustitución” y la de “creación”. En el caso concreto de la obra goncourtiana podemos hablar de importación de estereotipos franceses hacia la cultura española, buscando transmitir una función, principalmente innovadora y regeneradora. Ya se sabe que el Naturalismo en España fue sobre todo un diálogo entre tradición y progreso, dando pie a fuertes polémicas, y no sólo en literatura. Los elementos que hemos subrayado sin duda participan a la dinamización y a la renovación cultural.

Gran parte de la producción goncourtiana, y más concretamente, *Germinie Lacerteux*, ha tenido una buena aceptación en el sistema literario español dado que dichas traducciones adquirieron gran valor al desarrollar un papel clave en la evolución literaria, pues lo que mayor repercusión tiene en la evolución del sistema no es forzosamente el texto, sino el modelo que se introduce. Esto nos lleva pues a pensar que la incorporación, adaptación y traducción de las obras goncourtianas se basa primeramente en la admiración que la lengua francesa inspiraba al público, si bien fomentado también por las producciones literarias rodeadas de escándalo. Se sabe que la escritura rebuscada y nerviosa de los Goncourt gusta a los escritores de fin de siglo. Numerosos son los escritores que admiran la escritura artista porque procura la ilusión de lo natural aunque imponga un estilo artificial.

Bibliografía :

BERMÚDEZ MEDINA, Lola & LÉCRIVAIN, Claudine (1997). « Traductions espagnoles (1855-1996) des ouvrages des Goncourt » *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 5, pp. 283-287.

BOTREL, Jean-François (1988). « España, 1880-1890: el naturalismo en situación », *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Anthropos.

GONCOURT, *Catalogue des Ouvrages de Goncourt conservés au département des imprimés de la Bibliothèque Nationale*. Paris, 1915.

GONCOURT, Edmond & Jules (1989). *Journal, Mémoires de la vie littéraire (1851-1896)*. Paris: Robert Laffont.

GONCOURT, Edmond & Jules (1987). *Diario Íntimo (1851-1895)*. Barcelona: Alta Fulla.

GONCOURT, Edmond & Jules (1990), *Germinie Lacerteux*. Paris: Librairie Générale Française.

GONCOURT, Edmond & Jules (1990). *Germinie Lacerteux*. Madrid: Cátedra.

MORIER, Henri (1959). *La psychologie des styles*. Genève: Georg Éditeurs.

PAGÈS, Alain (1997). « Zola/Goncourt: polémiques autour de l'écriture artiste », *Les frères Goncourt: art et écriture*. Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 315-321.

PARDO BAZÁN, Emilia (1989). *La Cuestión Palpitante*. Barcelona: Anthropos.

PATISSON, Walter T. (1969). *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*. Madrid: Gredos.

SABATIER, Pierre (1948). *Germinie Lacerteux des Goncourt*. Paris: SFELT.

QU'EST-CE QU'UN « TRUCHEMENT » ?

Entre étranger et compatriote à l'époque des découvertes

GEORGES VAN DEN ABBEELE

Université de Californie, Irvine

gvandena@uci.edu

Résumé : Si l'étranger absolu était l'incompréhensible par hypothèse, ne faudrait-il pas quelque part un intermédiaire, un traducteur (qu'il soit trahissant ou non), ou un ensemble de pratiques sémio-culturelles qui nous laissent au moins la possibilité d'une communication, aussi minime qu'elle ne soit? On essaie de répondre ici à cette aporie philosophique, voire lévinassienne, par une recherche historique sur le mot, « truchement », défini de nos jours par le concept d'interprète, de traducteur, ou de porte-parole. Or, à l'époque des « grandes découvertes », surtout dans les récits français, la rencontre entre navigateurs européens et peuples indigènes se facilitait le plus souvent par la présence de « truchements ». Qui étaient ces truchements, typiquement désignés comme « normands », et qui se trouvaient comme par hasard *déjà* chez les habitants du Nouveau Monde ?

Mots-clés : truchement - découvertes françaises - rencontres entre cultures.

Abstract: If an absolute stranger would be incomprehensible in principle, does there not need to be somewhere an intermediary, a translator (whether faithful or not), or some set of semio-cultural practices which allows at least some possibility of communication? This paper tries to answer this philosophical, or properly Levinassian, aporia through an historical look at the word, « truchement, » defined in modern French as an interpreter, a translator, or a spokesperson. But during the age of « discovery, » especially in French narratives, the encounter between European navigators and indigenous peoples was most often facilitated by the presence of « truchements. » Who were these *truchements*, typically designated as « Norman, » and who by chance seem to be found *already* there among the inhabitants of the New World?

Keywords: truchement - French explorations - inter-cultural encounters.

Comment reconnaître l'étranger en tant que tel ? Si l'étranger absolu ce serait l'incompréhensible par hypothèse, ne faudrait-il pas quelque part un intermédiaire, un traducteur (qu'il soit « traître » ou non, d'après le dicton de *traduttore, traditore*), ou un ensemble de pratiques sémio-culturelles qui nous donneraient au moins la possibilité d'une communication quelconque ? Dans cet essai, on essaiera de répondre à cette aporie philosophique, voire lévinassienne, par une recherche historique sur le sens du mot, « truchement », défini typiquement par les concepts d'interprète, de traducteur, ou de porte-parole. À l'époque des « grandes découvertes », d'après les récits français, la rencontre entre navigateurs européens et peuples indigènes se facilitait le plus souvent par la présence de certains gens qu'on appelait « truchements ». Mais qui étaient ces truchements, souvent désignés comme des « normands », et qui se trouvaient comme par hasard *déjà* installés chez les habitants du Nouveau Monde ?

Le mot « truchement » dérive de l'Arabe, *tardjeman*. Il entre dans la langue française au XII^e siècle comme « drugement » pour désigner les interprètes arabes de l'époque des Croisades. Le *truchement* se lie aussi à d'autres mots français (tels *tricher*, *trucher*, *truffer* et ainsi de suite) à partir desquels on peut supposer la qualité peu fiable de ces interprètes, voire des interprètes en général. Au XVI^e siècle, l'emploi le plus célèbre du terme se trouve chez Montaigne, dans son essai « Des Cannibales ». De passage à Rouen, il se plaint d'un truchement lorsqu'il voulait parler à un chef Tupi que Villegaignon aurait ramené du Brésil : « Je parlay à l'un d'eux fort long temps ; mais j'avois un truchement qui me suyvoit si mal, et qui estoit si empesché à recevoir mes imaginations par sa bestise, que je n'en peus tirer guiere de plaisir. » (Montaigne, I, 214.)

D'après l'évidence, les « truchements » de l'époque ne sont pas des interprètes au sens courant. C'étaient apparemment de jeunes normands abandonnés chez les Amérindiens, qui se faisaient adopter par ceux-ci. Ils se mariaient, avaient des enfants avec des indigènes américains. Bref, ils s'y assimilaient en devenant membres de la tribu, jusqu'au jour où l'arrivée de leurs compatriotes les mettaient au premier plan de la rencontre avec des étrangers qui ne leur étaient pas tout à fait « étrangers ».

Dans les récits d'André Thevet, de Jean de Léry ou de Marc Lescarbot, entre autres, l'expression du « truchement de Normandie » se répète et se présente presque comme un pléonasme. La question se pose : pourquoi les Normands se trouvaient-ils dans ce rôle ambigu, stéréotypé, du truchement entre les cultures de l'Ancien et du Nouveau mondes? Comme par hasard, c'est dans la ville normande de Rouen que Montaigne situe son expérience déplaisante et frustrante avec un truchement, qui par exception au stéréotype, semble-t-il, n'arrivait pas à comprendre comment faciliter la discussion entre philosophe français et chef tupi à travers langues et cultures différentes.

Il y a plusieurs réponses possibles à la question. En France, au commencement du XVI^e siècle, Rouen fut la ville la plus peuplée après Paris (Julien). L'existence d'une telle concentration démographique encourageait-elle l'exode possible de jeunes gens vers les endroits où la France avait des intérêts commerciaux (comme le Brésil, depuis le voyage de Gonneville en 1503) mais où elle ne réussissait pas à s'imposer en tant que présence coloniale à l'instar de ses grands concurrents, l'Espagne et le Portugal ?

D'autre part, la situation géographique de la Normandie aurait situé ses habitants au premier plan des ambitions coloniales de la France. De là, la prépondérance des Normands dans les équipages des navires français et dans les communautés que la France tentait d'implanter au Canada, en Floride, au Brésil et éventuellement aux Antilles (Julien).

Ni l'une ni l'autre des ces deux hypothèses n'offre une réponse tout à fait satisfaisante à la question : pourquoi les truchements étaient-ils presque toujours « normands » plutôt que bretons, par exemple, ou saintongeais, ou angevins ?

On peut se demander s'il ne s'agit pas des restes méconnues d'une tradition proprement « nordique » qui remonterait jusqu'à l'origine de la « Normandie » ? C'est la Scandinavie surpeuplée qui dès le VIII^e siècle se met à envoyer ses habitants partout en Europe depuis l'Angleterre jusqu'à la Sicile ; au fond de la Russie en descendant la Volga jusqu'à ses bouches dans la Mer Caspienne; et déjà à travers l'Atlantique par l'Islande, le

Groenland et même jusqu'à la Terre Neuve et au Labrador, qu'ils ont appelés le « Vinland », ou le Pays des Vignes. L'histoire traditionnelle raconte cette expansion soudaine sous le titre de la terreur des Vikings, qui auraient pillé, détruit et massacré tout ce qui se trouvait à la portée de leurs drakkars en tête de dragon. Cependant, des analyses historiques plus récentes et plus critiques ont insisté sur les restes pourtant très éphémères de ces envahisseurs si terrifiants, y compris dans les régions, telle la Normandie même, où ils se seraient installés en tant que conquérants (Albu, 2001). La réalité étonnante, c'est la disparition presque immédiate de ces conquérants parmi ceux qu'ils ont conquis. Venus en guerriers, les Vikings se sont assimilés presque totalement. Dans une seule génération, ils ne se distinguent plus de leurs victimes. N'est-ce pas alors précisément cette sorte d'assimilation à l'étranger que l'on voit un demi-millénaire plus tard chez les truchements normands implantés dans le Nouveau Monde ?

À force de s'assimiler si bien et si facilement dans la culture de l'autre, le truchement ne risque-t-il pas de devenir l'autre de l'autre, un étranger plus « étranger » que les étrangers parmi lesquels il s'installe, un « compatriote étranger » avec toute l'inquiétante étrangeté de ce que Freud a appelé « das Unheimlich » ? Dans quelle mesure, par exemple, la pratique des truchements normands abandonnés ou échangés sur place pour garantir les intérêts de la communication et le commerce avec les indigènes amérindiens, dans quelle mesure cette pratique a-t-elle contribué aux échecs des tentatives coloniales françaises ?

Quelques extraits de cette histoire en guise d'exemple. Lorsque Villegaignon tente d'établir une colonie française dans une île de la baie de Guanabara au Brésil en 1555 (à l'emplacement actuel de la ville de Rio de Janeiro), il voit son autorité menacée par la présence des truchements normands *déjà* installés depuis longtemps chez les Tupinambous. La présence toute proche de ces Français « ensauvagés » aurait suscité l'envie de les imiter chez les marins et les colons sous le commandement de Villegaignon, le soi-disant vice-roi de la France antarctique. De là, les sanctions très sévères imposées sur ses gens par

Villegaignon, y compris la peine de mort, pour ceux qui auront fréquenté des femmes tupies. Voici ce qu'en raconte Jean de Léry :

. . . je diray en passant, qu'à cause de certain Normans, lesquels *dès long temps au paravent* qi'il fust en ce pays-là, . . . et estoient demeurez parmi les sauvages, ou vivans sans crainte de Dieu, ils paillardoyent avec les femmes et les filles (comme j'en ay veu qui en avoyent des enfans ja aagez de quatre à cinq ans), tant, di-je, pour reprimer cela, que pour obvier que nul de ceux qui faisoient leur residence en nostre isle et en nostre fort n'en abusast de ceste façon : Villegaignon, par l'advis du conseil fit deffense à peine de la vie, que nul ayant titre de Chrestien n'habitast avec les femmes des sauvages. (p. 180).

Rien de très étonnant que le calviniste De Léry trouve cette interdiction très « à louer » aussi bien que la punition juste :

Qui plus est, il avoit la pratique de son ordonnance en telle recommandation, que n'eust esté l'instance requeste que quelques uns de ceux qu'il aimoit le plus, luy firent pour un Truchement, qui estant allé en terre ferme, avoit esté conveincu d'avoir paillardé avec une de laquelle il avoit jà autrefois abusé, au lieu qu'il ne fut puni de la cadene au pied, et mis au nombre des esclaves, Villegaignon voulait qu'il fust pendu. (p. 181)

À force de vouloir ainsi imposer ces règlements non seulement aux Français légitimement sous ses ordres mais aussi aux truchements indépendants qui s'étaient installés au Baye de Guanabara bien avant son arrivée, Villegaignon se trouve plus tard victime d'un complot organisé par ses subordonnés qui se sont liés avec des truchements afin de réaliser le désir commun de déposer le prétendu « vice-roy ». Selon Lescarbot, cette conjuration fut découverte et déjouée par la garde même de Villegaignon (en l'occurrence non des Français mais « trois Ecosais » que ni les conjurés ni les truchements n'ont réussi à « séduire » pour citer Lescarbot à cet égard (p. 308). Plus tard, de Léry lui-même éprouve sa propre indécision entre séduction et trahison quand, obligé de quitter l'île devant un Villegaignon devenu anti-calviniste, il se réfugie parmi les « sauvages » tupis à l'aide précisément d'un truchement normand. Celui-ci l'abandonne aussitôt pour partager les délices d'une fête

cannibale, tandis qu'un Tupi entre chez le ministre huguenot pour lui proposer en bon hôte un bout de pied « cuict et *boucané* ». Le bon ministre se met pour lors hors de lui en s'imaginant la prochaine victime d'un repas anthropophagique :

. . . je soupçonnay tout aussi tost, que le truchement de propos delibéré m'ayant trahi m'avoit abandonné et livré entre les mains de ces barbares : si j'eusse veu quelque ouverture pour pouvoir sortir et m'enfuir de là, je ne m'y fusse pas feint. Mais me voyant de toutes parts environné de ceux desquels ignorant l'intention (car comme vous orrez ils ne pensoyent rien moins qu'à me mal faire) je croyais fermement et m'attendois devoir estre bien tost mangé, en invoquant Dieu en mon cœur toute ceste nuit là. Je laisse à penser à ceux qui comprendront bien ce que je di, et qui se mettront en ma place, si elle me sembla longue. (p. 452s)

Le matin venu, le truchement revient de ses bacchanales pour trouver notre héros transi de peur, « non seulement blesme et fort defait de visage, mais aussi presque en la fievre ». Le malentendu expliqué à la lumière du jour, de Léry se trouve pour lors « consolé » par la risée collective de ses hôtes, truchement et Tupis, à la fois « marris » de n'avoir pas aperçus la peur qu'ils ont suscité chez le Français et très « gausseurs » du tour qu'ils ont joué « sans y penser » au bon ministre.

Le truchement incarne la séduction de l'autre, c'est celui qui se livre à une certaine écoute sauvage, à ce qui fait appel, telles les sirènes d'Ulysse, à une altérité étrange ou belle, à devenir autre que soi-même, à éprouver une manière de vivre autrement.

Les truchements, d'ailleurs, n'ont pas toujours envie de se réintégrer dans leur culture natale. Souvent, ils éveillent les soupçons des représentants de la puissance coloniale, soupçons qui semblent se justifier dans l'image des truchements à la tête des indigènes armés qui se soulèvent contre les forces colonisatrices, tel le complot contre Villegaignon, ou tel le truchement de Samuel de Champlain, Etienne Brûlé, devenu

« coureur de bois » chez les Hurons. Ayant perdu toute trace de son identité française, il finit par trahir de Champlain au siège de Québec en 1629 (Jurgens).

Si l'assimilation des colons français dans les sociétés indigènes amérindiennes évoque un motif traditionnel de l'échec de la colonisation française au Nouveau Monde provoqué par l'incapacité des Français à y établir une communauté durable et soutenue, deux conclusions se présentent. D'une part, dans la construction du deuxième empire colonial français au XIX^e et au XX^e siècles, on voit apparaître la doctrine uniquement française de « l'assimilation » des colonies dans une idéologie de la plus grande France, comme si la chose la plus importante était de diriger les désirs assimilateurs dans le bon sens, à savoir que les peuples colonisés cherchent l'assimilation avec la France et non pas que les Français s'assimilent aux cultures indigènes.

D'autre part, l'inquiétante étrangeté du truchement ne désigne-t-elle pas tout ce qu'il y a justement du *plus admirable* dans l'échec de la France coloniale par l'idée obscure mais concrète d'un rapport, d'un échange ou d'une communication entre les cultures *tout autre* que n'est le colonialisme avec ses répressions brutales et ses exploitations injustes.

Peut-être, là aussi, une certaine « écoute sauvage » que l'on voit déjà chez Montaigne et qui se poursuit tant bien que mal chez Rousseau et, de nos jours, chez les grands exemples de la « pensée sauvage », de l'étrangeté et de l'altérité culturelles, que le sont Michel de Certeau, d'une part, et Claude Lévi-Strauss, d'autre part. Ne s'agit-il pas de truchements modernes qui nous proposent de leur exemple à la fois théorique et pratique des rapports insolites avec les cultures dites indigènes, tout en nous rappelant l'histoire toujours obscure et peu documentée des truchements de l'ère des découvertes?

Bibliographie :

- ALBU, Emily (2001). *The Normans in Their Histories*. Rochester: Boydell and Brewer.
- CHAMPLAIN, Samuel de (1870). *Œuvres de Champlain*. Québec: l'université Laval / Ed. Charles-Honoré Laverdière.
- DE CERTEAU, Michel (1975). *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1919). « Das Unheimliche », *Imago* V.
- JULIEN, Charles-André (1946). *Les Français en Amérique dans la première moitié du XVI^e siècle*. Paris: PUF.
- JURGENS, Olga (2000). « Brûlé, Étienne », *Dictionary of Canadian Biography Online*. Université de Toronto et Université Laval. http://www.biographi.ca/009004-119.01-e.php?&id_nbr=95
- LÉRY, Jean de (1578). *Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil*. [Ed. Frank Lestringant, 1994]. Paris: Poche.
- LESCARBOT, Marc (1617). *Histoire de la Nouvelle France*. Paris: Adrian Perier.
- LESTRINGANT, Frank (1992). « Le Français ensauvagé : métissage et échec colonial en Amérique », *CARPANIN, J.-C. Métissages*. Paris: L'Harmattan, pp. 202-209.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1962). *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- MONTAIGNE, Michel de (1593). *Essais*. [Ed. Pierre Villey, 1924]. Paris: PUF.
- THEVET, André (1557). *Les singularités de la France antarctique*. [Ed. Frank Lestringant]. Paris: Chandeigne, 1997.

REGARDS CROISÉS SUR ALGER

Entre réalité et fiction

JEAN-PIERRE CASTELLANI

Un. François-

Rabelais - Tours

jpcastellani@wanadoo.fr

Résumé : L'Algérie, - par son histoire complexe et dramatique, une conquête et une présence française de 1830 à 1962, avec une guerre sanglante de 1954 à 1962, puis une indépendance et la permanence et l'apparition d'une littérature maghrébine francophone -, offre la particularité d'une cohabitation, pendant plus d'un siècle, de deux communautés, l'une d'origine algérienne et l'autre, européenne, apparemment étrangères l'une à l'autre. La ville d'Alger fournit une double représentation exemplaire des regards croisés présents dans la production littéraire, entre le discours nostalgique des pieds-noirs qui reviennent dans de nombreux récits personnels sur leur vie avant l'indépendance, et un discours algérien plus critique. Dans les deux cas, Alger exerce une grande attraction que l'on retrouve dans de nombreux textes.

Mots clés : espace – Alger – occidental – oriental – représentation.

Abstract: Algeria has a complex and tragic history. First, the invasion and the French presence, between 1830 and 1962; a bloody war between 1954 and 1962, and finally the independence. That did not prevent the appearance of an Algerian literature in French, when both communities (Algerian on the one hand, European on the other) cohabited for more than a century. The city of Algiers offers a double representation which is a good example of the two points of view in the literary production, between the « pied-noirs » nostalgia (who often dwell on their life before the independence) and the Algerian's criticism. In both cases alike, Algiers is a focal point and a great centre of attraction that is found in many texts.

Keywords: space, Algiers, Westerner, oriental, representation.

Il est certes évident qu'Alger ne fait pas partie de ces Villes-Mondes dont parlait Fernand Braudel, au même titre qu'Athènes ou Rome, dans l'Antiquité, ou Constantinople au Moyen-Âge, Venise à la Renaissance ou Paris et New-York au XXe siècle. Il est significatif, à cet égard, qu'une étude récente, intitulée *Villes invisibles de la Méditerranée*, se réfère essentiellement à trois ports : Naples, Alexandrie et Tanger, et ne parle pas d'Alger (Dodi: 2010). Si l'on adopte la terminologie d'Italo Calvino, désormais acceptée par tous, Alger ne serait donc pas une « ville invisible », c'est-à-dire une de ces villes inventées par le marchand vénitien Marco Polo dans le récit de voyages qu'il fait à l'empereur Kubilaï Khan : « Dans les *Villes invisibles*, aucune ville n'est reconnaissable. Toutes les cités sont inventées ; je leur ai donné un nom de femme » (Calvino, 1974: 1).

Cependant la ville d'Alger représenta un cas exemplaire pour tous les habitants qui l'ont peuplée, d'abord sous l'empire colonial français, à partir de 1830, et après l'indépendance du pays, en 1962. À l'instar d'autres ports de la Méditerranée, Alger a connu un destin agité puisque dominée par différents peuples et pouvoirs, au long des siècles, avec surtout l'occupation française depuis 1830, date de la conquête, jusqu'à 1962, année de l'indépendance.

À l'époque contemporaine, l'événement le plus important qu'a connu Alger a été, d'abord, avec la victoire du Front de Libération nationale, en 1962, l'instauration d'une République démocratique et populaire et le départ au même moment, en quelques mois, de la plupart de ses habitants d'origine européenne, transfert de population que l'on estime à un million de personnes pour l'ensemble de l'Algérie et à environ 350.000 pour la ville d'Alger, phénomène unique dans l'histoire contemporaine¹. Il a provoqué un bouleversement radical dans l'aspect extérieur, la vie et la sociologie de la cité, et a profondément modifié son destin.

Par ailleurs, la terrible et sanglante guerre civile qui a frappé le pays pendant la décennie noire (1992-2000) et opposé les intégristes islamistes au gouvernement

¹ Il y avait, en 1962, environ 1 million d'Européens pour une population globale de 11,2 millions d'habitants en Algérie. Alger comptait environ 300. 000 européens pour une population estimée à 1 million d'habitants ; L'Algérie compte aujourd'hui 35 millions d'habitants et Alger 3 millions.

algérien a traumatisé la ville et provoqué la fuite de nombreux habitants, victimes de cette terreur aveugle qui a régné pendant cette période dramatique.

Nous avons donc eu affaire historiquement à deux mouvements de départs et d'abandons de la ville : celui massif et brutal, en 1962, des Européens, qui se considéraient pourtant comme algériens, à l'instar d'Albert Camus, et perdirent leur patrie et celui d'Algériens, venus des faubourgs et des campagnes, qui pourtant avaient récupéré leur indépendance et leur patrie, d'où une double représentation, nourrie de nostalgie pour les uns et d'euphorie d'abord et ensuite de désenchantement, pour les autres. Dans les deux cas, sources de douleur. Mais aussi, comme toujours, de richesse littéraire, à travers un discours antinomique sur la ville, qui décrit et interprète l'espace perdu ou retrouvé.

C'est pourquoi Alger est évoquée d'abord comme une réalité, cadre de vie et d'événements, toile de fond de destins qui se déroulent forcément dans cet espace géographique et topographique. Et ensuite, comme un rêve, un imaginaire, quelque chose de plus symbolique que réel. Nous chercherons à déceler le sens et la portée des représentations d'Alger dans certains discours littéraires tant français qu'algériens d'hier et d'aujourd'hui.

Alger s'appelait Iksim, autrement dit Al-Djazâ'ir (les îles), soit Dzayer, soit Alger, et n'a jamais été une grande puissance maritime ou économique, ce que Braudel appelle un « bazaar city » comme Rome ou Venise, ou religieuse comme Saint-Jacques de Compostelle ou Jérusalem, appelées « sanctuary city ». Ce sont les commerçants phéniciens qui ont été les premiers habitants de la ville, puis ce furent les Romains qui l'appelèrent kosium, et ensuite les vandales au Ve siècle, les Berbères, les Arabes, (Ibn Ziri la choisit comme capitale, il l'appelle Al Jazaïr), les Espagnols et les Turcs (Ottomans). En 1516 une Régence avec un Dey est instaurée. Autrement dit, sans entrer dans les détails historiques très compliqués, Alger a connu plusieurs phases de pouvoirs très différents : Cervantès le vécut dans sa chair, lui qui y fut incarcéré, expérience

douloureuse dont il tira deux Comédies : *Los baños de Argel* y *Los tratos de Argel*. (Cervantes, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, 1615).²

Quand les Français arrivent en 1830, Alger existe déjà comme ville et possède face à la mer son quartier typique appelé Casbah, labyrinthe de ruelles et forteresse édifiée pour se défendre contre l’envahisseur potentiel, mais aussi ses palais turcs, ses mosquées, ses bains maures (les fameux Hammam), son quartier populaire de Bab-El-Oued.

On peut donc dire que le double destin de la ville commence alors : la zone arabe reste présente et vivante, avec sa Casbah et ses espaces particuliers tandis que, parallèlement, se construit une ville moderne de type européen. Les Français ne détruisent pas cette ville, ni le peuple arabe ni sa civilisation, même si une répression très dure eut lieu au moment de la conquête pour écraser les révoltes successives contre le pouvoir français. À partir de ce moment, deux peuples vont vivre et cohabiter, l’un à côté de l’autre, et deux types de ville, deux civilisations radicalement différentes vont se développer. Il n’y eut pas de génocide comme en Amérique Latine, mais on ne vit pas non plus la naissance d’un nouveau peuple métissé.

Pour nous limiter au domaine de la ville, la France exporte curieusement une organisation de l’espace et de la construction typiquement parisienne avec l’édification d’une ville neuve : les édifices haussmanniens, la création de boulevards élégants et de rampes face au port, dessinés par l’architecte Chassériau et inaugurés par Napoléon III en 1865 en sont la meilleure illustration. Des banques, des hôtels, des immeubles administratifs sont construits partout. Il est significatif de suivre les plans ambitieux qui imposent à Alger un modèle européen avec des phases successives : d’abord l’art haussmannien avec ses édifices privés ou publics, ses commerces, l’art-nouveau, puis un art néo-moresque incarné par le célèbre bâtiment de la Poste Centrale (1908), l’Hôtel Saint-Georges ou les Galeries de France et enfin, dans les années 50, des expériences architecturales révolutionnaires et d’avant-garde avec l’apport de grand noms comme

² On sait qu’en septembre 1575, au large des Saintes-Maries-de-la-Mer, la galère de Cervantès fut attaquée par les barbaresques. Fait prisonnier, Cervantès est conduit en captivité à Alger : il y demeurera enfermé pendant cinq ans, malgré plusieurs tentatives d’évasion, et ne sera racheté qu’à la fin de 1580.

Le Corbusier, Pouillon, Guiauchain ou Bourlier. C'est alors que l'on construit Notre Dame d'Afrique, église de style néo-byzantin. Entre 1950 et 1960 sont édifiées l'École des Beaux-Arts, l'immeuble de l'Aéro-Habitat, le tunnel des facultés, la Bibliothèque nationale, en même temps que des ensembles d'habitations sociales avec le célèbre architecte Fernand Pouillon : Diar-es-Saâda (1954), Diar-el-Mahçoul (1955), Climat de France (1960). On observe que le magnifique boulevard du Télemly où se dressent de nombreux édifices de cet art-nouveau remplace un aqueduc romain que les turcs utilisaient aussi.

Alger devient ainsi un mélange de monde oriental et de monde occidental, une superposition de styles. C'est à la fois une ville méditerranéenne et européenne, non pas une ville internationale comme Tanger, mais un mélange d'Orient et d'Occident, qui va séduire très vite les voyageurs qui viennent d'Europe au début du XXe siècle et les romanciers.

En 1832 Delacroix revient d'Alger avec son célèbre tableau *Les femmes d'Alger dans leur appartement* qui va exercer une grande influence pour la création d'une image exotique de la ville. Ernest Feydeau publie en 1860 *Alger*, une extraordinaire étude de l'architecture de la ville de l'époque. Théophile Gautier écrit, en 1865, un *Voyage pittoresque en Algérie et Africa* ; Guy de Maupassant publie, en 1881, *Au soleil et autres récits de voyage*, Henry de Montherlant, en 1933, *Il y a encore des paradis*. On pourrait aussi citer Alexandre Dumas père, André Gide, Louis Veuillot. Tous sont d'accord pour voir dans la ville d'Alger un symbole du paradis, une terre sensuelle, objet d'une mode exotique, libre, en un mot fascinante. Ce qu'elle n'est pas bien sûr, du moins qu'elle n'est pas seulement. Elle l'est à leurs yeux. On oppose à la ville de Paris, perçue comme un monstre destructeur, celle d'Alger la Blanche, l'africaine, belle comme ces jeunes femmes sensuelles peintes par Delacroix.

Une étude de Zohra Bouchentouf dont le titre est significatif : *Dzayer, ville portée, rêvée, imaginée* (Bouchentouf, 2006) montre et démontre que cette image d'Alger n'est pas le vrai Alger, que l'espace littéraire ou pictural n'est pas l'espace réel, mais plutôt un espace métamorphosé par le regard de celui qui le contemple, avec sa

mentalité, son passé, sa culture, ses codes, ses désirs, ses rêves, son imagination. Le discours sur la ville crée le mythe de cette ville. A partir de là, l'innocence du regard disparaît, on découvre et admire ces lieux avec une vision prédéterminée par les stéréotypes les plus réducteurs et caricaturaux.

C'est ainsi que l'on va observer le changement profond que vont connaître les visions contemporaines, loin des mythifications du XIXe siècle, tant de la part des Européens que des Algériens, à partir de l'Indépendance de l'Algérie et de l'évolution de la ville d'Alger avec son peuplement nouveau.

Représentations littéraires

Il faut parler d'abord, bien entendu, d'Albert Camus qui consacre à Alger deux essais : en 1950, dans un ensemble de textes intitulé *Noces*, il parle d'un contact direct et authentique avec l'espace algérien et décrit avec extase les ruines romaines de Tipasa, du vent de Djemila, du désert et d'Alger. Le fragment *L'été à Alger* se présente précisément comme une invitation à vivre la ville pendant l'été pour mieux la connaître et trouver ses habitants. Camus chante une ville en-dehors des clichés orientalistes, et affirme qu'il partage des « amours secrets » avec elle :

Ce pays est sans leçons. Il ne promet ni ne fait entrevoir. Il se contente de donner, mais à profusion. Il est tout entier livré aux yeux et on le connaît dès l'instant où l'on en jouit.
(Camus, 1950: 48)

Il raconte le bonheur que lui procurent le soleil et la mer mais parle aussi de la solitude et de l'ennui, sentiments contradictoires éprouvés à son tour par son héros Meursault dans *L'étranger*, face à cette même ville, cadre de sa pauvre vie et de sa condition absurde. Il évoque les dimanches tristes, les cimetières lugubres, de mauvais goût, il tire « (...) l'âpre leçon des étés d'Algérie » (*idem*: 70). Contrairement à la vision romantique, il conclut : « Ce peuple tout entier jeté dans son présent vit sans mythes, sans consolation » (*idem*: 65).

Le second texte de Camus est *L'été* (1954) dans lequel on trouve l'essai intitulé : *Petit guide pour des villes sans passé* (texte daté de 1947). Il affirme dès le début de son essai :

Les cités dont je parle au contraire sont des villes sans passé. Ce sont donc des villes sans abandon, et sans attendrissement. Aux heures d'ennui qui sont celles de la sieste, la tristesse y est implacable et sans mélancolie. Dans la lumière du matin ou le luxe naturel des nuits, la joie est au contraire sans douceur. Ces villes n'offrent rien à la réflexion et tout à la passion. Elles ne sont faites ni pour la sagesse, ni pour les nuances du goût. (Camus, 1954: 91s)

Alger est donc l'une de ces villes sans passé et en dépit de cela c'est sa vraie patrie car elle lui offre « (...) l'exaltation désespérée qui attend le voyageur solitaire... » (*idem*: 100).

D'autres textes plus récents vont confirmer les analyses de Camus, avant le début de la guerre d'Algérie. D'abord, parmi une foule d'écrivains du même genre, prenons une autobiographie, celle d'Alain Vircondelet, *Alger, l'amour* (1982) qui raconte le retour de l'auteur en Algérie, vingt ans après son départ forcé, en 1962.³ Il ne s'agit pas des souvenirs habituels d'une personne qui retourne avec nostalgie à l'espace de son enfance et y retrouve avec émotion ses rues, sa maison, ses promenades mais d'une retrouvaille avec la ville de ces années passées, une ville perdue parce qu'abandonnée par la force des circonstances, à laquelle il n'a pas cessé de penser. L'évocation de son départ en bateau en 1962 est un adieu émouvant à Alger :

À présent, Alger ne bougeait plus, pétrifiée dans le malheur. Et le soleil qui donne avec indifférence sans faire attention aux morts ou à la douleur n'avait pas cette gaieté coutumière qu'on lui connaissait. La ville se recroquevillait sur elle-même, comme le loup du poème, réfugié dans sa tanière et voulant mourir seul. Accoudés au bastingage, nous vîmes à l'écume qui tranchait la coque que le Ville d'Alger quittait notre pays (...). C'était Alger qui partait. Quoi? Alger vraiment? Ces collines qui s'éloignaient de

³ Voir aussi du même auteur : *Alger l'Amour*, Presses de la Renaissance, 1982 ; *Alger Alger*, Editions du Laquet, 1998, Elytis, 2008 ; *La traversée*, First Document, 2012.

plus en plus, ces arcades le long du boulevard, cet hôtel, c'était bien l'hôtel Aletti, cette mosquée toute blanche, était-ce bien cette mosquée bien plantée sur la place du Gouvernement et si familière ? (...) Alger ne devenait plus qu'une ligne que le couchant dorait et l'on aurait cru à quelque enchantement. Enfin, les terres s'éloignèrent et la mer par paquets énormes prit tout l'espace, mangea jusqu'à la dernière parcelle de terre, jusqu'à la dernière présence d'Alger. On devait rester deux jours dans cet état transitoire, entre deux terres, la mer faisait comme une liaison entre notre passé et notre avenir (...) (Vircondelet, 1982: 19s)

La conclusion qu'en tire l'adulte qui parle se révèle encore plus intéressante : en dépit de l'islamisation du pays, des changements extérieurs comme celui du nom des rues, la saleté des rues, l'état d'abandon des entrées des immeubles de l'ex-ville européenne, il écrit :

L'Algérie mythique, celle-là seule qui me soit chère, m'a envahi par bouffées. Les odeurs, les paysages déchirants de beauté, la cruauté des collines et leur douceur à la fois quand le jasmin et les bougainvillées les tempèrent en cascades, tout cela revient par saccades et s'installe dans ce qui est mon monde imaginaire. Je suis parti me nourrir auprès de la terre-mère. (*idem*: 219)

Et dans un autre récit de ce retour, Alain Vircondelet écrit :

L'Algérie s'en va de nous, on ne garde déjà plus que des moments d'elle, des fragments d'histoires, des traces plus ou moins effacées. Elle devient une fiction, même le réel n'a plus de prise. Tout ce que nous avons vécu nous apparaît, une fois partis, presque imaginaire. (*idem*: 200)

Prenons aussi le témoignage d'une jeune femme, Catherine Rossi qui entreprend le voyage à Alger pour comprendre la ville, et tire de cette expérience deux textes : des classiques carnets de voyage : *Les carnets d'Alger* (2005) et un essai *Alger ou l'impossible portrait* (2009), accompagné d'illustrations originales. Remarquons que ces ouvrages ont été publiés récemment, ce qui prouve la permanence des rapports privilégiés des Français avec cette ville.

Nous avons, dans les deux cas, une vision lucide d'Alger en mettant en évidence ce qui reste d'essentiel dans cette ville : son caractère double.⁴ Certes, les rues ont changé de noms : le Boulevard Guillemain s'appelle maintenant Taleb Aberrahmane, le Boulevard l'Impératrice, le Bd Che Guevara, la rue d'Isly, Larbi Ben M'Hidi, la rue Michelet, Didouche Mourad, le Jardin Bresson, le Jardin Port-Saïd, la Place du Gouvernement, Place des Martyrs, la Salle Bordes, Salle Ibn Khaldoun etc...

Cette irruption de références à des héros du passé lointain, proche ou international n'empêche pas la prise de conscience de la bivalence de la ville comme si les villes survivaient aux chocs accidentels de l'Histoire et étaient plus fortes qu'eux. De la même manière que la Casbah maure et la ville turque sont restées vivantes et présentes dans la nouvelle ville modelée et imposée par les Français, de même la cité française demeure dans l'Algérie indépendante. Rossi, dans son désir de connaître l'intimité de la ville, observe et admire sa dualité, ou plus exactement la fusion des deux villes :

Duplicité, gémellité,

Noms en double.

Alger ne s'identifie que par des doubles :

Un nom arabe, un nom français.

(Rossi, 2005: 46)

La représentation d'une ville oscille toujours entre un désir fantasmé, une vision de la réalité apparente et l'imagination qui se construit sa propre interprétation de cette ville. Les grands romans ne sont pas ceux qui se limitent à prendre la ville comme un décor réaliste de l'action dans laquelle sont plongés les protagonistes de l'histoire racontée, mais ceux qui présentent une opposition entre un désir et une vision, une dialectique entre le réel et le fictif, une problématique du regard. Découvrir une ville est une façon de se connaître, d'être, en définitive.

⁴ Cette dualité apparaît dans de nombreux romans d'écrivains algériens. Citons, dans une abondante production, *La fille de la Casbah* de Leïla Marouane (1996) ou *À quoi rêvent les loups* de Yasmina Khadra (1999).

Cet aspect apparaît clairement et souvent dans la production très abondante d'écrivains algériens qui mettent en scène Alger et lui accordent une place centrale dans leur récit, surtout à partir de la décennie noire au cours de laquelle la ville a subi des attentats sanglants, des massacres horribles au point de sombrer dans une folie générale. Alger, dans les textes d'auteurs comme Yasmina Khadra, Tahar Djaout, ou Rachid Boudjera, apparaît comme une personne victime de ces crimes, comme une femme innocente violée. Cela est plus important que de situer l'action dans des lieux emblématiques de l'Algérie indépendante : un hôtel de luxe, le Monument aux Martyrs de la Révolution, une mosquée restaurée.

Dans *Le dernier été de la raison* (1999) de Tahar Djaout le héros, un humble libraire solitaire, essaie de fuir la réalité dramatique des attentats à l'aide de son imaginaire. Il ne se réfère pas directement à Alger, refusant par là même la localisation explicite, mais plutôt à une ville et à un pays sans nom, dominés par un Pouvoir religieux aveugle qui écrase toute forme de liberté. Une espèce de paysages après la bataille, d'enfer et de fin du monde, peuplé de fantômes errants.⁵

L'exemple le plus spectaculaire de cette tendance vers une déréalisation est le roman de Rachid Boudjera *Le désordre des choses* (1991) dans lequel il ne parle que d'une ville anonyme, appelée *La ville* qui symbolise le désordre, la maladie, la mort. Il utilise un discours littéraire lancinant, halluciné, accumulatif pour évoquer, par exemple, les troubles d'octobre 1988 à Alger :

La ville, malgré les chars stationnés aux points stratégiques, malgré les gravats, les décombres, les façades incendiées, les devantures brisées, les éclats de verre éparpillés, la menue limaille hachée petit, les voitures (ou ce qui en restait) calcinées, la ville donc, avait l'air pimpante, ou plutôt comme calmée, quelque peu sereine, à cause peut-être de ces palmiers, de ces platanes et de ce port qui donnent à certaines de ses avenues des airs de cartes postales folkloriques et exotiques, gommant la vision de désastre qui s'en dégage ou plutôt, l'atténuant. A tel point que l'aspect visuel des choses s'estompe largement devant l'aspect olfactif à cause de ce vent du sud qui souffle et converge avec

⁵ Signalons aussi dans ce groupe de textes très critiques sur cette situation : *L'étoile d'Alger* (2002) d'Aziz Chouaqui et *Harraga* (2005) de Boualem Sansal.

la brise qui arrive de la mer, ou plutôt à ce niveau de la ville, du port. (Boudjera, 1991 : 12s)

Ou plus loin :

La ville, donc, devenue en l'espace de quelques jours une sorte de conglomérat anarchique se déployant d'une façon humide et poisseuse à cause de cet automne infect qui ne trompe personne ; se déployant humide et poisseuse dans une perspective comme habilement truquée, comme magistralement mise en place ou en scène ; comme si elle n'était plus -et définitivement – qu'un décor de cinéma en carton-pâte, prenant cet aspect de pacotille qu'on ne lui avait jamais connu auparavant, malgré la tentative – jadis- des Européens qui avaient tenté de la déguiser et de la grimer avec ces immeubles rococo ou néo-mauresques qui au lieu de travestir, de la déformer ou de la trahir, n'ont fait que l'embellir, que lui donner une certaine envergure, que l'asseoir dans son propre site grandiose et imprenable. Mais, maintenant, elle ne se ressemblait plus. Elle avait perdu de sa morgue et de sa superbe, avec ses bateaux immobiles et vieillots, ses rafiots immobilisés et rouillés, à peine aptes à figurer sur un connaissance portuaire ou douanier, ou sur un contrat d'assurance maritime. Ville évidemment oblitérée-maintenant- confite, confuse, blessée, brûlée, brinquebalée, affolée, meurtrie, apeurée, morte ! (*idem*:14)

Ou encore :

La ville, traversée le soir, continuait à macérer dans sa peur, ses pleurs et ses enterrements qui se faisaient sous la haute surveillance des soldats toujours surarmés, surexcités. Elle croulait maintenant sous ses ordures, ses eaux usées, ses boues venues d'on ne sait où puisque la sécheresse persistait à sévir. La ville, c'est-à-dire ce bric-à-brac famineux que des urbanistes, des architectes et des paysagistes essayent depuis des années d'organiser plus ou moins rationnellement, d'embellir plus ou moins joliment ; mais en vain. A cause d'un surpeuplement qui ne faisait qu'augmenter, alors qu'elle ne pouvait pas vraiment s'étendre, coincée qu'elle était entre la mer et la montagne. La ville donc, c'est-à-dire cette sorte de boursouffure à la fois théâtrale et burlesque, tragique et emphatique (...) (*idem*:77)

La déréalisation débouche en définitive sur un hyperréalisme chaotique et aliéné qui met en évidence la folie générale, et représente un univers de destruction, d'ordures, plus proche de l'univers d'un Samuel Beckett que d'un naturalisme traditionnel. Comme le souligne, à juste titre, Christiane Chaulet-Achour : «Alger est la ville de la peur, des immondices, de l'urbanisme anarchique, de la démographie galopante? Alger sous la plume de Boudjedra est une ville prétentieuse, théâtrale et burlesque comme si on ne faisait jamais qu'y jouer de mauvaises pièces sanglantes » (Chaulet-Achour, 1998: 133)⁶.

Alger devient une métaphore de l'Algérie d'aujourd'hui et du chaos qui la caractérise. On passe d'un niveau réaliste à un niveau symbolique, d'une ville visible à une ville invisible. Dans cette perspective, le discours si éloigné de l'effet de réel « dit » mieux la ville que n'importe quelle description détaillée et pointilliste. Alger la Blanche est devenue Alger la douloureuse.

Conclusion

Nous avons donc vu le changement de statut de la ville d'Alger au fil du temps, depuis le XIXe siècle, à travers des circonstances historiques compliquées : la Conquête, la Colonisation à la fois agressive, généreuse et entreprenante qui a profondément transformé le pays et, bien entendu, sa capitale, une guerre de libération qui fut aussi une guerre civile, qui a fait d'Alger l'espace privilégié de cette lutte avec la célèbre bataille d'Alger, et qui marque un retour au mythe de la Casbah rebelle, un nouvel État indépendant postcolonial, qui voit l'occupation de la ville européenne par une population algérienne chaque fois plus nombreuse à cause d'une démographie incontrôlée et un mouvement de masse des campagnes vers les grandes villes, et enfin le retour d'un terrorisme sanglant dans les mêmes lieux, comme s'il y avait une fatalité de la mort violente dans cette ville, à quoi il convient d'ajouter des catastrophes naturelles comme les inondations de 2002.

⁶ Rachida Boudjera développe une thématique identique dans son roman *La vie à l'endroit* (1997) dans lequel le protagoniste devient clandestin dans sa propre ville à la suite des menaces qu'il reçoit.

Alger est un exemple emblématique de la représentation changeante d'une ville selon le regard de celui qui la regarde. Objet de séduction exotique au début, elle devient ensuite le cadre naturel d'histoires personnelles pour terminer comme une métaphore de l'histoire collective, soit des européens qui ont peuplé l'Algérie, soit des Algériens qui y sont restés seuls.

Alger n'est pas la seule ville de la Méditerranée à avoir connu un développement démographique exponentiel qui a élargi l'espace de la cité de façon désordonnée, à connaître un chaos de circulation, une corruption généralisée dans sa gestion administrative absolument insupportables pour la majorité des pauvres et chômeurs qui la peuplent, et même des épisodes sanglants de terrorisme.

En revanche, l'originalité de la ville provient de ce mélange unique d'identités qui continue à la caractériser, cette ombre portée de l'ancienne réalité européenne, cette singulière tension vers le territoire français. Elle suscite et provoque l'imagination pour toutes ces raisons : nostalgie des Européens qui durent l'abandonner contre leur gré, rêveries des jeunes Algériens qui n'ont pas connu l'époque française, « le temps des Français » comme on entend souvent dire dans l'Algérie actuelle, et qui cherchent consciemment ou pas à connaître ce mystère, ce siècle d'occupation à la fois fascinant et menaçant, après plus de 50 ans de silence et de censure obligés. Rêves aussi de ceux qui espéraient la liberté, le progrès, la démocratie, l'égalité entre hommes et femmes, et qui ont connu une violence irrationnelle, la crise économique, source de chômage et d'émigration et de désespoir, un régime autoritaire et enfermé dans des certitudes archaïques.

Signalons, pour conclure, un livre récent coordonné par Beïda Chikhi et Anne Douaire-Banny dont le titre est significatif de cette double focalisation que nous avons décelée dans la vision d'Alger, au cours de son histoire agitée : *Villes, Vies, Visions, les villes propriétés de l'écrivain*. On y trouve une affirmation fondamentale pour bien comprendre cette relation ambiguë entre les hommes et les villes : «La ville appartient à un lieu qui lui préexiste, et ce lieu est déjà habité. Le génie du lieu nous raconte les mêmes histoires, sous des formes différentes » (Chikhi & Douaire-Banny, 2012: 268).

Un ville change, se métamorphose, elle vit à l'intérieur et en dehors de l'Histoire. C'est ainsi que l'on trouve chez Maïssa Bey, une des voix féminines les plus éminentes de la littérature algérienne en langue française d'aujourd'hui, cette analyse de la ville et cet hommage à Alger par la narratrice de son roman *Bleu, blanc, vert* :

Mais qu'est-ce qui fait l'âme d'une ville ? Ses constructions, ses monuments, ses vestiges, ou bien ses habitants ? Alger reste, encore et malgré tout, ville de rencontres, de ruptures et de déchirements, de scènes de liesse ou de désespoir. Je ne saurais dire d'où vient cet appel, cette envie d'aller à la rencontre de la ville. Peut-être du sentiment de plus en plus aigu d'une lente détérioration, lente mais irréversible, et le besoin de me raccrocher à l'histoire, de rechercher dans les rues, dans les pierres, et sur le visage des hommes et des femmes, les traces, l'espoir d'une possible résurrection. (Bey, 2006: 185s)

La ville n'est pas, dans cette perspective, une utopie, mais une réalité très complexe, l'espace urbain de tous les changements, des tensions et de la métamorphose de la société algérienne.

Bibliographie :

AISSAOUAI, Mohamed (2006). *Le goût d'Alger*. Paris: Mercure de France.

ALZIEU, Teddy (2000). *Alger, Mémoires en images*. Tours: Alan Sutton.

BEY, Maïssa (2006). *Bleu, blanc, vert*. Paris: L'aube.

BOUCHENTOUF-SIAGH, Zohra (2006). *Dzayer, ville portée, rêvée, imaginée*. Alger: Casbah ed. Siagh.

BOUDJERA, Rachid (1991). *Le désordre des choses*. Paris: Denoël.

- CALVINO, Italo [1974, 1983] (1996). *Les villes invisibles*. Paris: Seuil, Coll. Points.
- CAMUS, Albert [1950] (1966). « L'été à Alger », *Noces*. Paris: Gallimard.
- CAMUS, Albert [1954] (1965). « Petit guide pour des villes sans passé », *L'Été*. Paris: Gallimard.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane (1998). *Albert Camus, Alger*. Biarritz: Atlantica.
- CHIKHI, Beïda & DOUAIRE-BANNY, Anne (2012). *Villes, Vies, Visions, Les villes propriétés de l'écrivain*. Paris: L'Harmattan.
- DEPARDON, Raymond (2010). *Un aller pour Alger*. Paris: éditions Points.
- DODI, Carla Aklexia (2010). *Villes invisibles de la Méditerranée*. Paris: L'Harmattan.
- FERNANDEZ, Jacques (2006). *Retours à Alger, avec des textes de Rachid Mimouni*. Paris: Casterman.
- GARDEL, Louis (2007). *La baie d'Alger*. Paris: Seuil.
- ROBLES, Emmanuel (1960). *Les hauteurs de la ville*. Paris: Seuil, (1968), coll. Livre de Poche.
- ROSSI, Catherine (2005). *Les carnets d'Alger*. Alger: Dalimen.
- ROSSI, Catherine (2009). *Alger, l'impossible portrait*. Montpellier: Chèvre-feuille étoilée.
- SIBLOT, Paul (1992). « La ville d'Alger dans quelques constructions de l'imaginaire français », *Regards croisés. La Ville de l'Autre*. Montpellier: Editions Espaces.
- VIRCONDELET, Alain (1982). *Alger, l'amour*. Paris: Presses de la Renaissance.
- VIRCONDELET, Alain (2008). *Alger, Alger*. Bordeaux: Elytis.
- VIRCONDELET, Alain (2012). *La traversée*. Paris: First-Gründ.

LES ÉTRANGERS D'ALGÉRIE

Albert Camus, Kateb Yacine, Yasmina Khadra

CARMEN GARCÍA CELA

Universidad de Salamanca

cela@usal.es

Résumé: Après 132 ans de colonisation française (1830-1962) et un demi-siècle d'indépendance (1962), l'Algérie continue à susciter le débat. Depuis, les écrivains algériens sont sensibles aux conflits de l'histoire, dont ils saisissent la réalité paradoxale par le biais de la fiction. Il s'agira dans cet article de mettre en dialogue Albert Camus (*L'Étranger* -1942- et *La Peste* -1947-), Kateb Yacine (*Nedjma* -1956-) et Yasmina Khadra (*Ce que le jour doit à la nuit* -2008-) autour des luttes qui ont déchiré l'Algérie au XX^e siècle.

Mots-clés : Colonialisme français - Histoire et Littérature – Intertextualité.

Abstract: After 132 years of French colonization (1830-1962) and half a century of independence (1962), Algeria is still giving rise to debate. Since then, Algerian writers are sensitive to historical conflicts, which paradoxical reality is captured through fiction. The aim of this article is to open a dialogue between Albert Camus (*The Stranger* -1942 - et *The Plague* -1947-), Kateb Yacine (*Nedjma* -1956-) and Yasmina Khadra (*What the Day owes the Night* -2008-) around de fights that have torn apart Algeria in the 20th century.

Keywords: French Colonialism - History and Literature – Intertextuality.

Même humiliée, la chair est ma seule certitude. Je ne puis vivre que d'elle. La créature est ma patrie.

Albert Camus. *Le Mythe de Sisyphe*

1. Noces et suite...

C'est avec *Noces* (1938) que bien des lecteurs de Camus (1913-1960) ont fait la rencontre littéraire de l'Algérie. À Tipasa, spectateur du « mariage des ruines et du printemps » (Camus, 1959: 13), Camus, « abruti de soleil » (*idem*: 16) et le corps pénétré de « l'odeur volumineuse des absinthes » (*idem*: 11), « accorde sa respiration aux soupirs tumultueux du monde » (*idem*: 13). Il lui faut devenir monde, s'amalgamer au monde dans une étreinte où les certitudes s'accomplissent à travers les sens et le corps. « Rentré dans sa pesanteur de chair et d'os » (*idem*: 16), livré à un érotisme sensuel et minéral, Camus célébrait ses « Noces avec le monde » » (*idem*: 17).

À ces noces idylliques, les « Noces sanglantes du terrorismes et de la répression » (Camus 1958: 164) opposent leur plus sombre visage. Dans l'Algérie des années 40 et 50 du XX^e siècle, gagnée par la violence et brutalisée par la guerre, l'étreinte solaire de *Noces* est froissée par l'« étreinte mortelle » (*idem*: 128) du massacre xénophobe où Français et Arabes, « enflammés de fureur, conscients du mariage forcé dont ils ne peuvent se délivrer » (*ibidem*), s'entretuent en vouant le pays au suicide. La barbarie se découvre à Camus comme la seule force encore capable de souder les uns aux autres de façon durable : « Sur ce point au moins – dit-il –, la solidarité franco-arabe est totale et il est temps de le savoir. Selon qu'on le voudra, elle se traduira dans l'affreuse fraternité des morts inutiles, ou dans la solidarité des vivants attelés à la même tâche. Mais personne, mort ou vivant, ne pourra s'y soustraire » (*idem*: 154). Reliés par la haine, Français et Arabes se battent à mort pour un même pays et, en 1962, les Accords d'Évian scellent l'acte de divorce par lequel l'Algérie obtient l'indépendance de la France.

Pendant cette période turbulente, Camus dénonce dans la presse et dans ses essais la situation misérable de la population autochtone ainsi que son inégalité en droits

civils. Voyant l'Algérie se déchirer, il n'a de cesse d'appeler à l'entente et à la paix pour construire autrement l'avenir du pays. Toutefois, les vues de Camus sur l'Algérie ont été reçues dans la polémique. Malgré ses plaidoyers sur la place publique, il ne s'est jamais montré favorable à l'indépendance algérienne. La rupture entre la France et l'Algérie lui devenait intolérable, même si la réalité sociale montrait ouvertement les fractures entre Européens et Arabes, fatalement affrontés. Cette unité France-Algérie ne pouvait tenir que dans l'idée et, dans le cas de Camus, l'idée est contestée par un imaginaire qui exulte devant le paysage algérien mais qui oublie ses hommes. Paradoxalement, sur la place littéraire camusienne, le peuple arabe est escamoté et l'écriture elle-même devient le lieu de ce refoulement.

L'absence des Arabes dans l'œuvre littéraire de Camus a fait l'objet de nombreuses réflexions, mais elle reste toujours incomprise des intellectuels et des écrivains d'Algérie. Aujourd'hui, ceux-ci saluent Albert Camus comme l'un des plus grands auteurs algériens – l'œuvre de Camus ne serait pas ce qu'elle est sans l'Algérie –, mais leurs éloges sont souvent mitigés par une retenue du ton, car cet *oubli* des Arabes, ressenti comme un mépris, continue de les interpeller. L'homme et l'écriture n'auraient pas, selon eux, la même grandeur.

Que faire, cependant, de ces interrogations qui s'obstinent à revenir ? Comment se donner des réponses ? Comment renouer le dialogue alors que Camus n'est plus ? En l'absence de l'homme, l'écriture apparaît comme l'une des voies pouvant présenter Camus en tête-à-tête avec ces écrivains nord-africains, qui attirent le débat, désormais impossible sur la scène publique, vers la scène littéraire. C'est le cas de Kateb Yacine (1929-1989), l'auteur de *Nedjma* (1956) et de Yasmina Khadra (1945), qui fait paraître en 2008 un roman intitulé *Ce que le jour doit à la nuit*. Avec *Nedjma* et *Ce que le jour doit à la nuit*, l'intertexte littéraire sollicite Camus au plus près des mots, là où la matière verbale bricole l'entretien qui pourrait les rejoindre tous trois. De *L'étranger* (1942) à *La Peste* (1945), de *Nedjma* à *Ce que le jour doit à la nuit*, la réunion des romans engage les pourparlers sur une autre scène, celle du corps de la page. Et c'est aussi sur la page que se profile en mots, en corps et en lieux l'étranger – ou plutôt *les étrangers* – puisque la notion y devient mouvante et protéiforme. Il se peut donc que la

question ne soit plus tellement de savoir *qui est l'étranger* mais *comment l'étranger* ? Et de quel exil ?

De Camus à Yasmina Khadra, en passant par Kateb Yacine, l'interrogation intrigue la parole et poursuit son cours au fil des rendez-vous en sursis que se donnent les textes des trois écrivains.

2. Mémoire d'une conquête

Une même toile de fond rassemble les quatre romans : l'Algérie ; un même contexte historique – celui de la colonisation (1830-1962) et celui de la guerre d'Algérie (1954-1962) – fonde leur rencontre et leurs éloignements. Disons aussi, sans parenthèses, que le Printemps Arabe de l'année 2011 et les émeutes plus récentes (2012) prouvent combien les conflits anciens continuent à déterminer le présent. Un peu de mémoire ne sera donc pas inutile pour comprendre ce dont il sera question plus tard.

La conquête d'Algérie, dont l'occupation par la France va durer 132 ans, commence officiellement par la prise d'Alger en 1830 sous Charles X (1757-1836), et se poursuit sous Louis-Philippe 1^{er} (1773-1850). Rebelle à la domination étrangère, la population autochtone combat l'armée française. À partir de 1832, le jeune Émir Abd-el-Kader (1808-1883), commande la résistance en rassemblant les tribus contre l'envahisseur. Suite à de nombreux affrontements, le Lieutenant Général Bugeaud (1784-1849), en tête des troupes françaises depuis 1841, combat Abd-el-Kader par la tactique de la « guerre des buissons » (guerrilla) et de la « terre brûlée » (destruction des villes et ravage des récoltes). Il réussit finalement à mettre en fuite Abd-el-Kader qui, en 1847, remet ses armes au Duc d'Aumale (1822-1897). Suite à sa reddition, le duc d'Aumale ne tient pas sa parole et emprisonne Abd-el-Kader.

C'est dans la Constitution de 1848 que la II^e République proclame la transformation de l'Algérie en Département Français. La modification du lien à la France aurait dû entraîner un changement du statut civil de la population autochtone, mais, l'expansion territoriale étant prioritaire, les initiatives dans ce domaine se feront encore attendre. Entre 1849 et 1852 la conquête s'étend sur la Kabylie et, en Kabylie,

les troupes françaises butent à nouveau sur la résistance indigène, cette fois dirigée par une femme, Lalla Fatma N'Saumer (1830-1863), l'héroïne qui encourage les algériens à lutter pour leur liberté. La capture de Lalla Fatma et la reddition des tribus en 1857 aboutissent à l'annexion de la Kabylie par la France. Devenu Empereur en 1852, Napoléon III (1808-1873) change la tactique : il commence par libérer Abd-el-Kader de son enfermement et conçoit la création d'un « Royaume d'Algérie » associé à la France – dont il serait le vice-roi –, pour en finir avec le statut colonial de l'Algérie et accorder un traitement civil égalitaire à colons et musulmans. La défaite de Verdun (1870) – pendant la Guerre Franco-prussienne – qui entraîne la destitution de Napoléon III laissera en suspens son projet. La III^e République, qui succède au Second Empire, transforme la politique coloniale en politique d'assimilation.

Mais elle représente un recul en matière de droits civils puisque le *Décret Crémieux*, édicté en 1870 et signé par Gambetta¹, accorde la citoyenneté aux Juifs d'Algérie ainsi qu'aux colons étrangers de souche européenne, tout en forçant la rechute des musulmans dans l'indigénat : la citoyenneté leur est refusée et leur statut demeure celui de sujets français. Malgré les soulèvements provoqués par le fameux Décret, la situation est consolidée par le *Code de l'Indigénat*², en 1881, qui va perpétuer jusqu'à l'Indépendance la distinction entre sujets et citoyens.

La conquête d'Algérie et sa colonisation constituent un épisode sanglant de l'histoire de France qui se solde par l'extermination d'un tiers de la population autochtone. D'autre part, si la III^e République rectifie la politique coloniale par l'introduction de l'assimilation, elle le fait en s'attaquant aux traits identitaires de la population autochtone arabo-berbère qui n'aura pas acquis, en échange, un statut civil égal à celui des colons. Enfin, la conquête se déploie tout au long du XIX^e siècle et il est surprenant que tous les gouvernements (Monarchie, Républiques et Empire) qui, de révolution en révolution, ont pris le relais en France aient été de même avis quant au maintien de la colonisation en Algérie.

¹ Voir le document original du *Décret Crémieux* : http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Creieux_136.jpg

² Voir le texte du *Code de l'Indigénat* : http://www.ldh-toulon.net/spip.php?page=imprimer&id_article=527

Humiliés par la colonisation et devenus des exclus dans leurs propres terres, les Algériens ont gagné deux héros légendaires : Abd-el-Kader et Lalla Fatma. Lorsqu'il a rencontré Abd-el-Kader en 1837, Bugeaud n'a pas hésité à louer la taille de son ennemi: « Cet homme de génie que l'histoire doit placer à côté de Jugurtha – dit-il – est pâle et ressemble assez au portrait qu'on a souvent donné de Jésus Christ » (Quentin, 2009). De son côté, Lalla Fatma est considérée par les Algériens la Jeanne d'Arc du Djurdjura. Tous deux incarnent l'esprit de combat contre l'opresseur et rejoignent Jugurtha, le roi des Numides, pour fonder les mythes des origines qui font la fierté des Algériens³.

3. Camus sur la place publique

La misère et l'inégalité civile enkystées sont à l'ordre du jour pendant les prolégomènes à la Guerre d'Algérie (1954-1962), la période à laquelle Camus commence à se faire entendre. En révisant l'histoire récente d'Algérie, Camus, évoque le *Projet Blum-Viollette* de 1936, qui aurait pu ouvrir la porte à l'égalité des citoyens, puisqu'il envisageait la possibilité d'accorder la citoyenneté à quelques 60.000 musulmans (au fond, il s'agissait de commencer par les élites). À ce moment-là, le peuple aurait accepté les conditions proposées par le Projet mais les colons ont empêché tout débat au Parlement. (*cf.* Camus, 1958: 111).

Camus, manifestement favorable au Projet Blum-Viollette, note, dans *Actuelles III* (1958), qu'en 1936 l'Algérie a perdu une chance unique pour la cohabitation pacifique entre colons et autochtones, une chance qu'elle ne retrouvera pas en 1944 lorsque *l'Ordonnance du 7 mars* remettra sur la table le droit de vote et la suppression du statut juridique exceptionnel des Arabes, qui n'étaient « soumis ni au même code pénal que le Français, ni aux mêmes tribunaux » (*idem*: 111s) que les colons.

L'échec du Projet Blum-Viollette encourage un nommé Ferhat Abbas, né à Sétif et diplômé universitaire en Pharmacie, à publier en février 1943 le « Manifeste du

³ Pour compléter le parcours historique de la conquête d'Algérie, voir, en ligne :

<http://www.amicalearbeens.com/histoire.htm>

Voir aussi Montagnon, 1986 et Le Cour Grandmaison, 2005.

peuple algérien »⁴. Le manifeste marque le début du mouvement nationaliste pro-algérien et conduira à la création du Parti du Manifeste (*cf. idem*: 116). La méfiance croissante des Arabes et leur vigoureuse opposition aux colons expliquent que le 8 mai 1945, le même jour de la victoire des Alliés contre l'Allemagne, les musulmans aient profité des célébrations pour organiser une manifestation multitudinaire dans la ville de Sétif. Les événements se sont terminés par le massacre de 103 Européens et celui de 8.000 à 20.000 Arabes⁵. Dans plusieurs articles de mai et de juin 1945, publiés dans *Combat*, Camus dénonce la répression en Algérie. Plus tard, il manifestera que « les événements de 1945 auraient dû être un signal d'alerte » (*idem*: 201) pour la France :

Qui, en effet – se demande Camus –, depuis trente ans, a naufragé tous les projets de réforme, sinon un Parlement élu par les Français ? Qui fermait ses oreilles aux cris de la misère arabe, qui a permis que la répression de 1945 se passe dans l'indifférence, sinon la presse française dans son immense majorité ? Qui enfin, sinon la France, a attendu, avec une dégoûtante bonne conscience, que l'Algérie saigne pour s'apercevoir enfin qu'elle existe ? (*idem*: 141)

En 1956, la guerre est déjà en marche, Camus revient à Alger pour faire un dernier appel à la paix et demander à Français et Arabes d'épargner la population civile. Le 23 janvier 1956, il prononce « L'Appel pour la trêve civile » (*idem*: 169-184). Dehors, colons autant que musulmans lancent contre lui des menaces de mort. C'est là qu'il envisage la possibilité d'un « troisième camp (*idem*: 12), d'une troisième voie, loin

⁴ Voir le texte du « Manifeste du peuple algérien » : http://www.ldh-toulon.net/spip.php?page=imprimer&id_article=527

⁵ Les consignes avaient été données de ne porter ni armes ni drapeaux. Dans une ambiance tendue, un scout musulman ne tient pas compte de la consigne et brandit son drapeau à son passage dans les quartiers européens. La police se précipite sur lui et l'abat en faisant la sourde oreille à l'appel du Maire de la ville qui suppliait de ne pas tirer. En réponse, la foule des musulmans s'est insurgée et 27 Européens sont morts. Dans les jours suivants, les villes voisines, comme Guelma, ont suivi le mouvement et le nombre des victimes européennes s'est élevé à 103. La répression des Européens a été brutale. Tout le monde est d'accord quant à l'estimation des décès parmi les Européens. Par contre, les chiffres oscillent, selon la source, en ce qui concerne les victimes arabes. D'après le rapport de A. Benmebarek, Administrateur de la Commune mixte de Takitount, en 1945 et 1946, les Français ont admis 1.500 morts ; les Américains, entre 4.000 et 70.000 ; les historiens modérés entre 6.000 et 6.500 [il y a des historiens qui comptent 20.000 morts] ; les autorités algériennes 40.000.

(Voir : Benmebarek 2011 : http://www.rogerbk.com/download/2_EvenementsDeSetif_CahiersDeLaMemoire_RogerBenmebarek.pdf)

des extrémismes, la seule qui permettrait de construire un pays pour tous, fondé sur le dialogue. Camus se déclare contre la guerre et décortique ses positions: sont légitimes les demandes des Arabes pour l'abolition du régime colonial ; mais serait illégitime l'indépendance pour une nation qui, au cas où elle existerait, ne serait pas exclusivement Arabe puisque Juifs, Grecs, Turcs, Italiens et Berbères font aussi partie du pays : « *Les Français d'Algérie sont, eux aussi, et au sens fort du terme, des indigènes* » (Nous soulignons) (*idem*: 202). Camus qualifie de « formule purement passionnelle » (*ibidem*) l'idée d'une nation algérienne, étrangère – selon lui – à la réalité du pays.

La rhétorique de Camus a peu d'effets contre une guerre qui a déjà éclaté. Entre 1954 à 1962⁶ ont lieu les « Événements d'Algérie » qui nomment, par euphémisme, une « Guerre sans nom », couvrant d'opacité la guerre civile et l'Algérie, que la France se refusait à reconnaître comme une nation. Ce n'est qu'à l'aube du XXI^e siècle, en 1999, que l'Assemblée Nationale a reconnu l'existence de la « Guerre d'Algérie⁷ ». La lutte au nom de la liberté y a laissé 400.000 morts⁸.

4. Camus : la place littéraire et les Arabes absents

L'Étranger

Malgré la défense des indigènes, l'appel à l'union et sa filiation à une littérature nord-africaine à travers l'École d'Alger, ce sont les textes littéraires de Camus qui laissent ses opinions dans un terrain indécidable. À commencer par *L'Étranger*, qu'il fait paraître en 1942, recommandé par André Malraux à Michel Gallimard. Faisant honneur à son titre, *L'Étranger*, on le sait, est un livre *étrange*. C'est le moins que l'on puisse dire d'un roman écrit au passé composé, dont le personnage principal, Meursault,

⁶ La déclaration de l'Indépendance ne représentera pas la fin de la violence. Le 5 juillet 1962, deux jours après la déclaration de l'Indépendance, les Européens seront massacrés en masse à Oran et le massacre de Harkis qui a emporté plus de 40.000 hommes (Voir le site du Collectif de Justice Nationale pour les Harkis et leurs familles: <http://justiceharkis.chez.com/MASSACRE.HTML>).

⁷ Le débat à l'Assemblée Nationale qui reconnaît officiellement la « Guerre d'Algérie » a eu lieu en 1999. L'on peut suivre l'intervention de Masseret, à l'époque Secrétaire d'État à la Défense, à la page 5.712 du JORF (*Compte rendu analytique officiel*, 1^{re} séance du 10 juin).

⁸ Voir Duquesne (2003). Voir aussi le très polémique *Mitterrand et la Guerre d'Algérie* (Stora et Malye 1989), repris dans un documentaire en collaboration avec Frédéric Brunquell (2010) et *La Guerre sans nom*, de Patrick Rotman et Bertrand Tavernier (1992).

est une sorte d'exclu, en marge des normes sociales, détaché des hommes et indifférent à lui-même. Son récit, à la première personne déçoit l'exploration analytique de l'intime, remplacée par une sorte de répertoire plat, sans profondeur ni arrière pensée.

Froide, l'écriture de Camus prend, tout comme le personnage, l'habitude d'une distance irrémédiable : Meursault ne sait pas, ne comprend pas. La seule chose qu'il comprend, c'est le soleil, tel qu'il le montre dans la page mémorable où l'Arabe est assassiné sur la plage : « *Je savais* que c'était stupide, que je ne me débarrasserais pas du soleil en me déplaçant d'un pas. Mais j'ai fait un pas, un seul pas en avant » (nous soulignons) (Camus, 1950: 87). Puis, après avoir tiré sur l'Arabe, il reprend : « *J'ai compris* que j'avais détruit l'équilibre d'un jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux » (Nous soulignons) (*ibidem*).

L'Étranger, fait partie – on le sait aussi – du cycle de l'absurde à côté de deux pièces de théâtre – *Caligula* (1938) et *Le Malentendu* (1944) – et d'un essai philosophique – *Le Mythe de Sisyphe* (1942) –. C'est dans *Le Mythe de Sisyphe* que l'on apprend ce que « comprendre » veut dire. La compréhension dont il s'agit ne consiste pas dans une opération intellectuelle agencée en idées et en abstractions. « Comprendre », dans la « sensibilité absurde », consiste dans l'action par laquelle on se situe à la plus grande proximité de la matière du monde, en frôlant toujours la limite de l'inhumain.

Sur la plage, Meursault commet son crime en éprouvant cette limite, attiré par « le soleil (...) écrasant [qui] se brisait en morceaux sur le sable et sur la mer » (*idem*: 82). Dans cette sollicitation, il se sent devenir monde, il caresse la mort et ôte la vie à l'Arabe dont le corps, offert au soleil, reste étendu sur la plage.

La limite est éprouvée une deuxième fois lorsque, condamné à mort, Meursault s'obstine à vivre, c'est à-dire, à se donner un « surcroît de vie » lui permettant de continuer à tester son lien au monde dont il est retranché. Dans sa geôle, il restitue le lien à la matière en écoutant le son de sa voix et les battements de son cœur, dont il n'imagine pas que le bruit – et non les émotions – puisse cesser (*idem*: 158) ; en scrutant, en dénombrant, en remémorant méticuleusement les objets qui l'entourent ; en

se cramponnant à la matière mots quand tout est en perte de sens et en perte de nom (*cf. idem*: 114s).

Meursault se donne enfin la liberté révoltante de désirer que la haine des spectateurs qu'il souhaite nombreux le jour de son exécution, lui fasse sentir son rapport au monde jusqu'à la dernière seconde.

À cette moindre distance du monde, où le soleil est porté en garant des certitudes, où les cris de haine peuvent encore remplir de leur intensité la dernière seconde d'une vie, *L'Étranger* est un roman de l'absurde. Au même endroit, le Camus philosophe définit l'absurde : « L'absurde naît – dit Camus dans une formule célèbre – de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde » (Camus, 1942: 45). *L'Étranger* de Camus, ne présente aucune connotation identitaire : Meursault n'est pas l'étranger venu d'ailleurs. Pendant son procès, il est interrogé sur son identité et sur sa vie privée, et le Président s'empresse de bien préciser qu'il s'agit là de questions « apparemment étrangères à [son] affaire » (Camus, 1950: 145). Les questions identitaires, nationales ou autres, ne le concernent pas : Meursault n'est pas de ceux qui mourraient pour leurs idées.

Dans *Le Mythe de Sisyphe*, alors qu'il constatait combien nombreux sont les gens qui meurent et tuent pour leurs idées ou pour leurs illusions, Camus disait avec humour : « Je n'ai jamais vu personne mourir pour l'argument ontologique » (Camus, 1942: 15). Meursault, lui, ne raisonne pas son statut ontologique mais l'éprouve en renonçant au suicide alors qu'il est condamné à mort. « Étranger » est ici un autre mot pour désigner ce statut ontologique.

La Peste

En 1947, les Éditions Gallimard font paraître *La Peste*. C'est avec ce deuxième roman que Camus connaît le succès. *La peste* rapporte les événements qui ont gagné la ville d'Oran en 194... lors d'une épidémie de peste. Le premier sentiment partagé par les concitoyens d'Oran, dont on a dû fermer les portes, c'est l'exil. Les habitants d'Oran sont des exilés chez eux. Ils deviennent étrangers sur place. Pour eux, l'exil n'est pas l'ailleurs d'une patrie perdue. L'exil prend forme ici, et c'est l'extrême proximité entre

l'ici et *l'ailleurs* qui rend l'exil dramatique : « Ils savaient aussi que la vie dont ils étaient exclus continuait à plusieurs mètres d'eux, et que les murs de ciment séparaient deux univers plus étrangers l'un à l'autre que s'ils avaient été dans des planètes différentes » (Camus, 1946: 215), se plaignent les habitants de la ville.

Au fur et à mesure que la peste se propage, on soumet la ville à des cloisonnements qui démultiplient *l'ici* en d'autres *ailleurs*, afin de préserver que l'on croit être *l'ici* : on y construit des camps pour séparer les habitants infectés de ceux qui ne le sont pas. Ce qui ne va pas sans produire des paradoxes car un lieu d'exclusion comme la prison, par un étonnant renversement, peut devenir un lieu fraternel puisque nul, du directeur au dernier prisonnier, n'échappe à la possibilité d'être contaminé par la peste.

La peste impose aussi son temps étranger à ceux qui le subissent. On cherche alors des palliatifs pour retrouver la présence à un temps familier : on se laisse aller à la mémoire, « ce désir déraisonnable de revenir en arrière » (Camus, 1947: 85) ou bien ont fait appel à l'imagination pour « presser la marche du temps » (*ibidem*). Car ces fuites en arrière et en avant pour échapper au temps étranger, pourraient contrecarrer le sentiment de méfiance qui s'empare des citoyens d'Oran : les Oranais ont besoin de chaleur humaine, mais ce désir est contrarié par la peur d'être contaminé. Dans le duel, la peur est toujours gagnante et la maladie finit par réduire le corps humain à une « forme gémissante » (*idem*: 189), à une sorte de masse de chair en perte d'humanité. Ainsi, la peste rend étranger non seulement à l'espace et au temps, mais aussi à soi et à autrui.

Dans la ville, d'autres formes de séparation plus subtiles se profilent qui obligent les habitants à prendre parti : certains préfèrent « le tête-à-tête avec la peste à une séparation » de leurs parents malades (*idem*: 86), qu'ils ne reverraient plus. D'autres, par contre, prennent leurs plus grandes distances en choisissant l'abstraction. L'abstraction se distrait du monde concret, s'arrache de lui. À la hauteur de l'abstraction, le cœur se refuse les émotions et le réel est remplacé par l'idée du réel, plus aseptique, moins poignante : « Oui, la peste, comme l'abstraction, était monotone »

(*idem*: 87), constate Rieux. En effet, l'abstraction prend l'habitude de ternir l'émotion, et certains réalisent même que « l'abstraction est tout ce qui s'oppose à [leur] bonheur » (*idem*: 88). Les habitants de la ville vivent ainsi partagés par « cette espèce de lutte morne entre le bonheur (...) et les abstractions de la peste » (*ibidem*), c'est-à-dire aussi entre le bonheur et la « vérité » « marchandée » par le « prêche véhément du père Paneloux à l'Église » (*idem*: 89). Par le truchement des « abstractions » et des « vérités » toutes faites, le dépassement du réel trahit le réel⁹.

L'abstraction et la vérité ne sont pas loin d'une autre forme de séparation. Dès le début de *La Peste*, Joseph Grand, petit fonctionnaire raté, rêve d'écrire un roman dont il ne réussira pas à dépasser la première phrase. À force de ressassement, Grand pétrit en clichés le territoire exigü de cette phrase, obsédé jusqu'à l'obscénité par sa perfection formelle alors que ces concitoyens périssent autour de lui (*cf.* González Hernández, 2007: 560). Dans ce territoire exigü de l'esthétique, la beauté fonde l'oubli de l'éthique et « soumet la réalité à une attitude tout à fait irréaliste (...) [dont le but est de] créer un simple passe-temps » (*idem*: 261). Avec ces passe-temps on devient étranger aux pestiférés.

La Peste est un roman de la révolte. Et la révolte ne pense pas sa révolte ; elle fait la révolte en luttant contre la « séparation » engendrée par la maladie. Tarrou est le porte-parole de cette conduite révoltée : « le seul chemin pour arriver à la paix – pose-t-il en face du Docteur Rieux – c'est la *sympathie* » (Nous soulignons). Dans *L'homme révolté*, Camus le redira : « La solidarité des hommes se fonde sur le mouvement de révolte et celui-ci, à son tour, ne trouve de justification que dans cette complicité. (...) toute révolte qui s'autorise à nier ou à détruire cette solidarité perd du même coup le nom de révolte » (Camus, 1951: 35). C'est dans la « sympathie » qui, comme l'indique son sens étymologique, signifie la communauté à autrui en passant par la participation à sa souffrance, que s'abolit la séparation et se fondent la fraternité, la solidarité et l'amour. Mais si la révolte est une action et non une abstraction, le rapport noué par

⁹ Ce que Camus posait dans *Le Mythe de Sisyphe*: « la tricherie de ceux qui vivent non pour la vie elle-même, mais pour quelque grande idée qui la dépasse, la sublime, lui donne un sens et la trahit ». (Camus, 1942: 21).

« sympathie » n'implique pas une communauté d'ordre intellectuel ou spirituel. L'action est plus proche du réflexe que de la réflexion.

La « sympathie » camusienne pourrait être nuancée par « l'empathie » que Paul Ricœur, lecteur de Husserl, développe à partir de la notion d'« intropathie ». Car l'empathie conduit à autrui et à son déchiffrement : l'empathie mène à la « lecture du corps d'autrui comme signifiant des actes qui ont une visée et une origine subjective – pose le philosophe » (Ricœur, 1988: 14). L'empathie devient ainsi un « outil herméneutique » (cf. Dupuis, 2010) et ce n'est qu'en faisant la rencontre du corps d'autrui que l'on peut y lire la trace du « tu » qui le désigne comme sujet : « je découvre le corps en deuxième personne – poursuit Ricœur –, le corps comme motif, organe et nature d'une autre personne » (Ricœur, 1988: 14). L'intersubjectivité comprise comme « empathie » ne peut consister dans la rencontre de deux esprits mais dans le désir de se risquer à l'approche du corps en tant que sujet et non en tant qu'objet.

Dans *La Peste*, la « sympathie », ne cherche pas la communion spirituelle mais l'acceptation des corps ; la « sympathie » (ou « l'empathie ») corrige la séparation qui refuse son humanité à la « forme gémissante » du pestiféré, par l'attouchement de son corps malade qui lui rend son droit à la reconnaissance comme sujet.

La reconnaissance du pestiféré comme sujet à lieu dans *La Peste*, au moins, à un autre titre. On le sait, Camus écrit le roman juste après la fin de la Seconde Guerre mondiale. *La Peste*, qui est aussi une allégorie de l'extermination des Juifs dans les camps nazis, se construit comme langage, en abstractions et en clichés¹⁰, ainsi qu'en

¹⁰ Francisco González rapproche l'obsession esthétique de Grand du *Kitsch* qui avait fasciné Hitler : « La propagande assenée par les nazis n'a jamais cessé de présenter les juifs comme des virus ou des bacilles porteurs de terribles maladies contagieuses comme la tuberculose ou la peste. Avec un langage pseudo-scientifique, aseptique, diffusé dans les discours, les journaux ou au cinéma, on parvint à faire entrer dans l'imaginaire collectif des allemands l'idée que l'on luttait contre un fléau dont on ne pouvait se débarrasser qu'en employant des méthodes adéquates. Suivant une logique incontestable on se servit, comme chacun sait, d'abord d'un insecticide puis du gaz Zyklon B pour exterminer des millions d'être humains comme des poux. Mais de l'autre côté on comprit bien vite que le véritable fléau était le nazisme que l'on baptisa dès 1933 comme la « peste brune ». Cette peste se transmettait à travers un langage qui privait l'individu de toute individualité, qui engourdissait sa personnalité, un langage qui selon Victor Klemperer avait exercé un si monstrueux effet parce qu'il avait pénétré, avec la virulence d'une peste qui apparaît pour la première fois, un langage qui était aussi peu allemand que la décoration des

épisodes, comme celui de l'extermination au gaz des rats, censés transmettre la maladie :

L'affiche annonçait ensuite des mesures d'ensemble, parmi lesquelles une dératisation scientifique par injection de gaz toxiques dans les égouts et une surveillance étroite de l'alimentation en eau. Elle recommandait aux habitants la plus extrême propreté et invitait enfin les porteurs de puces à se présenter dans les dispensaires municipaux. (Camus, 1947: 54s)

Camus a participé à la Résistance française pendant la guerre. Ses *Lettres à un ami allemand*, écrites dans la clandestinité, dénoncent l'injustice de ceux qui ont entrepris l'« épuisante aventure (...) de mutiler les âmes et de détruire la terre » (Camus, 1972: 71). Et il n'a pas caché d'autres engagements : militant de gauche, antifasciste et antitotalitaire, Camus a publiquement désapprouvé la répression des révoltés de Berlin-Est en 1953 et de Budapest en 1956, la même année qu'il a démissionné de l'UNESCO et qu'il a prononcé à Alger son « Appel pour la trêve civile » (cf. Guérin, 2009).

Cependant, alors que *La Peste* paraît en 1947 et que la fiction se déroule à Oran et en « 194... », le roman ne contient aucune allusion aux terribles événements de Sétif de 1945. L'omission ne nuit peut-être pas à la hauteur éthique du livre, mais il est déroutant de constater que le massacre n'y ait laissé la moindre trace.

Les événements du 8 mai 1945 en Algérie sont donc « séparés » du corps du roman, comme l'est aussi la population arabe puisque tous les personnages portent des noms d'origine européenne (Meursault, Rieux, Rambert, Tarrou, Grand, Gonzalès...). Les « Arabes », enfouis dans le générique qui les désigne, n'ont pas de noms propres. C'est le cas des vingt-cinq occurrences du terme, au singulier et au pluriel, dans *L'Étranger* et des trois allusions qui apparaissent dans *La Peste* : deux fois pour décrire le travail de Rambert, le journaliste étranger qui « enquêtait pour un grand journal de Paris sur les conditions de vie des Arabes et voulait des renseignements sur leur état sanitaire » (à ce que Rieux répond que « cet état n'était pas bon ») (Camus, 1947: 18 et

rassemblements de masse, le salut ou l'uniforme nazis, directement imités du fascisme¹¹. De même que l'architecture monumentale de Speer ou les films de Leni Riefenstahl, le *kitsch* est au cœur de ce langage pestiféré car le nazisme, comme l'a signalé Stanislaw Lem, repose sur deux piliers: l'éthique du mal et l'esthétique *kitsch*. » (González Hernández, 2007: 560).

81) ; et une troisième fois dans une conversation de concierges où il est question « d'un jeune employé de commerce qui avait tué un Arabe sur une plage » (et la riposte de l'une des interlocutrices : « Si l'on mettait toute cette racaille en prison, (...) les honnêtes gens pourraient respirer ») (*idem*: 57). Dans ce dernier cas, le lieu marginal du fait divers pourrait même faire un clin d'œil non pas au réel mais au texte de *L'Étranger*.

Sur la place publique, Camus montre sa « sympathie » pour les « indigènes » ; il est, dans son discours, un « sympathisant » de leur cause. Par contre, la place littéraire donne à voir autre chose. Dans le *Mythe de Sisyphe* Camus trace une frontière entre les œuvres de la pensée – investies par la faculté de l'intelligence – et l'œuvre d'art qu'il place du côté de la chair, du corps : « L'œuvre d'art – dit-il – naît du renoncement de l'intelligence à raisonner le concret. Elle marque le triomphe du charnel » (Camus, 1942: 134).

En ce qui concerne les « Arabes », Camus consent à l'intelligence du raisonnement et au discours de la « sympathie » mais, dans ses romans, il ne consent pas à leurs corps, à leur chair. Dans *L'Étranger*, les objets de la geôle du condamné reçoivent un nom, mais pas l'Arabe dont le corps anonyme gît sur la plage. Dans, *La Peste*, les Arabes sont littéralement effacés de la ville d'Oran. Les romans de Camus renversent ainsi le parcours de la « sympathie » et de « l'empathie ». Et le mot de P. Ricoeur pourrait être autrement formulé : « en lui refusant un corps, on empêche à autrui de devenir le signifiant où on lit des actes qui ont une visée et une origine subjective ».

En absence du « corps-sujet », nulle possibilité de reconnaissance du « tu » qui désigne autrui comme sujet. C'est par manque de « sympathie » pour leur corps et pour leur chair que les Arabes sont absents des romans de Camus : avant de parvenir à l'idée, l'exclusion est dans la peau. Et c'est justement pour n'avoir retrouvé ni leur corps ni leur « incarnation » dans les romans de Camus, que les Algériens s'y sont sentis comme des occupants forains acculés aux confins d'une écriture qui les nie radicalement. C'est aussi pourquoi, en Algérie, Camus sera mis au nombre des écrivains proscrits.

L'Algérie ne lui pardonnera pas l'effacement des Arabes et lui fera subir un bannissement se prolongeant bien au-delà de sa mort. Malgré tout son amour du pays, Camus reste pour les Algériens l'étranger qui a manqué d'affection pour ses hommes¹¹.

5. Kateb Yacine : sens étoilé et surcroît de vie

Camus n'a pourtant pas été le seul intellectuel victime d'ostracisme. L'Algérie en marche vers son indépendance a ciblé d'une hostilité accrue les intellectuels Français mais aussi les intellectuels Arabes ayant choisi le français comme langue d'expression. Les premiers étaient accusés de soutenir les positions coloniales ; les seconds, souvent critiques, ont à leur tour été persécutés comme des traîtres. Les uns comme les autres ont dû renoncer à l'Algérie. L'exil a fini par les réunir en France où ils ont pu poursuivre leurs débats.

C'est le cas, entre autres, de Kateb Yacine, jeune écrivain algérien, né à Constantine en 1929 (il finira ses jours à Grenoble en 1989). En 1957, dix ans après la publication de *La Peste*, la même année où l'Académie suédoise décerne le Prix Nobel à Albert Camus, la même année où la guerre algérienne bat son plein, Yacine envoie une lettre fraternelle à Camus qui glose, dès la première ligne, *L'Exil et le royaume* (1957) – le titre que Camus a donné à son recueil de nouvelles – :

Mon cher compatriote :

Exilés du même royaume, nous voici comme deux frères ennemis, drapés dans l'orgueil de la possession renonçante, ayant superbement rejeté l'héritage pour ne pas avoir à le partager. Mais voici que ce bel héritage devient le lieu hanté où sont assassinés jusqu'aux ombres de la Famille ou de la Tribu, selon deux tranchants de notre verbe pourtant unique. On crie dans les ruines de Tipasa et du Nadhor. Irons-nous ensemble apaiser le spectre de la discorde, ou bien est-il trop tard ? Verrons-nous à Tipasa et au Nadhor les fossoyeurs de l'ONU déguisés en Juges, puis en Commissaires priseurs ? Je n'attends pas de réponse précise et ne désire surtout pas que la publicité fasse de notre hypothétique co-existence des échos attendus dans les quotidiens. S'il devait un jour se réunir en Conseil de Famille, ce serait certainement sans nous. Mais il est (peut-être) urgent de remettre en mouvement les ondes de la

¹¹ Le fait que le premier colloque consacré à Camus en Algérie n'ait eu lieu qu'en juin 2005 à Oran, le prouve bien.

Communication, avec l'air de ne pas y toucher qui caractérise les orphelins devant la mère jamais tout à fait morte.

Fraternellement.

Kateb Yacine (Yacine, 1994: 33)

Camus n'a jamais répondu à cette lettre de Kateb Yacine qui, à l'âge de 15 ans, a participé à la manifestation des musulmans du 8 mai 1945, où il a été arrêté et emprisonné pendant trois mois¹². Sa formation à l'école française lui a permis de poursuivre ses études en France et d'être engagé, de retour chez lui, comme journaliste par le quotidien *Alger Républicain* (1949-1951). Installé à Paris depuis 1952, il ne reviendra en Algérie qu'en 1962, après la fin de la guerre. C'est donc pendant son séjour à Paris qu'il a écrit cette lettre qui ajoute un nouvel épisode à la polémique dont s'est entourée la réception du Prix Nobel par Albert Camus¹³.

Kateb Yacine a toujours reproché à Camus de s'en tenir uniquement à des positions morales aussi bien en ce qui concerne les indigènes que la guerre. Mais c'est surtout l'absence du peuple algérien dans ses romans qui reste pour lui incompréhensible. Kateb Yacine compare la situation de Camus en Algérie à celle de Faulkner – dont il se réclame – dans le sud des États-Unis : contrairement à Camus, Faulkner essaye de « comprendre les noirs dont il parle la langue et connaît les coutumes, ce qui ne l'empêche pas d'être raciste et de les haïr. Mais, dans ses romans, Faulkner se bat avec eux – dit Yacine ». Camus, par contre, n'a la moindre curiosité ni pour le peuple ni pour sa langue ; il se contente de l'Algérie européenne¹⁴. C'est pourtant le peuple qui, selon Kateb Yacine, détient toute la poésie du pays.

¹² Kateb Yacine raconte son expérience de la manifestation de 1945 et de sa prise de conscience sur l'adresse suivante : <http://www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/video/CPF86655626/kateb-yacine-ecrivain-public.fr.html>

¹³ À Stockholm, Camus est interrogé par un jeune algérien qui se trouvait dans la salle à propos de la Guerre, il répond par une phrase célèbre : « J'aime la Justice, mais je défendrai ma mère avant la justice » (Voir sur l'adresse suivante un reportage de Grands.Reporters.com de 2007 sur la cérémonie de Stockholm : <http://www.grands-reporters.com/Albert-Camus-recoit-le-Prix-Nobel.html>)

¹⁴ Voir les déclarations de Kateb Yacine à ce propos : <http://www.youtube.com/watch?v=EpXExBh7UR0>

Camus et Kateb Yacine sont toutefois d'accord pour dire que l'Algérie n'est pas la France. À l'époque de la Guerre, Camus, déçu, assurait que l'Algérie n'était « même pas algérienne », qu'elle était devenue un non-lieu, une sorte d'abstraction pour laquelle on se bat, une « terre ignorée, perdue au loin, avec ses indigènes incompréhensibles, ses soldats gênants et ses Français exotiques, dans un brouillard de sang » (Camus, 1958: 134). En face, Kateb Yacine soutenait que l'Algérie n'est pas française ; que ce que les Algériens ont obtenu de la France c'est un « butin » : la langue française. Cette langue, Yacine l'a acquise à l'école et le jeune Kateb (l'écrivain, en arabe) sent, qu'à lui faire une place, il crée en lui l'exil intérieur par le bannissement « secret » de l'autre langue, l'arabe : « Ainsi – dit-il dans *Le Polygone étoilé* – avais-je perdu tout à la fois ma mère et son langage, les seuls trésors inaliénables – et pourtant aliénés » (Yacine, 1994a: 184). L'originalité de la littérature algérienne réside précisément dans la particulière coexistence de ces deux langues, auxquelles s'ajoute parfois le berbère : chez Yacine, l'arabe est le fournisseur d'un matériau de base attiré vers le français, dans une transfusion qui partage peu de chose avec la traduction¹⁵.

Le bilinguisme réussit là où les traités politiques échouent : la possession des deux langues installe d'emblée Kateb Yacine dans deux traditions littéraires et dans la double culture. C'est ce qui explique qu'après la publication de *Nedjma*, il ait été « officiellement » intégré dans les rangs du Nouveau Roman, aux côtés de Samuel Beckett, Butor, Jean Cayrol, Marguerite Duras, Jean Lagrolet, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute et Claude Simon (Magny, 1958: 18). Le « Nouveau Roman » émergeait en France comme un mouvement iconoclaste qui devait bouleverser la conception naturaliste de l'écriture romanesque. Ce n'est donc pas en tant que romancier exotique ou étranger que Kateb Yacine a été incorporé au groupe, mais en tant que créateur de langage. Kateb Yacine a rejoint ainsi la littérature française alors que tout, dans son roman, se tournait vers l'Algérie : tout, sauf la langue ! Avant même que le pays n'obtienne son indépendance, Kateb Yacine s'adresse en français, à un public français, pour donner un corps au pays, pour que cesse cette absence de l'Algérie à elle-même et que lui soit rendue une légitimité qui, avant d'être politique, est

¹⁵ Voir sur l'adresse suivante l'interview faite à Kateb Yacine en 1956 lors de la publication de *Nedjma* : <http://www.youtube.com/watch?v=zHnpU74avvE>

symbolique. C'est au cœur de cette tension que s'inscrit *Nedjma*, paru en France, et non en Algérie. Et comme le remarque Gilles Carpentier dans sa Préface : « avec le recul du temps, *Nedjma* apparaît comme la réponse de... L'Étrangère à *L'Étranger* » (Carpentier, 1996: 8).

Nedjma entame la quête de ce corps nié par les colonisateurs étrangers et par l'écriture de *L'Étranger*. Au début et à la fin du roman : l'évasion vers la liberté. Dans la béance qui sépare les deux évasions, le texte, où Kateb Yacine situe l'Algérie et les héritiers de la tribu Keblout, réduits à l'état de manœuvres, aliénés par les colons dans leur propre terre. Et, comme Camus dans *L'Étranger*, Kateb Yacine convoque le soleil, qui anime les corps : « Dans les trouées de soleil, les corps se raniment, les membres craquent, les yeux neufs balayent le chantier » (Yacine, 1956: 17). Puis ce sera le tour du soleil accablant du midi, qui, loin de fêter les noces entre l'homme et son tellurisme, « éclaire le chantier ainsi qu'un décor de théâtre surgi de la plus navrante brutalité » (*idem*: 57). Sous le soleil, le pays retrouve enfin ses gens.

Tous les manœuvres ont participé aux Manifestations du 8 mai 1945. Si Mokhtar, le plus vieux, avait même défilé tout seul devant la foule :

Le vieux Si Mohktar, boxé par le préfet après les manifestations du 8 mai, et qui défila seul à travers la ville, devant les policiers médusés, avec un bâillon portant deux vers de son invention que les passants en masse gravèrent dans leur mémoire :

Vive la France

Les Arabes silence ! » (*idem*: 167)

Si Mokhtar n'a pas eu besoin de lire *Le Mythe de Sisyphe* pour savoir qu'« il s'agit uniquement d'une question de chance », qu'« il faut savoir y consentir » (Camus, 1942: 88) et que « l'absurde et le surcroît de vie qu'il comporte ne dépendent (...) pas de la volonté de l'homme mais de son contraire qui est la mort » (*idem*: 87). Si Mokhtar a le réflexe absurde des survivants : quand tout est perdu, il se risque à l'acte qui lui accorderait « un surcroît de vie » ou la mort.

C'est cette même disjonctive qui interroge le roman, dont le contexte n'est pas celui de la guerre mais celui de l'époque qui la prépare, l'époque où les paris doivent être faits. Le roman occupe ainsi l'interstice, entre un passé révolu et un futur incertain, où l'Algérie, ravagée, cherche à se donner « un surcroît de vie ». Si Mohktar se moque des origines des Français en leur criant « Mon père Charlemagne/ Ma mère Jeanne D'arc » (Yacine, 1956: 132), en français, cette « langue qui lui est foncièrement étrangère » (*idem*: 131). Mais il ne risque là rien de fondamental. L'essentiel, pour les Algériens, se trouve ailleurs, dans la mémoire d'une autre chair et d'une autre langue qui s'estompent ; une mémoire qui doit être interpellée pour ramener à la présence ce que le peuple était avant l'arrivée des envahisseurs ; une mémoire qui sait que, malgré les heurts, la survie des colonisés ne dépend pas de la volonté de l'opresseur mais de leur propre détermination à repousser la mort.

C'est cette mémoire d'avant qui ne doit pas disparaître parce que c'est elle qui est encore capable de rappeler aux membres de la tribu qui ils sont et qu'est-ce qui a été détruit avec l'arrivée des étrangers. Car les Français se sont approprié les territoires au nom de la Nation, mais eux, Algériens, se reconnaissent dans la tribu. Ainsi le révèle Si Moktar au jeune Rachid, dont dépend la continuité de la tribu :

Tu dois songer à la destinée de ce pays d'où nous venons, qui n'est pas une province française, et qui n'a ni bey ni sultan ; tu penses peut-être à l'Algérie toujours envahie, à son inextricable passé, car nous ne sommes pas une nation, pas encore, sache-le : nous ne sommes que des tribus décimées. Ce n'est pas revenir en arrière que d'honorer notre tribu, le seul bien qui nous reste pour nous réunir et nous retrouver... (*idem*: 139)

Le souvenir de la tribu n'exprime pas seulement la nostalgie du passé. Ce retour en arrière représente la réappropriation d'une mémoire enfouie d'où peut germer un avenir. La tribu – de souche berbère et fondée par l'ancêtre Keblout – a survécu à toutes les invasions, celle des Grecs, celle des Romains – qui se sont battus contre Jugurtha, le héros Algérien-kabyle –, celle des Arabes, celle des Turcs. De toutes ces invasions, une seule, celle de la France a porté atteinte au corps de la tribu, dont la lignée aurait pu se poursuivre sans interruptions si la Française n'avait pas couché avec chacun des

descendants de Kéblout. C'est la Française qui a engendré une métisse, une bâtarde, Nedjma, dont la filiation paternelle reste incertaine :

Nedjma, la fille de la Française qui avait opposé entre eux quatre soupirants, dont trois de la même tribu, les trois descendants de Kéblout, car c'était la mère de Nedjma, la Française, c'était elle qui avait fait exploser la tribu, en séduisant trois mâles dont aucun n'était digne de survivre à la ruine du Nhador... (*idem*: 191).

Cette Française de Marseille, c'est l'étrangère qui est venue perturber la continuité biologique de la tribu, c'est la Marseillaise qui ne chantera pas en Algérie à la liberté, à l'égalité ou à la fraternité. C'est la mère oublieuse qui abandonne son enfant aux soins de Lella Fatma, l'Algérienne légendaire, plus maternelle, plus héroïque, mais stérile. Le roman s'achemine vers une allégorie du pays car Nedjma, l'Algérie, préfigure aussi « l'arbre de la nation s'enracinant dans la sépulture tribale (*idem*: 200).

Or, Nedjma c'est aussi la femme, légèrement en retrait, qui ne prend jamais la parole ; la bâtarde dont tous les amis tombent amoureux, celle que, malgré sa passion, Rachid ne doit jamais épouser, parce que son sang étranger brise le principe de cohésion de la tribu et qu'il ne peut transgresser l'interdit pouvant le porter à épouser sa sœur.

Hanté par cette impossibilité, Rachid devient un « pseudo-Rachid » (*idem*: 193), un fumeur de haschisch enfermé dans un fondouk. Le haschisch rend fou, mais autrement : il opère un dérèglement des sens et du corps le transportant dans une dimension où la parole et la pensée ne se distinguent plus l'une de l'autre (*idem*: 187). « Au milieu des décombres du présent » (*ibidem*) revient à lui le passé mythique de la Numidie, de Jugurtha, de l'ancêtre Kéblout... Rachid demeure désormais enfermé dans le fondouk d'où il ne voudra plus sortir. Son corps et son langage se subsument et finissent par être aspirés de l'intérieur :

à mesure qu'il s'habitue au fondouk, son langage se raréfie, de même que s'embuait et se creusait son regard sombre, et les côtes se dessinaient sous sa vieille chemise de soldat, comme si son corps de plus en plus sec devait mettre en relief le squelette, uniquement le squelette de l'homme puissant qu'il eût été en d'autres circonstances. (*idem*: 182)

C'est seulement là que Rachid atteint à cette mémoire ancestrale – essentielle –, là que l'immémorial se rue vers la langue de la Française – refoulant la langue de la tribu –, pour composer *Nedjma*, le roman bâtard. Par bribes à peine compréhensibles, l'histoire commence à sortir de sa bouche devant un écrivain Français, qui, comme le Rambert de *La Peste*, est l'étranger, témoin curieux de cet enfantement. Consciencieusement, l'écrivain tente de capturer l'histoire à la dictée et ne cesse d'interrompre Rachid en lui demandant de reconduire le fil de cette histoire vers une logique plus compréhensible.

Le fil de l'histoire n'est pas le même ici et ailleurs. Kateb Yacine, l'avait déjà signalé au début du roman : « L'absence d'itinéraire abolit la notion de temps » (*idem*: 38). Dans *Nedjma*, l'histoire se refuse les coordonnées spatio-temporelles dans lesquelles est moulée la pensée occidentale. C'est ce que tente de dire Rachid à l'écrivain lorsqu'il lui ordonne : « N'écris pas. Écoute mon histoire » (*idem*: 202). L'histoire de Rachid ne doit pas être figée sur une page : elle est nomade et doit le rester ; elle doit s'amalgamer au corps de celui qui l'écoute pour que celui-ci puisse à son tour la transmettre. C'est là son sens que de traverser tous les corps, que de rassembler de corps en corps, au fil d'une parole, le corps plus grand de la tribu. L'écrivain ne comprend pas mais obéit au premier ordre : il barre la seule page écrite. Quant au second, son corps se ferme à l'écoute et il somnole : l'Occidental ne comprend que ce qui est écrit.

Ce que l'écrivain, étranger à la tribu, ne comprend pas c'est *Nedjma*, le temps révolu retrouvé dans le fondouk, une géographie, l'étendue d'un paysage, la peau d'un pays imperceptiblement muée en peau de femme ; c'est la terre mythique de la Numidie ensevelie sous le quadrillage en Départements imposé par les « descendants des Gaulois » (*idem*: 238) aux « descendants de Numides » (*ibidem*) ; c'est l'étoile, un pays, une lumière, un centre d'énergie qui capture la matière du roman et la redistribue par bribes, en vie, en mort, en corps, en paysage, en mémoire, en langage, avec la seule logique de faire et de refaire l'étoile.

Dix ans après la publication de *Nedjma*, en 1966, Kateb Yacine publie *Le polygone étoilé* : moins qu'un corps concentré en une image, moins qu'une image, l'image en-deçà de son image, le polygone étoilé est une figure géométrique. Ce polygone étoilé pourrait être une matrice à laquelle se résumerait l'œuvre de Kateb Yacine. Or « matrice » ne veut pas dire ici origine, mais forme disponible à réorienter le parcours. Le polygone étoilé c'est le dispositif littéraire et géométrique qui accueille non une possibilité, mais le foisonnement de tous les possibles. Chez Yacine, ce « surcroît de vie » sollicité par Albert Camus dans *le Mythe de Sisyphe*, appartient à celui qui se risque à ce rayonnement.

6. Yasmina Khadra : sous-entendus à l'encre sympathique

Qui a lu *Nedjma* à l'époque de sa publication ?, se demande Gilles Carpentier : « personne (...). À l'exception de quelques poètes insurgés (Genet, Gatti, Serreau...), personne n'a perçu la radicale insurrection que constituait le geste littéraire de Kateb Yacine, ce dévoilement alors inédit des archaïsmes qui nourrissent le langage de la modernité » (Carpentier, 1994: 8s). Chemin faisant, Kateb Yacine deviendra une « star ». Cependant, tel qu'il s'en plaindra dans *Le poète comme un boxeur*, ce n'est pas la célébrité qui fait augmenter le nombre de lecteurs (Khadra, 1994: 8). C'est pourtant Kateb Yacine que Yasmina Khadra, autre écrivain algérien consacré, reconnaît comme le fondateur de la littérature algérienne actuelle.

En 2008, Yasmina Khadra fait paraître *Ce que le jour doit à la nuit*. Khadra est courageux : ancien commandant militaire de l'armée algérienne, Mohamed Moulessehoul, il adopte un pseudonyme féminin, sans doute pour prendre le parti des plus faibles, sans doute aussi pour passer inaperçu devant ses pairs de l'armée, toujours méfiants vis-à-vis des intellectuels. Comme pour la plupart des écrivains algériens, Camus est pour lui un lieu de passage incontournable. Camus est, d'un côté, une sorte de père littéraire : c'est en lisant *L'Étranger* à l'âge de 14 ans, que Khadra a su qu'il deviendrait un jour écrivain. Mais il représente, d'autre part, un regard strabique qui résume l'Algérien à un terme générique et péjoratif : « l'Arabe ». La communauté arabe était pour lui – ainsi l'affirme Khadra – « l'excroissance d'une faune locale. Des figurants, fantomatiques, qu'il préférerait garder au loin » (Khadra, 2010). Ces figurants

sont dissociés de l'Algérie que Camus caressait comme un « un objet de prédilection qu'il ne voulait partager avec personne » (Khadra, 2010).

L'auteur de *L'imposture des mots* (2002) ou des *Hirondelles de Kaboul* (2002) avoue que tous ses livres n'ont tracé qu'une attente pour écrire ce roman. *Ce que le jour doit à la nuit* « est ma réponse algérienne, (...) [à Albert Camus]. J'ai tout simplement voulu lui dire que l'Algérie, ce n'est pas ce type qu'on abat sur une plage parce qu'il fait chaud. J'ai voulu montrer que l'Algérien est une histoire, une épopée, une bravoure, une vaillance, une intelligence, une générosité. Toutes ces belles choses que Camus n'a pas réussi à déceler ». Et il poursuit : « J'ai toujours voulu *lui* dire que malgré la magnificence de *ton* talent, malgré *ton* immense génie, *tu* as été injuste avec l'Algérien ! » (Nous soulignons) (Khadra, 2012). Khadra abandonne abruptement la troisième personne du singulier qu'il remplace par la seconde personne : dans le lapsus, il fait comparaître Camus, il l'interpelle.

Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, Khadra sous-entend les paroles de Camus et de Yacine. Le palimpseste de Khadra n'y trouvera pas le dur de l'écrit mais le souffle auquel il tend l'oreille pour que surgisse le dialogue impossible. Et, ce faisant, il devient un « conquérant », au sens camusien du terme : non le conquérant géographique qui mesure sa grandeur « à l'étendue des territoires vaincus » (Camus, 1942: 119), mais le conquérant d'un « surcroît de parole », d'un dialogue qui advient pour être aussitôt recommencé. Ainsi Prométhée, « le premier des conquérants modernes », et son rocher (*idem*: 120).

Le roman attire au premier plan les oubliés de Camus. Dans l'Algérie des années 40 du XX^e siècle, les agriculteurs sont obligés de quitter les terres de leurs aïeux. Le héros, Younes, raconte, l'histoire de sa famille qui, après avoir perdu tous ses biens, doit abandonner la campagne pour venir à Oran. « Les villes sont maudites. La baraka des ancêtres n'y a pas cours. Ceux qui se sont hasardés là-bas n'en sont jamais revenus. » (Khadra, 2008: 22), lance un marchand au chef de famille sur le chemin de l'exil. À l'arrivée, Oran montre sa face lumineuse aux voyageurs, mais l'envoûtement du premier contact cède vite à la fantasmagorie. Les héros de l'exode, ne sont pas attendus dans les

quartiers européens mais dans le ghetto de Jenane Jeto, le dépotoir des déçus. À Oran, l'espace urbain fait ses partages : le jour illumine la ville européenne, la nuit laisse le ghetto dans l'ombre. L'espace littéraire aussi. Yasmina Khadra ne reviendra pas sur les lieux-dits de Camus : Khadra est l'héritier d'un non-lieu que Camus « n'a pas voulu investir », d'un « espace vierge qu'il a abandonné » (Khadra, 2010). La nuit doit aussi quelque chose au jour.

La famille ne s'en sortira pas : le père, un « fantôme captif de ses ruines » (Khadra, 2008 : 17), et la mère, « un fantôme momifié dans son suaire » (Khadra, 2008: 22), avaient déjà perdu leur ombre en quittant leurs terres. Seul Younes a une chance : il est confié à son oncle qui, des années auparavant, avait compris que le monde ancestral touchait à sa fin. Dans la ville européenne, Younes devient « le petit prince aux pieds nus » (*idem*: 79) devant réapprendre à nommer dans une autre langue, le français, les choses qui lui tombent sous le regard. En retour, la ville pose sur lui un autre nom : Jonas.

Le héros de Khadra est le seul personnage du roman à pouvoir faire des allers-retours des deux côtés de la ville : il est le survivant qui revient du ventre de la baleine, l'émissaire, l'intermédiaire, porteur de bonnes nouvelles. Il est munit d'un sauf-conduit lui permettant de circuler dans deux mondes qui se côtoient tout en restant étrangers: il a deux noms, Younes ou Jonas ; il appartient à deux univers, l'Algérie européenne des riches, l'Algérie arabe des pauvres ; il possède deux langues, le français et l'arabe. Chacun de ces deux mondes se sent le propriétaire de l'Algérie : des deux côtés on se battra pour elle ; des deux côtés on y perdra.

Initié par l'oncle, le héros reçoit le récit des origines. Il apprend qu'il est le dernier membre d'une tribu qui remonte à Lalla Fatna. L'héroïne légendaire, stérile chez Yacine, est fertile chez Khadra ; elle incarne la continuité de ce monde d'antan dans la personne de Younes, son arrière-petit-fils :

Tu vois cette dame, sur la photo ?... Un général l'avait surnommée Jeanne d'*Arch*. C'était une sorte de douanière, aussi autoritaire que fortunée. Elle s'appelait Lalla Fatna, et avait

des terres aussi vastes qu'un pays. Son bétail peuplait les plaines, et les notables de la région venaient laper dans le creux de sa main. Même les officiers français la courtoisaient. On raconte que si l'émir Abd-el-Kader l'avait connue, il aurait changé le cours de l'histoire... Regarde-la bien, mon garçon. Cette dame, cette figure de légende, eh bien, c'est ton arrière-grand-mère. (*idem*: 85)

Mais des liens se tissent aussi avec le monde européen. C'est encore l'oncle qui, un jour, demandera à son neveu d'aller acheter dans une librairie *La Peste* d'Albert Camus, un livre qui vient de sortir. Une jeune libraire lui tend l'objet : « Ma main effleura la sienne quand je pris le livre – dit Younes » (*idem*: 266). Un même geste surprend la rencontre du livre et la découverte de l'amour : sur la peau de la main, Younes apprend l'amour qui l'accompagnera toute sa vie ; dans les pages du livre, Khadra lit la fraternité camusienne qui, malgré les écueils, plane sur tout le roman.

Khadra ébauche un premier espace de synthèse entre les deux mondes, à travers la figure de l'oncle, un homme de progrès qui, comme Ferhat Abbas, a fait des études en Pharmacie. Instruit dans la culture européenne et partisan de la cause nationale, il est un pacifiste convaincu : « En réalité – dit Younes –, mon oncle était un pacifiste, un démocrate abstrait, un cérébral qui croyait aux discours, aux manifestes, aux slogans en nourrissant une hostilité viscérale à l'encontre de la violence. » (*idem*: 121). Engagé dans le Parti populaire algérien¹⁶, il sera arrêté par la police et restera en prison pendant une semaine avec des « rats » et des « malfrats » (*ibidem*). Pourtant, ses idées cèdent quand il s'agit de passer à l'action et, après son arrestation, il subit des crises de folie, alors que les rumeurs se propagent autour de lui : on l'avait « relâché sans charges » ; il aurait été trop « coopératif ». Toute sa vie durant, il sera hanté par ce discours qu'il aurait prononcé au commissariat et que personne n'a entendu : là où la conscience affirme l'acte de révolte, l'inconscient soupçonne la délation. Enfermé dans son bureau, il ne cessera de se remettre en scène devant un destinataire absent pour prononcer celui qui aurait pu être son discours et restera à jamais, prisonnier de cet acte hypothétique.

¹⁶ Fondé par Messali Hadj, le Parti populaire algérien est interdit en 1939 : ses responsables sont arrêtés et le parti passe dans la clandestinité. Après le Massacre de Sétif, le parti sera poursuivi. (Voir : Simon 2005).

Ne pouvant supporter les soupçons qui retombent sur lui, l'oncle décide de s'installer à Rio Salado. Avec la famille, c'est tout le roman qui déménage vers une autre scène textuelle. À Rio Salado, les sous-entendus offrent à l'intertexte une histoire déjà lue chez Kateb Yacine: on y retrouve la Française et sa fille, non plus Nedjma mais Émilie, que Younes, victime du même interdit que Rachid, devra quitter.

À Rio Salado, le roman rencontre les pieds-noirs et dévoile la proche amitié entre les membres des différentes ethnies. Khadra a l'audace de présenter un Juif autochtone, un Français, un Arabe et un Italien étroitement liés par l'amitié : ils étaient si inséparables qu'on les appelait « les doigts de la fourche » (*idem*: 151). La métaphore de la fourche unit les quatre amis à un seul bras en donnant de l'Algérie l'image d'un âge d'or. Les « doigts de la fourche » resteront ensemble jusqu'à ce que la fille de la Française les divise ; jusqu'à ce que l'histoire s'engage aussi dans le mauvais tournant. Ainsi, le 8 mai 1945, « alors que la planète fêtait la fin du Cauchemar, en Algérie un autre cauchemar se déclara, aussi foudroyant qu'une pandémie, aussi monstrueux que l'Apocalypse » (*idem*: 196). Et la guerre, « cette concubine féconde du malheur » (*idem*: 338), arrive qui affronte le pays et les amis.

Seul Younes-Jonas ne participe pas à la terreur. Seul lui reste dans l'entre-deux, à distance du conflit. L'émissaire entre les deux mondes, demeure suspendu dans cet intervalle incertain d'un « troisième camp » que tous désertent. Et s'il s'interdit de prendre parti pour les uns ou pour les autres, il devient l'étranger aux yeux de tous. Son sauf-conduit se tourne contre lui.

Contrairement à l'oncle, Khadra ne se laisse pas fasciner par les idées, d'où le refus de son héros à participer à une lutte où, comme dans *Les Justes* de Camus, on tue les hommes en croyant tuer les idées. Tout au long de sa déambulation, le roman explore d'autres espaces d'adhésion, assez proches de ce que Camus avait nommé dans *La Peste* la « sympathie », une « sympathie » frayant la voie aux affects et non aux non aux concepts. Chez Khadra, ce sont les affects qui inventent les liens, corps et langages confondus ; les affects qui recèlent les signes du rapprochement et de l'éloignement

entre les hommes. Khadra réalise que les grands basculements ne tiennent pas des idées, mais des affects qui annoncent leur départ.

Dans le roman, les affects en fuite s'accrochent aux yeux pour dire leur dernier regard et leur dernier mot : ainsi lorsque le père de Younes, devenu « une épave » jette sur lui son « regard déchu » (*idem*: 104) et lui lance l'appel d'un « gargouillis suspendu entre l'exclamation atone et le sanglot » (*idem*: 102) ; ainsi lorsque Younes, apprenant qu'il ne pourra plus revoir Émilie, reste « suspendu dans un néant infini avec pour tout repère les grands yeux d'Émilie » (*idem*: 254) ; ainsi lorsque le regard de la tante lui annonce la rupture du cordon qui le rattachait à elle (*idem*: 375). Les affects font signe sur le corps et c'est le corps d'autrui qui réagit à leur lecture. Quand Younes déchiffre sur les yeux de son père qu'il ne le reverra plus, sa disparition « reste en travers de la gorge » (*idem*: 112) et son corps n'arrive « n'i à l'ingurgiter ni à l'expectorer » (*ibidem*). La disparition des affects brise l'espace partagé par « sympathie » et renvoie le sujet en exil. Le même exil qui frappe le personnage pendant la guerre : l'idée de la nation le concerne moins que la souffrance et l'horreur. La douleur est corporelle, charnelle. C'est la douleur qui effrite les liens entre les hommes, quand bien même elle serait infligée au nom d'une idée, celle de l'amour du pays.

Younes s'effondre dans son isolement : tous les autres, quel que soit le camp dont ils se réclament, ont pris le parti de ceux qui tuent pour les idées. Qui est-il au milieu de ce vide, repoussé par ses amis de Rio et le dos tourné aux siens, restés dans le ghetto ? Aurait-il dû choisir l'un de ses deux noms, l'une de ses deux langues, l'un de ses deux pays ? Comment y parvenir sans devenir étranger à la moitié de soi-même ?

Après le carnage de la guerre, Younes ne reverra plus ses amis – les pieds-noirs ont été chassés et les siens sont disparus. Younes vit désormais seul, sur place mais en exil de tous ceux qu'il a aimés. Il lui faudra attendre 45 ans pour recevoir un appel de Marseille : Émilie est morte et les amis d'antan, octogénaires, se regroupent autour de sa mémoire. Les « doigts de la fourche » et Émilie, l'amie et l'amante de l'enfance, sont enfin réunis par un sursis que Jasmina Khadra accorde à son roman : le temps s'allonge

pour tenter d'allonger la main, une main dont la peau avait jadis fait découvrir à Younes l'empathie camusienne.

Les pieds-noirs rapatriés à Marseille, ont passé leur vie en mal du pays. Khadra se risque au geste fraternel de leur donner la parole :

Nous avons nos pauvres et nos quartiers pauvres, nos laissés-pour-compte et nos gens de bonne volonté, nos petits artisans plus petits que les vôtres, et nous faisons souvent les mêmes prières – dit André, l'un des amis retrouvés –. Pourquoi nous a-t-on tous mis dans le même sac ? (...) Pourquoi nous a-t-on fait porter le chapeau d'une poignée de féodaux ? Pourquoi nous a-t-on fait croire que nous étions étrangers sur la terre qui a vu naître nos pères, nos grand-pères, et nos arrière-arrière-grand-pères, que nous étions les usurpateurs d'un pays que nous avons construit de nos mains et irrigué de notre sueur et notre sang ?... Tant qu'on n'aura pas la réponse, la blessure ne cicatrisera pas. (*idem*: 424)

Pour dire l'intensité de la perte, les pieds-noirs, ces rapatriés-exilés, ont besoin d'un néologisme, « nostalgie » (*idem*: 423), qui nomme d'un seul mot la nostalgie et le paradis perdu. Un mot nouveau pour redire l'ancienne cécité envers les hommes : « ce n'est pas du tout la même chose, perdre ses amis et perdre sa patrie », tranche André, l'ami retrouvé (*ibidem*).

Les départs sont prêts. Le temps touche à son terme et chacun semble s'en tenir aux idées du passé, qui continuent de les séparer. À l'extrême fin du roman, alors que l'avion qui emportera Younes de retour en Algérie est prêt à décoller, André a le réflexe de courir vers Younes, pour se serrer à lui jusqu'à ce que tous deux se sentent « aspirés par un formidable iman », jusqu'à ce qu'ils entendent « leurs vieux corps se rentrer dedans, le froissement de [leurs] habits se confondre avec celui de [leurs] chairs » (*idem*: 435). L'amour du pays ne suffisait pas, il fallait aussi consentir au corps de l'autre, à sa peau, à sa chair, à sa langue. Et le corps consentant d'André, emplit enfin sa bouche des mots arabes qui déferlent devant Younes : « *Tabqa ala khir* », Jonas, va en paix » – dit-il (*idem*: 437). En refaisant les mots d'André, Albert Camus aurait pu inscrire, à l'encre sympathique, la réponse que Yasmina Khadra attendait de lui.

Bibliographie :

BENEMEBAREK, Roger – Site de (Dernière révision : 20/02/2011). « Événements de Sétif. Mai 1945 » [en ligne], *Cahiers de la Mémoire*, n° 2 [Disponible le 29/02/2012] <URL: http://www.rogerbk.com/download/2_EvenementsDeSetif_CahiersDeLaMemoire_RogerBenmebarek.pdf>.

CAMUS, Albert (1942). *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, Coll. « Les Essais, XII ».

CAMUS, Albert (1947). *La Peste*. Paris: Gallimard, Coll. « Folio ».

CAMUS, Albert (1950). [1942 1^{re} Édition]. *L'Étranger*. Paris: Éditions Gallimard, Coll. « NRF ».

CAMUS, Albert (1951). *L'Homme révolté*. Paris: Éditions Gallimard, Coll. « NRF ».

CAMUS, Albert (1958). *Actuelles III. Chroniques algériennes (1939-1958)*. Paris: Éditions Gallimard, Coll. « NRF ».

CAMUS, Albert (1959) (1936 1^{re} Édition). *Noces* suivi de *L'Été* (1937). Paris: Éditions Gallimard, Coll. « Folio ».

CAMUS, Albert (1972a) (1950 1^{re} Édition). *Actuelles I. Écrits politiques (chroniques 1944-1948)*. Paris: Éditions Gallimard, Coll. « Folio ».

CAMUS, Albert (1972b) (1^{re} Édition 1948). *Lettres à un ami allemand*. Paris: Éditions Gallimard, Coll. « Folio ».

CAMUS, Albert (2005) (1939 1^{re} Édition). *Misères de la Kabylie suivi de Discours de Stockholm*. Béjaia (Algérie): Éditions Zirem.

CARPENTIER, Gilles (1994). « Préface à *Le polygone étoilé* », YACINE, Kateb, *Le Polygone étoilé*. Paris: Éditions du Seuil, Coll. « Points », pp. 7-10.

CARPENTIER, Gilles (1996). « Préface à *Nedjma* », YACINE, Kateb, *Nedjma*. Paris: Éditions du Seuil, Coll. « Points », pp. 7-11.

COLLECTIF NATIONAL DE JUSTICE POUR LES HARKIS ET LEURS FAMILLES. HARKIS ET LEURS FAMILLES (Date d'actualisation : 27/03/2006). « Le massacre des Harkis » [en ligne]. [Disponible le 29/02/2012] <URL : <http://justiceharkis.chez.com/MASSACRE.HTML>>.

COUR GRANDMAISON, le Olivier (2005). *Coloniser. Exterminer. Sur la guerre et l'état colonial*. Paris: Fayard.

DUPUIS, Michel (2010). « L'empathie comme outil herméneutique du soi. Note sur Paul Ricœur et Heinz Kohut », *Études Ricœuriennes*. Vol. 1, n° 1, pp. 9-20.

DUQUESNE, Jacques (2003). *Pour comprendre la Guerre d'Algérie*. Paris: Éditions Perrin.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Francisco (2007). « Les curieux événements du docteur Rieux », M^a Teresa Ramos et Catherine Després (Éds.), *Percepción y realidad. Estudios Francófonos*. Valladolid: Departamento de Filología Francesa y Alemana de la Universidad de Valladolid, pp. 553-561.

GUÉRIN, Jeanyves (2009). *Dictionnaire Albert Camus*. Paris: Robert Laffont.

GRANDS.REPORTERS.COM. « Il y a cinquante ans Albert Camus reçoit le Prix Nobel de littérature... » (Date de publication : 10/09/2007) [en ligne]. Paris [Disponible le 29/02/2012] <URL : <http://www.grands-reporters.com/Albert-Camus-recoit-le-Prix-Nobel.html>>.

JORF (JOURNAL OFFICIEL DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAIS) (1999). Assemblée nationale, *Compte rendu analytique officiel*, 1ère séance du 10 juin 1999. (Disponible aussi en ligne depuis 1990 : <http://www.legifrance.gouv.fr/Bases-de-donnees/Mises-a-jour/JORF>)

INA.FR (INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL). « Kateb Yacine écrivain public (1971) », *Un certain regard* [en ligne]. Paris [Disponible le 29/02/2012] <URL : <http://www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/video/CPF86655626/kateb-yacine-ecrivain-public.fr.html>>.

KHADRA, Yasmina (2008). *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris: Éditions Julliard.

KHADRA, Yasmina (24/01/2010). « L'arabe ne comptait pas à ses yeux » [en ligne], *Le Matin DZ. Le journal des idées et du débat*. Algérie [Disponible le 29/02/2012] <URL: <http://www.lematindz.net/news/2948-yasmina-khadra-larabe-ne-comptait-pas-a-ses-yeux.html>>.

KHADRA, Yasmina. « Ce que le jour doit à la nuit » [vidéo - en ligne], *YouTube..* Algérie [Disponible le 29/02/2012] <URL: <http://www.youtube.com/watch?v=jGTLqMBmrYUI>>.

LDH (LIGUE DES DROITS DE L'HOMME) DE TOULON (Date de publication : 13/02/2006). « La colonisation française en Algérie vue par les colonisés à travers une lecture du Manifeste de mars 1943 » [en ligne]. Toulon (Dernière révision : 23/07/2007) [Disponible le 29/02/2012] <URL: http://www.ldh-toulon.net/spip.php?page=imprimer&id_article=527>.

LDH (LIGUE DES DROITS DE L'HOMME) DE TOULON (Date de publication : 3/02/2006). « Le Code de l'Indigénat dans l'Algérie coloniale » [en ligne]. Toulon (Dernière révision : 13/02/2006) [Disponible le 29/02/2012] <URL : <http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article2146>>.

MAGNY, Olivier de (1958). « Panorama d'une nouvelle littérature romanesque *suivi de* Voici dix romanciers... ». *Revue Esprit*, n° 263-264, pp. 3-19.

MALYE, François & STORA, Benjamin (1989). *Mitterrand et la Guerre d'Algérie*. Paris: Éditions Calmann-Lévy.

MONTAGNON, Pierre (1986). *La Conquête d'Algérie*. Paris: Éditions Pygmalion.

- PELLO, Henri (1998). *Algérie, histoire et souvenirs d'un canton de la Mitidja*. Canto de l'Arba (Algérie) : L'Amicale des Arbéens [en ligne] [Disponible le 29/02/2012] <URL: <http://www.amicale-arbeens.com/histoire.htm> >.
- QUENTIN, Florence (1^{er} mai 2009). « Abd el-Kader. Le soufi du dialogue » [papier- en ligne], *Le Monde des religions*, n° 35 [Disponible le 29/02/2012] <URL: <http://www.lemondedesreligions.fr/archives/2009/05/01/abd-el-kader-le-soufi-du-dialogue.9891503.php>>.
- ROTMAN, Patrick & TAVERNIER, Bertrand (1992). *La Guerre sans nom. Les appelés d'Algérie (1954-1962)*. Paris: Éditions du Seuil.
- RICŒUR, Paul (1988) (1^{re} Édition 1950). *Philosophie de la volonté I, Le Volontaire et l'Involontaire*. Paris: Aubier.
- SIMON, Jacques (2005). *Le PPA : le Parti du peuple algérien, 1937-1947*. Paris: L'Harmattan.
- YACINE, Kateb (1994). « Lettre à Albert Camus (1957) ». In : Albert Dichy et Mireille Djaïder (Éds.), *Kateb Yacine, éclats de mémoire. Textes réunis et présentés par Olivier Corpet et Albert Dichy avec la collaboration de Mireille Djaïder*. Paris: IMEC Éditions, p. 33.
- YACINE, Kateb (1994a) (1^{re} Édition 1966). *Le Polygone étoilé*. Paris: Éditions du Seuil, Coll. « points ».
- YACINE, Kateb (1994b). *Le Poète comme un boxeur (Entretiens 1958,1989)*. Paris: Éditions du Seuil.
- YACINE, Kateb (1996) (1956 1^{re} Édition). *Nedjma*. Paris: Éditions du Seuil, Coll. « Points ».
- YACINE, Kateb. « Kateb Yacine parle de *Nedjma* et de l'Algérie.1956» [en ligne] [Disponible le 29/02/2012] <URL: <http://www.youtube.com/watch?v=zHnpU74avvE>>.
- YACINE, Kateb. « Kateb Yacine on Albert Camus » [en ligne] [Disponible le 29/02/2012] <URL: <http://www.youtube.com/watch?v=EpXExBh7UR0>>.
- WIKIPEDIA (date de la dernière actualisation : 17/11/2011). « Le Décret Crémieux. (Document original du Décret) » [en ligne]. [Disponible le 29/02/2012] <URL: http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Cremieux_136.jpg>.

DE L'ÉTRANGÈRE À L'ÉTRANGER

Différence et francophonie dans *Al Ghariba* de Farjallah Haïk

NADA NADER

Sorbonne Nouvelle – Paris 3

nader.nada@gmail.com

Résumé : Farjallah Haïk présente dans ses écrits des communautés fermées à toute forme d'altérité. Dans le roman *Al Ghariba* (*L'Étrangère*), le traitement réservé à Ernestine nous montre le processus de rejet de la différence, ainsi que la dynamique de groupe qui conduit à l'exclusion et constitue les étrangers en monstres. Dans le présent article, nous appréhendons le thème de l'étranger d'abord en suivant l'évolution du personnage de l'étrangère dans le roman *Al Ghariba*, puis en réfléchissant sur le statut d'étranger de l'écrivain francophone à travers l'analyse de la langue hybride de Farjallah Haïk.

Mots-clés : Farjallah Haïk – étranger – altérité - francophonie.

Abstract: Farjallah Haïk's fiction features sealed-off communities that fail to tolerate any kind of otherness. In his novel *Al Ghariba* (*The Stranger*) the fate encountered by Ernestine highlights the process of rejection undergone by outsiders. These latter are seen as monsters as groups readily turn into mobs. In this article, two aspects of the « Stranger » motif will be explored. After studying the evolution of Ernestine in *Al Ghariba* we shall draw the portrait of the writer as a foreigner and analyze Haïk's hybrid language.

Keyword: Farjallah Haïk – stranger – otherness – Francophonie.

La différence n'est pas une qualification¹ heureuse pour les personnages de Farjallah Haïk². Il suffit pour le comprendre de voir le sort réservé aux étrangers dans la fiction de l'auteur. Rejetés par la société ou par la communauté qu'ils tentent d'intégrer, ils connaissent souvent une fin tragique. Le quatrième roman de Haïk, *Al Ghariba*³, se construit autour du personnage d'Ernestine, une jeune Parisienne qui s'installe avec son mari libanais dans le village natal de ce dernier. Ernestine est donc l'étrangère tristement sacrée par le titre du roman : *Al Ghariba* raconte l'histoire d'un village qui se transforme et l'aversion grandissante que ses habitants éprouvent à l'égard de l'intruse. L'analyse de la figure de l'étrangère et de son évolution dans le roman de Haïk nous mènera dans un deuxième temps à envisager le statut d'étranger de l'auteur francophone et les particularités de la langue qu'il fait sienne.

1. L'étrangère : le refus de l'autre.

L'arrivée d'Ernestine

Au premier abord, l'événement qui vient perturber la vie quiète du village de Kfar Nouh (Kfar Nouh signifiant littéralement « Village de Noé ») est essentiellement anecdotique. Le curé et sa femme⁴ apprennent que leur fils, parti étudier à Paris, s'était surtout « acoquiné à une fille de cabaret qu'il venait d'épouser. » (Haïk, 1947: 13). La lettre leur annonçant la nouvelle est accompagnée de la photo du jeune couple. C'est ainsi que l'étrangère Ernestine fait sa première apparition dans le récit, non sans remous :

La femme avait l'air « n'importe comment ». La curesse elle-même ne savait quoi désigner exactement par ce terme. Mais tout ce que la photo a pu lui révéler de sa coiffure, de ses sourcils épilés, de la peinture épaisse qui dessinait ses lèvres, de ses cils dressés, de son regard insolent, lui parut horrible. Pour ces créatures marquées par la

1 Le terme « qualification » se réfère à celui employé par Philippe Hamon dans « Pour un statut sémiologique du personnage. » (Hamon, 1976).

2 Né en 1912 à Beit-Chabab (Liban), Farjallah Haïk peut être considéré comme le premier romancier libanais francophone.

3 « Al Ghariba » est la translittération en lettres latines d'un mot arabe signifiant « l'étrangère. »

4 Les églises orientales, - catholique et orthodoxe -, autorisent l'ordination d'hommes mariés.

patine des ans et dont la vie est sans horizon, toute femme qui n'est pas du genre qu'elles connaissent est « mauvaise ». (*idem*: 16)

La curesse n'arrive pas à justifier son aversion spontanée pour sa jeune bru, et cette indétermination est elle-même l'élément le plus révélateur pour qui s'intéresse à la question de la différence dans l'œuvre de Haïk. Derrière l'indétermination se cachent des raisons qui sont souvent les mêmes, liées à des réflexes identitaires et fortes de considérations morales. La qualification « n'importe comment » manque certes de précision, mais elle porte des connotations résolument négatives. « Tout » pose problème ici puisque l'examen des traits de la jeune femme révèle un visage en relief, des traits mis en valeur et en évidence, à l'opposé de la patine qui a recouvert le visage de la « curesse ». Ce que cette dernière n'a su préciser se révèle lorsque le narrateur adopte la perspective du curé Elias : « Il en avait vu, durant ses voyages, de ces femmes bien différentes des femmes de son village. Aussi ne murmura-t-il un 'yeh, yeh' que pour ne pas laisser s'étonner la curesse. » (*ibidem*).

C'est donc la différence d'Ernestine qui pose problème. L'attitude du curé Elias qui n'est pas choqué par l'aspect de sa bru, mais feint de l'être afin de ne pas choquer son épouse, nous révèle la logique absconse qui sous-tend le processus d'exclusion : l'étrangère n'a objectivement rien de condamnable, mais dans la mesure où elle s'oppose au familier, sa présence menace l'identité de la petite communauté. C'est d'ailleurs dans un mouvement d'ensemble que la population de Kfar Nouh rejette Ernestine dès son arrivée. Les villageois retiennent d'elle sa tenue qui transgresse les codes vestimentaires du village, son maquillage trop voyant, et surtout son arrogance :

Et cette femme qui était comme une poupée en chiffons, frêle et molle, qui les regardait de très-haut, croyait-elle faire partie du peuple élu de Dieu? Ha, ha! On verra tout ça. Si l'on a encore quelque chose de bon, c'est de savoir faire de tels comptes. (*idem*: 51).

Le rejet de l'étrangère prend un aspect caricatural dans *Al Ghariba*. La différence d'apparence et d'apparat d'Ernestine est prise pour la manifestation extérieure d'une nature essentiellement perversie. On projette sur la différence toute

sorte de fantasmes qui se lisent par exemple dans l'interrogation de la curesse : « Et savent-elles prier, ces femmes-là ? Peuvent-elles donner des enfants ? » (*idem*: 17). Cette question est instrumentalisée par Jamil, ennemi du curé et agitateur de foule, qui dresse d'Ernestine un portrait peu amène : « ces femmes-là portent quelque chose dans le ventre qui mange les enfants (...). Elles portent des vers, des dragons tout petits, des crapauds. Et tout ça mange les enfants. » (*idem*: 132). La différence d'Ernestine fait d'elle une femme démoniaque au fonctionnement physiologique dénaturé. Le vocabulaire utilisé par Jamil pour expliquer la défaillance de l'étrangère fait appel à un bestiaire mythologique étonnant. Ceci nous montre le caractère peu rationnel de l'aversion éprouvée à l'égard de la jeune femme ainsi que les ressorts utilisés pour exploiter cette aversion. Ernestine perd aussi de sa singularité dans ce passage : elle n'est plus « L'étrangère » mais une de « ces femmes-là ». Peut-être ne connaît-on pas réellement Ernestine, mais on peut ainsi prétendre la reconnaître puisqu'elle appartient à une catégorie déjà répertoriée, celle des femmes de mauvaise vie.

La foule et le bouc émissaire

Les conséquences néfastes de la présence de l'étrangère ne tardent pas à se faire sentir dans le village. Au dire des habitants de Kfar Nouh, « l'air du village n'est plus le même » (*idem*: 148). Tous les bouleversements liés à l'arrivée du progrès (électricité, nouvelles machines agricoles) dans ce village libanais traditionnel de la fin du XIXe siècle, sont considérées comme des manifestations diaboliques et mises sur le compte de la présence d'Ernestine :

La machine ! Et ce bruit infernal, et cette odeur de mauvais pétrole. – C'est encore l'étrangère, avait dit quelqu'un. L'étrangère, invisible mais toujours présente comme un mauvais sort. Une sorcière dangereuse qui soufflait sur le village son haleine de femme maudite. (*idem*: 152)

Ernestine devient ainsi le bouc émissaire. Ce rôle qui lui est attribué d'emblée est souligné par Edmond Buchet dans la préface du roman : « L'étrangère (Al Ghariba) qui est considérée comme une ensorceleuse parce que, depuis son arrivée, on a eu l'idée

de transformer le village, meut toutes les ficelles du roman tout en restant dans l'ombre, comme un personnage occulte. » (*idem*: 7). La transformation du village est réelle, mais contrairement à ce qu'avance Edmond Buchet, Ernestine ne participe aucunement de ce mouvement ; tentant même de s'opposer aux diverses métamorphoses qui guettent Kfar Nouh. Elle fait néanmoins face à un attroupement hostile à chacune de ses apparitions. Le comité d'accueil qui l'attend à son arrivée au village présente déjà les caractéristiques les plus péjoratives que peut avoir une foule :

En haut, la foule grossissait à chaque instant. Des femmes avaient arrêté de faire leur pâte et venaient en se frottant les mains. D'autres abandonnaient leur lessive. Des hommes avec, qui une faucille à l'épaule, qui une hache, qui une brouette. Les enfants étaient, comme d'habitude, sur le point de lancer des cailloux. Et un bourdonnement à vous faire penser à la tour de Babel. Les jurons fusant à gauche et à droite comme du mais sur le feu. Les jets de salive qui venaient gluer sur les pierres. Et des rots puant l'oignon. (*idem*: 50).

La diversité de la foule qui réunit hommes, femmes et enfants est renforcée par l'analogie à la tour de Babel. L'agressivité du groupe est impressionnante et se lit notamment dans son attirail : « faucille », « hache », « pierre ». Le fonctionnement physiologique de cet attroupement, rendu par la salive, les rots et le bruit de bourdonnement en fait une entité animale. La foule anthropophage est présente tout le long du roman *Al Ghariba* et connaît une évolution inquiétante sous l'influence de son meneur. Elle possède même une voix unique qui se manifeste par le leitmotiv « Oui c'est l'étrangère » scandé de manière récurrente dans le récit. Dans la dernière section du roman, l'opposition que rencontre Ernestine prend un visage résolument féminin :

Elle savait à quelle obstination elle avait à faire face et elle comprenait bien cette obstination. Dans nos villages, les femmes sont les gardiennes de la piété et des vieilles traditions plus que les hommes. Elles ont l'instinct plus sûr, la résistance plus rigide, les réactions plus rapides et plus franches (...). Elles sont comme la boussole de la montagne. D'un geste, d'un signe de croix, d'une larme, elles conjurent de très grands dangers. Dans les malheurs, elles conservent plus de lucidité que leurs hommes, contrairement aux femmes des villes, car elles ne calculent pas. (*idem*: 142)

L'aversion des femmes du village à l'égard d'Ernestine trouve aux yeux du narrateur des motifs qui se veulent légitimes. Le rejet de la différence est de nouveau lié à la sauvegarde de l'identité paysanne⁵. Mais pourquoi Ernestine comprendrait-elle cette obstination ? Qu'elle ait pu ainsi intégrer des principes obsolètes et un raisonnement partial montre que le narrateur l'a condamnée à la résignation, la privant de la possibilité de s'indigner du traitement injuste qu'elle reçoit. Les bourreaux de l'étrangère sont des femmes qui « conjurent de très grands dangers », et malgré la compassion du narrateur, qui nous indique que « Ernestine n'était pas si mauvaise » (*idem*: 142), cette dernière trouve facilement sa place dans la catégorie des dangers à conjurer. Le sort réservé à Ernestine dans *Al Ghariba*, révèle le traitement inflexible de la question de la différence. Que reproche-t-on depuis le début du roman à l'étrangère : de transgresser les codes du village, de mettre en danger les coutumes normatives. Qu'exige-t-on d'elle avant même son arrivée, par le biais d'une lettre que le curé envoie à son fils ? Qu'elle imite l'attitude et la posture des femmes du village.

Comment se fait la résolution de cette tension entre l'identité d'Ernestine et ce que les villageois exigent d'elle pour envisager de l'accepter ? Au fil des pages, la jeune femme se révèle plutôt désarmante, désireuse d'établir de bonnes relations avec les gens du village et l'on pourrait s'attendre à ce que ceci aboutisse sur l'acceptation d'Ernestine par les villageois. Or, c'est la tendance inverse qui est rapportée par le narrateur. En effet, si à son arrivée à Kfar Nouh, Ernestine se démarque par des traits qui font son identité de citadine, la jeune femme se défait petit à petit de ces caractéristiques dans sa tentative de s'assimiler à la communauté. Son désir de conversion est ainsi rapporté par le narrateur : « La femme d'Istaz Paul (...) avait le désir d'entrer en plein dans la vie de la montagne. Elle y trouvait une paix, une force qui l'avaient fascinée. » (*idem*: 136). À la fin du roman, Ernestine fait en quelque sorte corps avec la montagne en se retirant dans un couvent perché sur une colline perdue, un « cube brunâtre où il n'y avait, en guise de fenêtre, que de toutes petites lucarnes à

5 La tension entre l'identité de soi et la représentation que l'on peut faire de l'autre est d'ailleurs soulignée par Sander Gilman dans *L'Autre et le moi* : « [I]es stéréotypes interviennent lorsque l'intégration du moi est menacée. » (Gilman, 1996:15).

travers lesquelles on ne pouvait voir que le ciel » (*idem*: 185). Par le biais de cette conversion, Ernestine la citadine amoureuse de la montagne nous rappelle la jeune fille musulmane dans *L'Aveugle de la cathédrale* (Haïk, 1995) et sa passion pour la religion chrétienne. Comme si dans la fiction de Farjallah Haïk, les figures positives de l'altérité ne pouvaient que tendre vers le Même.

2. Haïk l'étranger

Francophilie et étrangeté : la présence de la France dans l'œuvre de Haïk

Le titre du roman *Al Ghariba* nous renvoie non seulement à l'étrangère Ernestine, mais aussi à l'étranger Farjallah Haïk. En effet, ce mot arabe écrit en alphabet latin et donné pour titre à un roman francophone nous indique d'entrée de jeu que le romancier n'est pas français. De fait, l'idée d'étranger est inhérente au concept même de francophonie ; elle est d'ailleurs concrétisée par la distinction qui est souvent faite entre « auteur français » et « auteur francophone, rappelant l'existence d'une langue maternelle distincte de la langue d'écriture.

Si certains écrivains libanais francophones affirment que le choix d'écrire en français relève plus d'un parti pris linguistique que politique⁶, il est difficile de ne pas inscrire le choix de Haïk dans son contexte historique. Né en 1912, Farjallah Haïk avait cinq ans lorsque a débuté le mandat français au Liban, et il évoque cette présence dans *Joumana*, roman publié en 1957. Les relations qu'il y décrit unissent non pas deux pays partenaires ou amis, mais un peuple, les Libanais, et un pays, la France, faisant figure de mère spirituelle pour ces derniers. Le narrateur parle de « présence » qui conjure la distance, l'éloignement étant comblé par certaines affinités. C'est d'ailleurs ce que lui enseigne son professeur de géographie :

6 Certains écrivains libanais francophones affirment que choisir le français comme langue d'écriture ne se fait pas au détriment de l'arabe. Amin Maalouf parle du plurilinguisme comme d'un « héritage de sérénité. » (Maalouf, 2002: 1).

Cet hexagone dont les côtés sont grignotés par des dents avides de liberté et de bon sens est enclavé dans un continent qui semble jaloux de le retenir. Il n'est que de méditer pendant quelques instants devant une carte de l'Europe, ajoutait-il, pour se rendre compte de cette réalité. Devant l'Atlantique, elle prend une attitude d'assaut et de défense, tandis que devant la Méditerranée, elle s'incurve en un geste gracieux d'appel. (Haïk, 1957: 36).

Une telle lecture géographique montre que la grille d'analyse privilégiée est celle de l'affect et ceci est corroboré par la déclaration que fait le narrateur autodiégétique⁷ sur les liens qui l'unissent à la France :

Ce sentiment que nous avons pour la France, l'histoire des relations entre les peuples ne lui a pas encore trouvé un nom qui le rende exactement. Le vocable académique « francophilie » est impuissant à le traduire. Il me semblait que j'étais amoureux d'une femme. (*ibidem*)

Les précédents extraits reflètent une vision de la France et de la francophonie qui était celle d'une partie des Libanais, peu désireux de revendiquer leur arabité. Il est possible de rapprocher les épanchements du narrateur de certains récits figurant dans la « Revue Phénicienne » dont les pages sont jalonnées de références à la France protectrice des faibles, civilisatrice des peuples, mère de toutes les justes libertés. » (Jabbour, 2004: 22). Les relations entre la France et le Mont-Liban sont antérieures à la période du mandat français.

L'intervention de la France en 1861 lors de la persécution des chrétiens de Damas et du Mont-Liban par les Ottomans, puis le fait que le français soit devenu la langue des luttes nationales contre l'Empire ottoman, ont contribué à tisser des liens privilégiés entre la France et le Liban (Abou, 1962: 346). Cette idée est exprimée de façon récurrente dans *Joumana*. L'admiration que le narrateur éprouve à l'égard de la France prend les traits d'une véritable passion amoureuse :

7 Le terme est emprunté à Gérard Genette (Genette, 1972).

Au lieu d'aller vers l'amour et les plaisirs épuisants, je restais en tête à tête avec cette langue que je fouillais comme un os. J'imaginai ce que je deviendrais si quelque cataclysme devait un jour me priver des livres français. Comme on meurt de faim et de soif, je mourrais. (Haïk, 1957: 37)

La langue française de Farjallah Haïk : une langue étrangère ?

La relation de Haïk à la langue française n'est pas sans rappeler celle évoquée par le narrateur de *Joumana*. L'amour que porte l'auteur à sa langue d'écriture se traduit dans ses textes par une recherche permanente de pureté et de précision, et par un lyrisme qui transparait notamment dans ses descriptions de la montagne libanaise. Mais si écrire en français est un choix pour le romancier, il ne s'agit pas d'un choix exclusif. La langue arabe est en quelque sorte présente dans le texte puisque Haïk mêle à la langue française, le dialecte libanais. La présence de ce dernier se manifeste de diverses manières, notamment sous forme d'emprunts structuraux. Ainsi, nous retrouvons dans le texte des expressions idiomatiques traduites littéralement de l'arabe comme dans les exemples suivants :

« Allez coudre avec une autre aiguille » (Haïk, 1947: 96) pour dire *Changez de méthode ou changez de refrain*.

« Simple comme avaler de l'eau » (*idem*: 118) pour *Simple comme bonjour*.

« Chose jolie ! » (*idem*: 27) pour *C'est du beau*.

« Ma défaite » (*ibidem*) pour *Pauvre de moi*.

À ces calques s'ajoutent des unités lexicales arabes translittérées en lettres latines. Le titre du roman en est une illustration, et nous en retrouvons d'autres sous forme d'interjections, qu'il s'agisse de noms communs ou d'onomatopées :

« Chouh » (*idem*: 26) pour *Comment*.

« Yeh yeh » (*idem*:16) pour *Tss tss*.

« Hiss » (*idem*: 64) pour *Chut*.

Par ailleurs, l'auteur réserve à certains mots un usage un peu particulier. Ainsi dans l'extrait suivant, l'emploi de l'adjectif « gros » peut paraître déroutant : « Ces gros mots de 'famille', de 'profanation', il ne les aimait pas beaucoup, parce qu'ils sont comme des lames de couteau qui fouillent dans l'intérieur de l'homme. » (*idem*: 96). Cet exemple trouverait-il sa place dans la liste d'usages erronés que dénonce Hayssam Kotob (El-Hage, 2010) ? S'agit-il de confusion (« gros » à la place de « grand ») ou d'une rénovation de sens, d'une métaphore vive (Ricœur, 1975) ? On peut noter que ces libanaises (si l'on prend le parti de les considérer comme tels) côtoient, par ailleurs, une langue pure et sophistiquée. D'ailleurs, Anis Abou-Ghannam voit dans cet usage particulier des deux langues un phénomène motivé et note que la coexistence

même inégale, de deux langues aussi distantes l'une de l'autre que le sont l'arabe et le français au sein d'une œuvre littéraire dont les racines plongent dans le sol libanais semble le résultat d'une constante historique et d'un choix volontairement conscient. L'histoire conditionne, en partie, l'écriture. En fait, il s'agit d'une double histoire : celle qui précède, de plusieurs siècles l'écrivain et celle qui l'accompagne et contribue à sa formation. (Abou Ghannam, 1992: 7).

Outre leur fonction pittoresque qui permet de plonger le lecteur au cœur de la réalité des personnages et de représenter de façon satisfaisante le parler du villageois libanais, ces emprunts traduisent une interaction entre langue maternelle et langue d'adoption. Anis Abou Ghannam voit dans la présence de ces deux langages, français et libanais, qui s'actualisent dans le texte romanesque, une manifestation de sa double orientation culturelle (*ibidem*). Nous pouvons même dire que ces échanges amincissent les frontières qui existent entre les deux langues. À travers eux, l'auteur confirme sa position d'étranger mais crée, ce faisant, une langue adoptée hybride qu'il habite d'une manière très visible.

La philie de Farjallah Haïk à l'égard de la langue et de la culture française ne l'empêche pas d'apposer à sa langue d'écriture l'empreinte des origines. Et l'ailleurs démonisé dans *Al Ghariba* n'est pas un pays étranger que l'on compare au pays natal : c'est plutôt l'opposition ville/village qui est exacerbée dans le roman. Le rejet dont

Ernestine est victime dévoile les réflexes identitaires d'une communauté repliée sur elle-même. L'image positive de la femme saine, qui ne se maquille pas et qui est essentiellement destinée à devenir mère, s'oppose à celle pervertie de l'Étrangère, une femme artificielle qui s'adonne à des plaisirs stériles. En ceci, *Al Ghariba* nous renseigne autant sur la stigmatisation des étrangers et sur le rejet de la différence que sur le caractère irréductible de l'altérité féminine dans une société aux structures figées.

Bibliographie :

ABOU, Selim (1962). *Le Bilinguisme arabe-français au Liban*. Paris: P.U.F.

ABOU-GHANNAM, Anis (1998). *Farjallah Haik : Un romancier libanais entre deux cultures (Etude de style)*, Doctorat d'Etat. France.

DARWICHE JABBOUR, Zahida (2004). « La francophonie au Liban et les défis de la mondialisation. », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. N° 56. pp. 17-33.

EL-HAGE, Anne-Marie (2010). *L'Orient-le-jour* [online]. Liban [disponible le 29/02 /2012]

<URL :http://www.lorientlejour.com/article/651146/Lorsque__libanaises__et__franbanais__prennent_dassaut_la_langue_francaise.html>.

GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Editions du Seuil.

GILMAN, Sander L. (1996). *L'autre et le moi : stéréotypes occidentaux de la race, de la sexualité et de la maladie*. Paris: P.U.F.

HAÏK, Farjallah ([1947] 1993). *Al Ghariba*. Zouk Mikael-Liban: Corrêa-Hatem.

HAÏK, Farjallah ([1957] 1999). *Joumana*. Paris: Stock.

HAMON, Philippe (1972). « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, pp. 86-110.

MAALOUF, Amin (2002). « Nos langues et nous », *L'Orient-le-jour*, n° 10589, p.1.

RICCEUR, Paul (1975). *La Métaphore vive*. Paris: Seuil.

ADELBERT VON CHAMISSO, D'UNE NATION À L'AUTRE

FRÉDÉRIC TORTERAT

Un. de Nice Sophia-Antipolis

frederic.torterat@unice.fr

Résumé : Adelbert von Chamisso, auteur franco-allemand de la première moitié du XIX^{ème} siècle, est l'un des témoins les plus marquants de ce qu'une bi-appartenance implique à la fois d'opportunités et de difficultés. L'écrivain et botaniste s'est établi en Allemagne malgré ses origines françaises, au point même qu'il a pu considérer par moments sa langue maternelle comme une langue étrangère. L'abondante correspondance que l'auteur entretient avec ses contemporains, ainsi que ses autres productions, révèlent clairement qu'il se percevra longtemps comme un étranger.

Cette contribution a pour objectif de montrer, en lien avec les représentations personnelles que Chamisso se fait des frontières nationales et linguistiques, que l'ensemble de son œuvre témoigne de ce qu'est proprement une déclinaison plurielle de l'étranger.

Mots-clés : Adelbert von Chamisso – étranger – Allemagne - frontière(s) - langue maternelle.

Abstract: Adelbert von Chamisso, French-German writer of the first half of the XIXth century, is one of the most prominent witnesses of the foreigners' condition. Chamisso, as a writer and a botanist, stayed in Germany despite his French origins, to the point that he considered at several moments his first language as a second language. The Correspondence which Chamisso maintained with his contemporaries, but also his other productions, reveal that he perceived himself at first, wherever he was, as a foreigner.

This contribution aims to describe, through the personal representations of Chamisso about national and linguistic borders, how his correspondence, as well as his other works, illustrate a plural declension of foreigner.

Keywords: Adelbert von Chamisso – foreigner – Germany - border(s) - first language.

1. Quelques indications biographiques

Dans les années 1780, les Chamisso sont surtout présents en Lorraine, et plus exactement en Argonne ainsi que dans les Ardennes, entre Horgne et Andevanne¹. Parmi eux, les Chamisso(t) de Boncourt habitent à ce moment-là le château du même nom, dans lequel Louis Charles Adélaïde voit le jour le 30 janvier 1781. Ce dernier y vivra une grande partie de son enfance, et conservera par la suite la mémoire de la bâtisse elle-même, des alentours, et surtout du « jardin, jusqu'à la plus petite courbe de l'allée la plus éloignée, jusqu'au moindre buisson », comme il le confiera bien plus tard à sa sœur Louise Madeleine.

Lors de cette première période, la Révolution bruit, incontournable et tumultueuse. En quelque temps, les troubles politiques conduisent les Chamisso à se replier sur eux-mêmes, jusqu'au tournant historique de Varennes, où le roi est arrêté, le 21 juin 1791, accompagné de Marie-Antoinette et de ses enfants, qui tentaient avec lui de rejoindre le bastion de Montmédy. Concrètement inquiétés après cet événement et ceux qui vont suivre, les Chamisso de Boncourt quittent brusquement le pays, en mai 1792, vers le Nord de l'Europe. Au cours de cet exil, ils passent par les Flandres, la Hollande, et rejoignent ensuite l'Allemagne par Düsseldorf, Würzburg, Bayreuth, pour s'établir enfin à Berlin. Sur place, le père, Louis Marie de Chamisso, intègre l'armée dite « des Princes » aux côtés du maréchal de Broglie, dont il devient l'aide de camp. Le château de Boncourt est bientôt entièrement détruit, redevenant, selon les termes du futur Adelbert lui-même, une simple « terre où va la charrue »².

Sur la vie d'Adelbert, alias Louis Charles Adélaïde, nous disposons de multiples ressources, aux premiers rangs desquelles figurent la biographie produite par Julius Eduard Hitzig en 1839, ainsi que les ouvrages biographiques de Brouillon (1910),

1 La Lorraine est une région du Nord-Est de la France.

2 Cette expression apparaît dans le poème *Das Schloss Boncourt*, qui fera rien moins que l'admiration du roi Frédéric Guillaume IV, lequel dira à propos de Chamisso qu'« il y a plus d'un Français sans doute dont le cœur s'est ouvert à l'Allemagne et aux Allemands, mais nul n'a jamais égalé, même surpassé les meilleurs dans leur langue » (cf. Riegel, 1950: 34-36).

Riegel (1934), Lahnstein (1987) et Feudel (1988), auxquels il convient d'adjoindre les notices d'Ampère (1840) et de Brosse (1991), qui sont particulièrement éclairantes. Voici les Chamisso à Berlin. À partir de 1793, Louis Charles y vit modestement avec sa mère Marie-Anne, née Gargam, et ses six frères et sœur. Les revenus sont minces, aussi la plupart des enfants Chamisso sont-ils employés à la Fabrique royale de porcelaine comme miniaturistes, ce qui permet à la famille de subvenir à ses besoins. Contrairement à ses frères et sœur, Louis Charles croise la première grande opportunité de son existence : admis comme page auprès de la reine Frédérique Louise de Hesse Darmstadt, il entre à son service en 1796. En devenant ainsi un membre de la Cour, le jeune Chamisso intègre plusieurs cercles, dont d'aucuns lui ouvriront les portes des salons berlinois.

À l'incitation de la reine en personne, Louis Charles entre au Collège français de Berlin (créé en décembre 1689), où il rejoint notamment la communauté protestante francophone émigrée depuis la révocation de l'Édit de Nantes, celle qu'on appelle la « Colonie ». En font partie, parmi d'autres, les écrivains Johann Ch. Friedrich Schiller et Friedrich Gottlieb Klopstock, le philosophe Moses Mendelssohn, mais aussi celui qui deviendra un ami pour la vie, Friedrich de la Motte-Fouqué. Bien qu'entouré des siens, dont en particulier Charles Hippolyte et Louise Madeleine, Louis Charles commence à faire ses propres choix, d'autant que sa mère Marie-Anne retourne à Paris dès 1797. Un an plus tard, le jeune Chamisso entre dans l'armée prussienne. Son office d'enseigne dans l'infanterie, au régiment de Karl Ludwig Bogislav von Götze, alors en garnison à Berlin, lui donne pour la première fois la possibilité d'apprendre vraiment l'allemand, qu'il écrit encore très peu et qu'il parle irrégulièrement.

D'enseigne, il passe au grade de lieutenant en janvier 1801 : c'est à ce moment-là qu'il prend le prénom d'Adelbert, plus germanique et délibérément plus masculin. La même année, ses frères et sœur, ainsi que son père, rentrent en France et portent désormais, comme c'est le cas depuis 1797 pour Marie-Anne (laquelle a récupéré quelques biens entre temps), le nom des Chamisso-Boncourt. Adelbert hésite quelques semaines, mais se résout à rester en Allemagne, où il passe une partie de son temps à s'instruire et à fréquenter les salons littéraires et des intellectuels influents. Parmi eux,

Karl August Varnhagen von Ense devient à la fois un ami et un soutien infailible : avec lui et quelques autres, Chamisso fonde en 1803 le *Berliner Musenalmanach* (l'*Almanach des Muses*), dans lequel il publiera ses poèmes. La période 1802-1804 est d'ailleurs assez clémente pour Adelbert : cette Allemagne brièvement apaisée est celle du rebond culturel, des grands idéaux politiques, et, du reste, celle d'un Goethe et d'un Schiller de plus en plus estimés. La déroute prussienne de 1806 mettra un terme à l'*Almanach*, mais aussi à une Allemagne cosmopolite et ouverte sur l'extérieur. L'année précédente, Adelbert a accompagné son régiment à Hameln. Il est fait prisonnier, puis libéré presque sans condition. Il entre alors en France, où ses parents sont morts et sa famille dispersée. Au demeurant, Adelbert séjourne peu à Paris, et ne reste qu'un moment chez son frère Charles, à Vertus, près d'Épernay, puis chez sa sœur Louise Madeleine, à Troyes.

De retour à Berlin en 1807, il ne reconnaît plus l'Allemagne qu'il a quittée dans l'empressement : le patriotisme est revenu dans les esprits, et ses amis lui reprochent son tempérament un peu boudeur, jusqu'à son goût pour le tabac. L'occupation française est évidemment très mal vécue, et Adelbert est bientôt, pour partie du moins, regardé comme un étranger. Désespéré par des circonstances qui le dépassent, il est accueilli par le très conciliant Julius Eduard Hitzig, toujours à Berlin (de 1808 à 1810), où il vit désormais dans l'abattement et le désœuvrement, à tel point qu'il se tient à l'écart du monde.

Étranger, Chamisso l'est aussi en France, où il revient en 1810 à l'incitation d'un vieil ami de la famille, Louis de la Foye, juste après la paix de Tilsitt. Adelbert est attendu paraît-il au Lycée de Pontivy (dit de Napoléonville) pour y enseigner les langues anciennes, mais cela se révèle faux. Il ne sera pas plus employé là-bas qu'il ne le sera aux Archives impériales, où il tente, une fois à Paris, une entrée qu'on lui refusera. Dans la capitale, il rencontre tout de même Alexander von Humboldt, qui le fascine et qui l'ouvre plus encore aux sciences, d'autant qu'Adelbert a déjà de bonnes dispositions pour ce domaine du savoir, qu'il a abordé succinctement à Berlin des années auparavant. Sur place, Chamisso a une liaison avec la pour le moins libérale Helmina von Chezy, avec qui il vit un bonheur de quelques semaines. Mais s'établir avec elle est

impossible.

L'année 1810 marque toutefois un tournant dans la vie de Chamisso, qui rencontre Anne-Louise Germaine Necker, autrement dit Madame de Staël. À ce moment-là, l'auteure réside à Chaumont (région de la Loire), où l'empereur Napoléon consent à ce qu'elle maintienne ses mondanités malgré la fâcherie provoquée par le roman *Delphine*. Adelbert von Chamisso passe un long moment au château, où se croisent écrivains, peintres, philosophes et intellectuels de renom, tels Mathieu de Montmorency et August Wilhelm von Schlegel, mais aussi Juliette Récamier et Benjamin Constant. Bientôt, Chamisso suit madame de Staël dans son exil suisse, au château de Coppet, après le très politique *De l'Allemagne*. Là-bas, Adelbert redécouvre la flore, notamment en compagnie d'Auguste de Staël, et ses longues marches l'emmènent à nouveau sur les traces de Rousseau et des sciences naturelles.

Quand il rentre à Berlin à l'été 1812, après un bref détour en Vendée, Chamisso accroît ses recherches dans le domaine de la botanique. Il retourne chez Hitzig, qui l'accueille avec une amitié qui ne fléchira jamais, et s'inscrit à l'Université. Un an après, Adelbert écrit la *Peter Schlemihls wundersame Geschichte (L'Étrange Histoire de Peter Schlemihl)*, pour les enfants de son hôte, œuvre qui sera très vite diffusée en Allemagne, mais qui ne connaîtra une édition vraiment satisfaisante en France qu'en 1838. Dans les trois années qui suivent, l'écrivain s'éprend de la botanique, et dans une moindre mesure de la médecine, et c'est avec un bonheur non dissimulé qu'il consent à faire partie d'une expédition autour du monde, en 1815, au bord du navire russe Rurik, que commande Otto von Kotzebue (lequel n'est autre que le fils d'August, l'écrivain).

Il part donc comme naturaliste dans une expédition qui a pour principal objet, au début du moins, de tracer un passage vers le Pacifique par le Grand Nord. Chamisso découvre alors le détroit de Behring (où l'on compte encore une « Chamisso-Island »), et plusieurs régions du Pacifique, comme Hawaï par exemple : ce grand voyage, qu'Adelbert consigne dans un journal très documenté, fera de lui un botaniste accompli, mais aussi un ethnographe et linguiste reconnu bientôt dans l'Europe entière.

Cette reconnaissance intervient à son retour, à partir de 1818, en particulier avec

la parution d'un article en 1819 sur la reproduction d'une espèce de *salpiens* (des escargots de mer). Cette publication lui confère le titre de docteur honoraire de l'Académie des sciences de Berlin. La même année, il est nommé conservateur de l'Herbarium royal, à la suite de quoi il devient directeur du Jardin botanique et se marie avec une jeune femme, Antonie Piaste, avec laquelle il aura sept enfants. À partir de 1820, sa renommée s'accélère. Comme naturaliste d'abord, Chamisso poursuit ses recherches et dirige le Jardin botanique de Berlin. Comme écrivain ensuite : outre la parution du *Voyage autour du Monde* (publié en 1821 sous le titre de *Remarques et Idées*), et la bonne fortune allemande de *L'Étrange Histoire de Peter Schlemihl*, Adelbert von Chamisso renoue avec les poèmes vers 1826, et quand l'édition de *L'Étrange Histoire* de 1827 s'assortit d'une série de vers produits entre temps, le succès est incontestable et le place aux côtés de Goethe et de Tieck, comme il se réjouit à l'écrire à Louis de la Foye en mai. Chamisso vit alors dans de bonnes conditions matérielles, avec une pension suffisante. Qui plus est, il a récupéré à son tour, à la faveur d'un énième passage en France en 1826, une partie du « milliard des émigrés » mis à la disposition de ceux qui ont été dépossédés par la Révolution.

Dans les années trente, Chamisso, d'abord avec l'appui de Gustav Benjamin Schwab en 1829, puis avec celui de Franz Bernhard von Gaudy en 1832, reprend l'Almanach, qui devient le *Deutsche Musenalmanach*. Qui plus est, son *Frauenliebe und leben* (*L'Amour et la Vie d'une femme*, paru en 1830), bientôt mis en musique par le compositeur Robert Schumann, fait le tour de l'Europe. Chamisso fréquente par ailleurs plusieurs cercles, dont celui qui se regroupe autour de la famille Hertz. Adelbert von Chamisso, devenu allemand à part entière et regardant de plus en plus avec distance les affaires françaises, meurt six ans plus tard, quelques mois après sa femme, sans doute du fait de sa tabagie.

2. L'« étranger » Chamisso

2.1. L'intime étranger

Les démarches discursives de représentation de soi, dans les écrits d'Adelbert

von Chamisso, sont celles d'un auteur qui se portraiture avec autant de constance que de pudeur. La tonalité la plus intimiste apparaît dans ses poèmes, lesquels s'inscrivent dans le courant d'un romantisme allemand qui influence, dans les années 1800-1830, une grande partie de l'Europe cultivée. Cette Europe est celle de Friedrich Hölderlin, de Johann Ludwig Tieck, de Friedrich von Kleist et de beaucoup d'autres par ailleurs. Parler de soi, de ce que l'on ressent, est devenu à la fois bienvenu et légitime. Du reste, la biographisation elle-même, chez Chamisso, est tour à tour déplorative, narrativisée ou digressive, selon qu'elle intervient dans sa correspondance, dans *l'Étrange Histoire de Peter Schlemihl* ou dans le *Voyage autour du monde* : une écriture de soi pour ainsi dire plurielle que sa correspondance convertit en confidence, que *l'Étrange Histoire* dissémine dans le récit et que le *Voyage*, de son côté, instancie dans des « remarques » qui sont autant de digressions. Cet allant biographique, en nous rendant Chamisso plus ou moins intime, nous le rend aussi presque familier.

Intime, Chamisso l'est à travers ce qui à proprement parler le *trouble* : des nations qui ne sont plus ou pas encore les siennes, des communautés de vues dans lesquelles il ne se reconnaît pas, mais aussi cette Europe des frontières, des préjugés et des nationalismes. D'un autre côté, ce parler vrai se manifeste à l'aune de ce qui le marginalise : une certaine manière de se tenir à l'écart, et concrètement une impossibilité d'être vraiment soi-même à part entière. À ce titre, la difficulté à se représenter comme « français » apparaît à de multiples reprises dans l'œuvre de Chamisso, de même que dans ses courriers, d'autant que sa langue maternelle elle-même semble peu à peu lui devenir étrangère, à en croire notamment ce qu'en disent ses correspondants français.

De nombreux éléments confirment ce à quoi l'auteur a été pour ainsi dire invariablement confronté dans sa vie. Les circonstances qui ont entouré les différentes versions de *l'Étrange Histoire de Peter Schlemihl*, pour prendre cet exemple, sont d'autant plus révélatrices que ces versions ont été accompagnées de critiques plus ou moins désobligeantes vis-à-vis de Chamisso et de son rapport à la langue. Dans un article que Charles Nodier fait paraître dans le *Journal des Débats* en 1822, celui-ci parle à propos de Chamisso d'un « Français expatrié que l'habitude d'une nouvelle

langue a presque brouillé avec la sienne ». Si d'ailleurs à Paris, on jugera que l'ouvrage est, comme l'écrit Chamisso lui-même à son frère Charles Hippolyte le 17 mars 1821, « trop peu de chose pour en faire un livre », ce n'est pas tant pour l'histoire elle-même que pour la facture de ses phrases et la difficulté de lui attribuer un genre en particulier.

L'auteur confessera ainsi à Louis de la Foye, le 3 août 1822, que le libraire « Ladvocat, de son côté, a remanié d'outre en outre [s]on remaniement, de sorte que dans cette nouvelle opération beaucoup d'allemand a disparu, mais que beaucoup de français s'est substitué à lui ». L'éditeur Pichot lui-même « en épiluche les germanismes trop choquants », ce qui se fait couramment dans les années 1810-1820 (Weinmann, 1999: 149) sans qu'on puisse pour autant parler de « pseudo-traduction » (cf. Collombat, 2003). Il n'en demeure pas moins que ces « remaniements » dépossèdent en partie l'auteur de son œuvre. Confronté aux apriorismes et aux préjugés, Chamisso sera amené à lutter aussi sur ce terrain jusqu'en Allemagne, où il devra résister pour que la facture textuelle de son *Journal de Voyage* ne soit pas trop remaniée dans la version publiée, mais la dispute est beaucoup moins tendue qu'avec ses interlocuteurs français.

C'est dans ces termes que le 5 janvier 1821, Chamisso écrit à Ludwig Uhland, alors qu'il est à Paris, qu'il s'y voit comme « français de naissance et greffon allemand, (...) fortement déchiré dans [s]es racines ». Ce rapport difficile à la langue est formulé dans presque tous ses écrits. Ainsi relève-t-on anecdotiquement, dans le *Voyage autour du Monde*, que quand il est à Londres, Chamisso rencontre un certain Sir Hamilton Smith. Celui-ci l'interpelle en français, mais c'est en allemand qu'Adelbert lui répond : « C'est ma langue maternelle ! » (p. 318). Or, la réplique de son interlocuteur ne tarde pas, et celui-ci lui dit alors : « nous parlerons donc allemand ». Un tel flottement suit le fil de plusieurs périodes qui, dans la vie de Chamisso, le font passer d'une nation à l'autre, sans qu'aucune, du moins jusqu'en 1820 (l'auteur en est alors aux deux tiers de son existence), ne soit vraiment à même d'être la sienne. Tout comme il est question, dans le *Voyage*, « des temps » qui se dissipent (p. 328), les moments de désespoir et de désœuvrement sont le plus souvent précédés de brefs retours en France, lesquels retours accablent Chamisso et l'incitent inexorablement à repartir en Allemagne. À l'évidence, ces moments français ne font que confirmer qu'il n'est chez lui ni à Paris ni

en Lorraine, que « le monde a changé » et qu'on voit en lui, avant tout, un émigré. Comme l'explique à ce sujet Dufoix (2001: 2) :

La condition d'immigré/émigré est effectivement celle à partir de laquelle se pense le mieux la relation entre les sociétés nationales et les tensions inhérentes aux conflits d'appartenance, de nationalité et de loyauté. L'ici et le là-bas sont souvent marqués par une valence inverse à la proximité physique. L'ici est le vrai lointain, tandis que le là-bas est l'horizon le plus proche, jusqu'à ce que la vie, l'action et la réflexion dans la société d'accueil transforment cette relation et ses polarités, la plupart du temps sans intervention volontaire de ceux qui changent parce que le monde autour d'eux a changé. Pourtant, l'exil n'est pas réductible à un vécu phénoménologique incomparable d'un individu à un autre au point qu'il peut se passer d'un lieu de référence où s'accomplira le retour, pour devenir un « exil intérieur ».

Chamisso est indéniablement dépositaire d'un lien culturel qu'il envisage avec embarras, notamment du fait même que son pays d'origine le lui refuse. Pourtant, son abondante correspondance, ainsi que ses autres écrits, font apparaître une ambition qui dépasse de beaucoup celle qui consisterait à intégrer des cercles ou des communautés (ce qui sera plusieurs fois le cas dans son existence, notamment en compagnie des représentants de la communauté juive). Chamisso ambitionne un *ici* où l'on verrait en lui quelqu'un d'autre qu'un étranger. Le reste est comme un monde à l'envers, ainsi qu'en témoignent les premières pages de *l'Étrange Histoire*, où on lit ceci (dans l'édition d'Albert et de Bernard Lortholary, 1992, p. 33) :

Je me glissai derrière, sans importuner âme qui vive, car personne ne s'occupait plus de moi. La compagnie était de fort bonne humeur, on badinait, on plaisantait, on s'entretenait parfois sérieusement de choses frivoles, plus souvent avec frivolité de choses sérieuses, et l'on en prenait surtout à son aise avec les amis absents et tout ce qui les touchait. J'étais trop en pays étranger pour comprendre grand-chose à tout cela, trop soucieux et trop replié sur moi-même pour avoir la clé de telles énigmes.

Ce ressenti persistant chez Chamisso, celui d'un monde qui n'est jamais le même, et qui rend impossible tout « lieu de référence », pour reprendre Stéphane Dufoix, renvoie aussi à l'effacement des traces, comme on peut le lire dans cette sommaire indiscretion biographique qu'imisce l'auteur dans un récit du *Voyage* (p. 92) :

Lorsque nous mêmes cap au Nord, le varech disparut. Le 31 janvier 1816, à proximité du cap Vittoria, on célébra mon 34ème anniversaire [en fait, il s'agit du 35ème] de naissance ou plutôt de baptême (il n'est pas consigné dans l'acte de baptême ni quand ni où je suis né ; il n'y a plus de témoins disponibles, et seule la vraisemblance plaide en ce sens).

En l'absence de témoignages sur son passé, ce sont ses lecteurs qui, pris à témoins, tissent avec lui, comme dans ce qui serait une œuvre ouverte, le tracé d'un parcours dont Chamisso ne nous décrit que les passages et que les transitions.

2.2. Être « nulle part » : qu'est-ce à dire ?

Comme nous l'avons indiqué *supra*, la démarche de biographisation se concrétise, chez Chamisso, dans plusieurs formes d'écriture. L'auteur franco-allemand est tout à la fois épistolier, anecdotier, poète et prosateur. Ses poèmes, qui le font connaître dans toute l'Allemagne, sont particulièrement touchants, et mêlent les confessions à des regrets quelquefois empreints de philosophie morale et de métaphysique. L'un de ces poèmes, *Sala y Gomez*, ébauché vers 1817 et achevé en 1828, le montre avec un lyrisme critique :

Je te connais, impétueux, sauvage garçon,
Je te regarde et mon cœur cesse de battre.
Tu es celui que je fus lorsque je m'élançai dans la vie,
Poussé par de folles espérances, il y a si longtemps,
Et c'est toi que je suis, l'image érigée sur ta tombe.
Que parles-tu encore de beauté, de bonté, de vérité,
D'amour et de haine ? Insensé !

Regarde ! Je suis ce que furent tes rêves.
Et tu veux elle aussi la ramener au souvenir ?
(...) Le monde n'est plus, en qui j'avais mis ma foi.
Le temps tout-puissant, je suis le seul
À l'avoir, sur ce rocher désert,
Dans mon effroyable solitude.

Ce poème, qui ressemble à certains égards au « Natchez » qu'écrira François-René de Chateaubriand, en 1791, juste avant de revenir en France pour y rejoindre « l'armée des émigrés », conclut sur la même solitude. La plupart des biographes ont pris la mesure du désarroi, plus que compréhensible, d'un Chamisso qui se sent étranger tout à la fois aux autres et à lui-même. Sur le plan philosophique, le rapprochement qu'opère l'auteur entre mondanité (au sens d'« être au monde ») et temporalité nous place à ce titre dans ce que le monde induit de vitesse et de décélération, mais aussi d'illusions, d'ombres et de miroitements trompeurs. C'est ce que nous relevons dans un étrange passage du *Voyage*. L'auteur y raconte ce qui se produisit sur l'île Sarytchev, le 31 juillet 1816, à l'Est de la Russie. Dans ce passage, Chamisso parle des « illusions du mirage » dues aux surfaces réfléchissantes, telles qu'on peut même en voir jusqu'à Berlin (p. 133) :

J'aperçus un plan d'eau dans lequel se reflétait une colline peu élevée qui s'étendait le long de l'autre rive. Je marchai vers l'eau ; elle disparut à mon approche et j'atteignis la colline à pied sec. Comme j'avais parcouru environ la moitié de la distance qui m'en séparait, Eschscholtz, qui était demeuré là d'où j'étais parti, me vit plongé jusqu'à la tête dans la couche d'air miroitante et, ainsi raccourci, il m'aurait pris davantage pour un chien que pour un homme. Plus j'avançais vers la colline, et plus j'en émergeais ; je lui apparus, allongé par mon reflet, de plus en plus long, tel un fil gigantesque. (*ibidem*)

Dans l'œuvre d'Adelbert von Chamisso, l'ombre et le reflet présentent une dimension métaphorique que leur reconnaissent presque tous les ouvrages critiques, mais qui, de notre point de vue, ne peuvent être saisies, en termes de représentation du monde, qu'à l'aune de la question du temps vécu. L'étranger déambule au milieu des

ombres, celles qui appartiennent à un passé variablement trouble, mais aussi celles d'un présent qui peine à s'éclaircir. De ce point de vue, le vécu de l'île déserte, pour reprendre l'expression de Gilles Deleuze (Deleuze, 2002), aboutit à un repli qu'Adelbert de Chamisso s'approprie comme un salut, pour peu qu'il en existe, et qui dans l'*Étrange Histoire* s'achemine vers une forme d'érémisme. Or, comme relaté *supra*, la traversée du désert, l'écrivain la vit concrètement, pour ainsi dire matériellement et moralement, dans les creux de ses allers et retours entre la France et l'Allemagne.

Ce désert, que l'auteur figure à plusieurs reprises à travers l'allégorie du sable, c'est celui qui va accompagner le quotidien de l'auteur de 1792 à 1815 : vingt-trois années d'hésitations, de déboires imprévus, de retours décevants, lesquels ne mèneront à une véritable reconnaissance qu'à partir de 1819. Or, celle-ci ne viendra vraiment du côté français qu'en 1826 dans les domaines matériel et mémoriel, et qu'en 1838, l'année de sa mort, dans le domaine littéraire. Auparavant, Chamisso n'est véritablement français que pour ceux qui le lui reprochent. Ces circonstances lui font écrire à Madame de Staël en 1810, alors qu'il s'apprête à la rejoindre :

Ma patrie ! Je suis français en Allemagne et allemand en France, catholique chez les protestants, protestant chez les catholiques, philosophe chez les gens religieux et cagot chez les gens sans préjugés, homme du monde chez les savants, et pédant dans le monde, jacobin chez les aristocrates, et chez les démocrates un noble, un homme de l'Ancien régime, *etc.* Je ne suis nulle part sans mise, je suis partout étranger - je voudrais trop êtreindre, tout m'échappe. Je suis malheureux... Puisque ce soir la place n'est pas encore prise, permettez-moi d'aller me jeter la tête la première dans la rivière.

Quand il confesse qu'il est « jacobin chez les aristocrates, et chez les démocrates un noble », le chiasme n'est pas qu'un atout de plus dans l'énumération qu'il donne des contradictions qui parcourent son quotidien. Cette obsession d'être nulle part apparaît très clairement dans sa correspondance : la même année, quand, de retour à Paris, Chamisso écrit à sa sœur qu'« on vit très bien à l'allemande en France », c'est pour lui confier que « nulle part [il] n'[a] été plus lourdement allemand ». Ces contradictions

sont relevées par tous ses commentateurs, notamment Linda Lê, qui, dans un article publié le 8 novembre 1989 dans le *Quotidien de Paris*, sous un titre qui n'est pas sans évoquer Fernando António Nogueira Pessoa (à savoir « La Passion de l'intranquillité »), conclut ceci :

Chamisso était l'homme des paradoxes, et ce fut sans doute en jouant avec son dédoublement intérieur qu'il échappa à l'angoisse d'être partout un étranger sur terre. Ce Français, né en 1781 au château de Boncourt, fut d'abord un émigré habitué des salons berlinois, puis un des poètes allemands les plus adulés ; cet infatigable voyageur ne rentra chez lui que pour accepter le poste de directeur du Jardin botanique – sa passion pour les rivages lointains ne devait le rattraper que plus tard, dans son agonie, quand il se mit à délirer en français et en hawaïen.

Contrairement à Linda Lê, nous ne voyons pas dans les confidences de Chamisso quelque élément, même sommaire, qui puisse conforter l'opinion suivant laquelle apparaîtrait une contradiction vis-à-vis d'une éventuelle *doxa*, comme semble le suggérer le terme de « paradoxes ». L'approche doxologique, laquelle est forcément axiologique du fait des prédiscours et des formations discursives qu'elle implique, est à notre sens inopérante ici, excepté peut-être en ce qui concerne les manières dont les voix de la contestation politique instrumentalisent la « fraternité » en France comme en Allemagne, et que Chamisso aborde lui aussi avec un certain flottement³. En revanche et comme incite à l'envisager Linda Lê, mais aussi Valérie Van Grutgen-André (1995), c'est bien dans un « dilemme » que l'« émigré » qu'est Chamisso s'exprime le plus directement, à la fois comme « dépositaire d'une véritable mémoire française en Allemagne » (Pille, 1993: 30) et comme écrivain allemand. Ce dilemme est d'autant plus marqué chez Adelbert von Chamisso qu'il s'assortit d'une forme d'ambivalence, que Pierre Péju résume dans ce qu'il appelle « l'angoisse mais aussi le désir de ne pas

3 Ce contexte idéologique et sociopolitique est, semble-t-il, général dans les années 1830 en France, où « se répand très vite l'idée d'une fraternité des peuples, sorte de *remake* de 1792, mais plutôt instrumentalisé par les sociétés politiques d'opposition, en particulier républicaines, pour tenter de déstabiliser Louis-Philippe. Car la 'médiation patriotique' mise en évidence par Michel Borgetto n'a pas favorisé la réception de la fraternité comme réunion de tous les fils d'une même patrie, à une époque où le 'patriote' désigne globalement celui qui adhère aux idéaux de la Révolution, y compris sa mission libératrice au niveau européen » (Caron, 2009: 142).

être comme tout le monde, d'être à part » (1989: 21).

Être nulle part, pour Chamisso, c'est ne savoir ni où rester, ni où partir. Cette distinction peut paraître redondante, mais elle s'inscrit au cœur de son parcours d'écrivain et de personne, d'autant que ce double *leit motiv* apparaît comme une constante là aussi dans sa correspondance. « Je hais la France, et l'Allemagne n'est plus ou pas encore », écrit-il à Varnhagen en décembre 1806 : à ce moment-là, il est à Paris, où il ne reconnaît presque plus rien de ce qui lui revient en mémoire ou de ce qui lui a été rapporté. Désarmé par des conditions de vie particulièrement difficiles, il ne voit guère où *rester*, en ceci qu'il lui est impossible de revenir s'établir en France, un pays qui, en lui retirant ce qui a construit son enfance, a saccagé son adolescence et l'a conduit à vivre en émigré. *A contrario*, pour partir, encore convient-il d'en avoir l'opportunité : partir, n'est-ce pas s'extraire d'un milieu, quitter quelqu'un, des habitudes, tout en se laissant la possibilité de revenir ? Rien ne tel pour Chamisso, qui, de retour à Berlin (depuis 1807), confesse à Friedrich de La Motte-Fouqué, en octobre 1808 :

Ma vie, qui aurait dû s'établir et prendre forme s'est, au contraire, égarée dans le sable stérile. Une bonne partie de ce que je possédais s'est perdu, a été détruit ou a disparu, et pour ce prix élevé j'ai bien peu acquis, une livre d'âge et un grain d'amer extrait d'expérience. Au demeurant, le monde m'est de toutes parts fermé comme avec des planches clouées et je ne sais ni d'où partir ni où aller.

Cette confidence, qui revient à se décrire comme étant « ni ici ni ailleurs », rejoint un monde de représentations où la lumière est aussi brève que dispersée. Comme l'a écrit Walter Benjamin (dont Berlin est la ville natale), Chamisso aurait pu dire : « toute ville est belle pour moi (en dehors des frontières) », et sans doute a-t-il longtemps pensé cela de Berlin comme de Paris⁴. Ainsi peut-on comprendre, sans doute, ce « grain d'amer extrait d'expérience ». En milieu urbain comme en d'autres milieux, l'étranger reste à la marge, et se faire nommer *Adelbert von Chamisso* ne change rien *a priori* au

4 L'ouvrage de Walter Benjamin que nous citons ici est, précisément, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle* (traduit et édité par Jean Lacoste aux éditions du Cerf en 1989).

parcours de l'exilé. Pour accéder à la lumière, et donc à la possibilité de « s'établir », pour reprendre l'expression de Chamisso lui-même, il faut d'abord avoir déjoué les ombres, à commencer par la sienne.

3. De l'ombre à la lumière

3.1. L'entre-deux : une autre *manière de voir*

Les allégories de l'ombre et, dans une moindre mesure, du reflet (que s'appropriera de son côté Ernst Theodor Amadeus Hoffmann), apparaissent avec une telle régularité dans les écrits de Chamisso qu'elles participent en quelque sorte d'un tissage dont *l'Étrange Histoire de Peter Schlemihl* est l'apport le plus significatif⁵. L'œuvre rapporte l'histoire d'un « pauvre diable » qui rencontre le diable en personne. Celui-ci lui donne la jouissance entière du monde grâce à une bourse inépuisable, celle de Fortunatus, mais à la condition de lui prendre son ombre, que Peter Schlemihl cède bien volontiers. Or, presque aussitôt que le voilà pourvu d'argent, mais sans ombre, le protagoniste commence à mener une vie de paria, contraint soit de se cacher, soit de fuir la société. Le diable revient donc un an après pour lui revendre son bien, cette fois-ci contre son âme, mais Peter Schlemihl refuse, malgré les insistances de l'« homme en gris ». Le héros vieillira dans une quasi-solitude, mais l'âme sauve.

Comme Chamisso en a convenu lui-même avec Arthur Schopenhauer en 1826, l'une des caractéristiques du *gris* est qu'il n'est ni le blanc ni le noir, mais les deux simultanément. De même que l'étranger est à la fois ici et là-bas, de même l'*homme en gris*, qui représente notre part d'ombre, est-il partout et nulle part. Or, rien n'est plus troublant que ce qui apparaît à l'entre-deux, dans une oscillation de tous les instants.

5 E.T.A. Hoffmann est l'auteur de l'« Histoire du reflet perdu », qui intégrera les *Aventures de la Saint-Sylvestre* (1815). Indiquons par ailleurs que Hans Christian Andersen, né en 1805, écrira un conte sur l'Ombre vers 1846, d'abord en se saisissant de la thématique du reflet. H.Ch. Andersen partage avec Chamisso une reconnaissance qui tardera à se manifester, pour sa part dans son propre pays, le Danemark, et qui n'interviendra vraiment qu'à partir de 1844.

André Adnès le suggère d'ailleurs clairement dans sa contribution aux *Actes des journées franco-allemandes des 30 et 31 mai 1981* (1982: 148), quand il pose cette question :

Chamisso a-t-il jamais abandonné le souvenir de son ombre frêle d'enfant, celle des dix premières années qui furent françaises ?

Comme le résume plus généralement François Laplantine (1999: 106), « la pensée de la représentation n'est pour ainsi dire jamais dans une relation d'étrangeté avec ce qu'elle 'représente' ». À la manière d'une ombre simultanément concrète et abstraite, entière et partielle, l'étranger est à la fois dedans et en dehors. Qu'on nous permette de reprendre ce que nous écrivions récemment à ce propos (Torturat, 2009: 205) :

Une fois jeté dans le monde, l'individu de Chamisso n'est jamais tout à fait lui-même, aussi entreprend-il d'être à la fois l'un et l'autre dans cette quotidienneté, pour ainsi dire cette « familiarité » dont il peine à s'extraire. Oscillant sans cesse entre singularité et multiplicité, l'individu multiple n'est plus maître chez lui. Or, serait-ce pour concrétiser cette rupture que Chamisso part à la recherche de déserts ? L'inquiétude qu'il ressent sur cet *étranger* qui l'habite, un autre *soi-même*, diminue à mesure qu'il s'écarte des foules : à l'appui de Chamisso, il conviendrait sans doute de retranscrire le freudien *Das Unheimliche* en « inquiétant familial », qui lui correspond plus.

Il est possible d'aborder cette thématique de l'« inquiétant familial » d'un point de vue psychanalytique, comme cela a été pratiqué par ailleurs avec plus ou moins de bonheur (Rougemont, 1937 ; Parmentier, 1994). Plus concrètement, peut-être est-ce dans un désir, plus que légitime, mais qui tarde à se concrétiser, de plénitude, que Chamisso se préoccupe de la place que le monde voudra bien lui consentir. Adelbert confessa à ce titre à Louis de la Foye (qui a été lui aussi, en son temps, émigré français en Allemagne), en mai 1827, que « ce que l'on souhaite dans sa jeunesse, on l'a en plénitude dans l'âge mûr », tout en en concluant ceci : « Je crois que je suis un poète d'Allemagne ». À la fois dans son rapport à la nation, « dimension essentielle de l'identité sociale » (Pacaud, 1999: 21) et à la langue, Adelbert von Chamisso se tient en

même temps à l'intérieur et à l'extérieur de ce qui l'entoure, ce qui lui confère une représentation singulière de la frontière, de la frange, mais aussi du fait qu'on peut être aussi bien étranger aux autres qu'à soi-même. Au demeurant, ces (pré)dispositions influencent ouvertement ses *manières de voir*. Ainsi annonce-t-il dans le *Voyage* (p. 37)

Les événements mondiaux de l'année 1813, auxquels je n'avais pas le droit de participer activement – je n'avais plus de patrie, en effet, ou plutôt je n'en avais pas encore –, me déchirèrent bien des fois et de tous côtés, sans me détourner de ma voie.

Effectivement, c'est bien son penchant pour le naturalisme qui, dès 1812, le pousse à agir plus concrètement sur son existence (*idem*: 46) : sur cette période, il concède que « c'était la première fois qu'[il] intervenai[t] de manière active dans [s]on histoire et lui imprimai[t] un cours, et [qu'il] traçai[t] pour elle la direction qu'elle a depuis imperturbablement suivie ». Cette voie conduit Chamisso à prendre du recul vis-à-vis des événements du moment, et à envisager les errements politiques qui lui sont contemporains avec un véritable esprit critique (p. 46) :

Comment une époque comme la nôtre, dont le caractère est précisément d'abattre les frontières, de fondre toutes les nationalités, et de faire des affaires d'un peuple celles de tous les peuples (...), comment l'époque de l'imprimerie et des postes, des véhicules à vapeur sur eau et terre, de la presse rapide, des journaux et des télégraphes pourrait-elle avoir une autre architecture que celle qui est nécessaire pour construire les routes et les ponts, les canaux, les ports et les phares ?

« Abattre les frontières »... Si pour Werner Feudel, Chamisso, placé au cœur de « transferts culturels », est un émigré devenu « médiateur » (1988), le fait d'être à la fois *ici* et *ailleurs*, avec ou sans son ombre, revient aussi à pouvoir parcourir le monde avec « des bottes de 7 lieues », comme ce sera le cas de Peter Schlemihl. L'étranger, celui qui est *de passage*, contribue, dans le même temps, à remettre en question les préconstruits culturels et linguistiques — et, partant, à faire bouger les lignes et les frontières. Or, un tel dépassement est particulièrement mal perçu au moment des crispations nationales :

dans les années 1810, la vision universaliste qui lui correspond (celle de ceux que nous appellerions aujourd'hui les « citoyens du monde »), est assimilée, en Allemagne comme en France, à une forme d'anti-patriotisme presque incompréhensible pour l'émigré⁶.

Ces réflexions ne vont pas sans rappeler la version lyrique qu'en donne Ugo Foscolo, contemporain de Chamisso, et qui voit lui aussi son pays empêtré dans les guerres napoléoniennes. Dans les *Dernières Lettres de Jacopo Ortis*, une telle déploration prend des airs patriotiques que Foscolo déplace pourtant sur le terrain d'une certaine futilité⁷ :

Ô Italie, telles sont donc les frontières ! Mais chaque jour l'avidité obstinée des nations les surmonte de toutes parts. Où sont donc tes enfants ? Rien ne te manque, sinon la force que donne la concorde. (...) Un jour viendra peut-être où nous aurons perdu nos biens, notre intelligence, jusqu'à notre voix (...).

Ainsi je m'écrie, lorsque je sens dans ma poitrine s'élever superbement le nom d'Italie : alors, me tournant tout alentour, je cherche et ne trouve plus ma patrie. Mais je dis ensuite : il semble que les hommes soient les artisans de leur propre malheur ; cependant les malheurs dérivent de l'ordre universel, et le genre humain obéit orgueilleusement et aveuglément au destin. Nous raisonnons sur les événements de quelques siècles : que sont-ils dans l'espace immense du temps ?

Cette question de l'étirement du temps, comme nous l'avons suggéré dans les pages qui précèdent, reste un incontournable si l'on veut vraiment saisir ce qui fonde,

6 Françoise Proust décrit ce contexte de rejet à travers l'exemple de l'idéologue allemand Jean-Baptiste Cloots (né en 1755). Comme ce sera le cas pour Chamisso, quoique plus ouvertement encore, Cloots tentera d'être un médiateur culturel entre la France et l'Allemagne, allant même, à l'instar d'Adelbert, jusqu'à changer son prénom (Anacharsis) et à émigrer de sa propre initiative, en France pour sa part, où il sera toujours considéré comme un « étranger ». Ce terme d'ailleurs est celui de Roberpierre lui-même, dans un élan d'accusations qui vaudront à Cloots d'être guillotiné en 1794. Voici le portrait plus général qu'en donne Proust (1991: 38) : « ce n'est pas l'homme apatride ou acosmique, le voyageur universel qui se moque des frontières comme de la possession (ou de la privation) des droits garantis par un État. (...) Il est un être public, attentif aux expériences publiques de liberté dans le monde, et sa conscience cosmopolite s'intensifie et s'élargit lorsqu'elle prend part, voire prend parti, aux expériences républicaines dans le monde ». Nous reprenons ici cette citation de la contribution de Kupiec (2005: 42), aux commentaires de laquelle nous renvoyons.

7 L'édition citée, avec la traduction de Julien Luchaire, est celle d'Ombres, 1986 (ici p. 139)... mais ce n'est là que pur hasard.

proprement, le *point de vue* de l'étranger : celui-ci vit dans une autre temporalité, de la même manière qu'il est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de celle des autres⁸. Ce qui, chez les uns, s'accomplit instantanément, s'accomplit pour l'étranger avec lenteur et au fil de multiples attermoissements. À l'inverse, ce qui, chez les « nationaux », prend le temps de devenir un événement, s'événementialise presque dans l'instant pour l'étranger. Mais la capacité de résistance de ce dernier est tout autre, du fait pour ainsi dire qu'il est plus à même d'envisager les événements comme forcément contradictoires, et pour beaucoup d'entre eux futiles. C'est dans ces termes, nous semble-t-il, que l'on peut comprendre la confession qu'en donne Chamisso dans *l'Étrange Histoire*, à la fin de l'œuvre, quand, une fois épris de « réconciliation » avec lui-même, le narrateur admet, comme le fait Jacopo Ortis (p. 187) :

Notre destinée a été pourtant bien étrange ; nous avons trouvé dans la coupe pleine bien des joies et bien des douleurs amères, nous y avons puisé étourdiment. Elle est vide aujourd'hui ; on pourrait croire que tout cela n'a été qu'une épreuve et attendre, ainsi armé de prudence, le véritable commencement. Mais le véritable commencement est autre ; on ne regrette pas ses premières illusions et cependant on est heureux somme toute de les avoir vécues telles qu'elles étaient.

Un tel bonheur n'est envisageable qu'au-delà des illusions, mais aussi au-delà des frontières que supposent les nations, ainsi que toutes ces ombres qui peuplent le passé de l'étranger, jusque dans l'intimité de sa propre parenté.

3.2. Quand l'étranger, devenu orphelin, revient aux *paternités*

L'étranger, un « orphelin »? En écho à cette question, le personnage du père, à l'ère du romantisme, est particulièrement ambigu et souvent traité non pas pour lui-

8 Cette extériorité est encore plus marquée lors de périodes (comme celle de 1806-1809, qu'a très mal vécue Chamisso) où les populations réfléchissent sur leur « identité nationale », laquelle réflexion aboutit le plus généralement à toutes sortes de stigmatisations (ainsi en France, très récemment). L'anthropologue Zygmunt Bauman (Bauman, 2005: 86) l'exemplifie à travers l'écrivain espagnol Juan Goytisolo, lequel « a rappelé que, une fois que l'Espagne eut accepté (...) une notion très restrictive d'identité nationale, le pays devint, vers la fin du XVI^e siècle, un désert culturel ».

même, mais ce qu'il présuppose. Cette figure, dans l'œuvre de Chamisso, n'apparaît qu'à travers des détours. Tout juste l'*Étrange Histoire* admet-elle la présence du père de Mina, une jeune femme avec laquelle Peter Schlemihl entend se marier, mais qui lui sera refusée une fois que la tare du héros sera découverte. Le père de Mina se distingue par son « bon sens » et sa dignité (p. 93), et c'est en lui faisant entendre ce qu'il dit à sa fille que l'« homme gris » est sur le point de remporter l'âme de Schlemihl, qui résistera. Schlemihl n'a pas de famille, et tout ce qui se rapprocherait d'une figure paternelle lui échappe, comme une présence insaisissable que seule l'amitié peut remplacer.

Dans le *Voyage*, c'est là encore l'anecdote nous en apprend le plus. Ainsi, quand Chamisso rencontre à Manille un certain Don San Iago de Echappare (pp. 292-293), celui-ci est présenté par Chamisso non pas comme un ressortissant quelconque ou comme un apatride, mais comme un « orphelin ». La Nation qui fait défaut rejoindrait-elle, d'une certaine manière, l'absence d'une famille et notamment du père ? Un rapprochement entre le thème de l'étranger et le motif de l'orphelin que pratique, par exemple, Julia Kristeva (2004 [1988]), qui parle précisément de l'ombre (p. 35, puis 37) :

Lorsque les autres vous signifient que vous ne comptez pas parce que vos parents ne comptent pas, qu'invisibles ils n'existent pas, vous vous sentez brusquement orphelin et, parfois, responsable de l'être. Une lumière étrange éclaire alors cette ombre qui était en vous, jubilatoire et coupable, l'ombre de la dépendance originaire, pour la transformer en solidarité avec ceux d'avant, désormais perdus. (...) À moins que ce ne soit précisément la force de l'illusion qui, peut-être, conditionne toutes les communautés, et dont l'étranger éprouve en permanence l'irréalité nécessaire et aberrante.

Si dans la « vraie vie », Chamisso est proche de sa mère, ses liens sont pour ainsi dire amenuisés avec son père, dont l'absence lui est très tôt devenue habituelle. En revanche, il ressent pour son ami Hitzig une complicité qui présente des similitudes très concrètes avec celles que l'on pourrait entretenir aux côtés d'un père de substitution.

Pour autant, là encore, ces liens sont emportés dans une forme de contradiction. En 1811, Chamisso écrit en effet à Hitzig :

Tu m'es apparenté. Tu m'es supérieur, tu as un cœur pour m'aimer et une tête pour penser pour nous deux. Ce que je souhaite de plus cher pour mes vieux jours ? C'est d'appuyer ma hutte contre ta maison.

Même s'il s'enorgueillit vis-à-vis du même, le 24 mai 1812, « [d'être] à présent [s]on propre maître, sans égard pour personne », il se reprend, une fois au Chili, dans un courrier du 25 février 1816 :

Berlin, grâce à toi, est devenu pour moi le pays de mes pères et le nombril de mon univers, d'où je suis parti pour exécuter mon périple, pour y revenir et y étendre en un repas léger mes os fatigués, quand le temps viendra, si Dieu le veut.

Au cours de l'une des nombreuses digressions apparaissant dans le *Voyage*, celle qui décrit l'un des rêves que fait Chamisso « dans une sorte de demi-sommeil », à bord du Rurik, est particulièrement parlante (p. 153) :

Je ne rêvais jamais du présent, ni du voyage, ni du monde auquel j'appartenais désormais ; le balancement du navire me berçait à nouveau comme un enfant, les années remontaient en arrière, je me retrouvais dans la maison paternelle, et les morts de ma famille, ces silhouettes disparues m'entouraient, se mouvant avec les gestes ordinaires de tous les jours, comme si je n'avais jamais grandi au-delà de ces années, comme si la mort ne les avait pas fauchés.

Tout comme un père peut se substituer à un autre, à la famille elle-même se substitue la communauté. *L'Étrange Histoire* relate ainsi ce que le Peter Schlemihl, à deux reprises (pp. 53 et 161-162), présente comme un « rêve » au cours duquel il voit rien moins que Chamisso en personne. Dans le premier songe (p. 53), Schlemihl, une fois dépourvu d'ombre, voit Chamisso mort, « assis à [s]a table de travail ». Ce sera pour le protagoniste le début de sa débâcle et de ses « pérégrinations ». Au cours du deuxième songe en revanche, une fois Schlemihl libéré, la vision est tout autre (p. 161-

162) :

Je vis dans un rêve délicieux une joyeuse danse entrelacer de gracieuses images. Mina, une couronne de fleurs dans les cheveux, passait, légère, devant moi et m'adressait un sourire amical. (...) Beaucoup d'autres personnes encore m'apparurent, toi y compris, je crois bien, Chamisso, loin dans la foule ; une vive lumière brillait, et pourtant personne n'avait d'ombre ; chose plus étrange, ce n'était pas choquant. Des fleurs et des chants, de l'amour et de la joie sous les bosquets de palmiers. Je ne pouvais ni arrêter ni m'expliquer ces figures mobiles et gracieuses qu'un souffle suffisait à effacer, mais je sais que ce rêve m'enchantait et que je craignais de m'éveiller ; en fait, j'étais éveillé déjà que je tenais encore les yeux fermés, pour garder plus longtemps présentes à mon âme ces visions qui fuyaient.

Une fois sur le chemin de la rédemption, qui est aussi dans l'*Étrange Histoire* celui de l'ermitage (le « Schlemihlium »), le protagoniste est entouré d'une communauté bienveillante : celle des amis, celle des autres orphelins, celle de toutes ces personnes qui, sans famille, sans nation et sans attache, se replient dans un monde à part, un monde où le regard des autres n'est plus stigmatisant ni discriminatoire. Cette représentation, pour Chamisso, est liée à celle de différents cercles et communautés qu'a fréquentés l'auteur : le cercle de la « Colonie » bien sûr, mais aussi ceux des Staël, des Fouqué et dans une moindre mesure des Hertz. Dans le « là-bas » du Schlemihlium que décrit l'*Étrange Histoire*, les frontières entre les nations n'existent plus. Et l'on comprend que, plus qu'à travers la question des frontières matérielles, c'est dans les mots et le regard que l'essentiel se joue.

Michel Foucher rappelle à ce titre (2006: 28) que « dans ses *Prolégomènes à toute métaphysique future* (1783), Emmanuel Kant (...) veilla à distinguer la limite (*die Grenze*), qui suppose que nous pouvons encore connaître ou découvrir quelque chose, de la borne (*die Schranke*), ligne fermée, négatrice », pour en conclure : « les bornages linéaires s'étendent, niant l'un des principes de la coexistence entre les peuples : la légitimité procède en fin de compte du regard de l'autre ». Plus proche de nous, dans la Préface que donne Bernard Lortholary de l'édition de 1992, chez Folio bilingue, de

l'Étrange Histoire, celui-ci prévient que « le monde extérieur, auquel s'affrontent les héros de tous les types de romans, n'a ici aucune réalité, si ce n'est le regard d'autrui, qui renvoie Schlemihl à la tare sociale que constitue son absence d'ombre » (p. 16). Quand Peter Schlemihl recouvre enfin la plénitude, c'est dans un *ailleurs* où cette absence n'a rien de choquant, où tout se rassemble dans une « vive lumière » qui n'a que faire de la défaillance du père, de la famille, et du rejet de la nation.

4. En conclusion

Que l'étranger soit, pour les autres, une personne singulière, un ressortissant, un im/émigré ou un orphelin, tout porte à croire qu'il ne devient vraiment lui-même au milieu d'eux qu'à partir du moment où, pour lui, l'ici et l'ailleurs se croisent et se dissipent. À moins qu'il n'en vienne à se détacher du regard d'autrui au point de ne plus subir cette présence, constante et accablante, de l'ombre.

L'approche biographique, telle que nous l'avons pratiquée ici, permet de rendre compte d'une partie de cette question particulièrement difficile des représentations de *l'étranger*, qu'une approche socioculturelle ou sémiologique, pour ne prendre que ces exemples, aborderait bien entendu autrement. Quoi qu'il en soit, une voie existe, ouverte et plurielle, pour une complémentarité entre les regards que l'on peut poser, aujourd'hui, sur la vie et l'œuvre d'Adelbert von Chamisso. Sa production en général, correspondance comprise, nous décrit en un sens, parmi bien d'autres possibles, pourquoi *l'étranger fait peur*, et ce jusque dans les sociétés multiculturelles et industrialisées qui nous sont contemporaines. Elle nous apprend notamment que nous tous, étrangers ou non, sommes constamment poursuivis par des ombres, à moins de n'être que les timides reflets de nous-mêmes.

Bibliographie :

AMPÈRE, Jean-Jacques (1840). « Louis de Chamisso », *Revue des Deux Mondes*, n° 22.

- BAUMAN, Zygmunt (2005). « Franchir les frontières ou avoir de nombreux chez soi ? », *Tumultes*, n° 24, pp. 79-89.
- BROSSE, Jacques (1991). CHAMISSO, *Voyage autour du monde*.
- BROUILLON, Louis (1910). *Les Origines d'Adelbert von Chamisso*. Reims: Monce.
- CARON, Jean-Claude (2009). « La Fraternité face à la question sociale dans la France des années 1830 », Frédéric Brahami et Odile Roynette (éds), *Fraternité, Regards croisés*, Paris: PUF, pp. 135-158.
- CHAMISSO, Adelbert (von) (éd. 1989). *Peter Schlemihl*. Paris: José Corti, *collection romantique*, n° 20 (éditeur : Pierre Péju, aussi rédacteur d'une préface intitulée « L'Ombre et la Vitesse »).
- *L'Étrange Histoire de Peter Schlemihl* (éd. 1992). Paris: Gallimard, *folio bilingue*, n° 26 (éditeurs : Albert et Bernard Lortholary [*prem. éd.* : Payot, 1934]).
- *Voyage autour du monde (1815-1818)*. Paris: José Corti (1991), *Domaine romantique* (éditeur : Henri-Alexis Baatsch, avec une préface de Jacques Brosse [pp. 7-29]).
- Chamisso*. Actes des journées franco-allemandes des 30 et 31 mai 1981, Sainte-Menehould, Centre d'Etudes des Argonnais et Centre National des Lettres (1982).
- COLLOMBAT, Isabelle (2003). « Pseudo-translation : la mise en scène de l'altérité », *Le Langage et l'Homme*, n° 38, pp. 145-158.
- DELEUZE, Gilles (2002). *L'Île déserte et autres textes*. Paris: Minuit, *Collection Paradoxes* (éd. de David Lapoujade).
- DUFOIX, Stéphane (2001). « Sertorius ou Prospero ? », *Socio-anthropologie*, n° 9, en ligne à l'url : <http://socio-anthropologie.revues.org/index8.html> [consulté le 28 mars 2011].
- FEUDEL, Werner (1988). *Adelbert von Chamisso. Leben und Werk*. Leipzig: Aufl.
- FOUCHER, Michel (2006). « Actualité et permanence des frontières », *Médium*, n° 24-25, pp. 13-28.
- KRISTEVA, Julia (2004 [1988]). *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard, *Folio essais*.
- KUPIEC, Anne (2005). « L'Ici et l'ailleurs », *Tumultes*, n° 24, pp. 27-45.
- LAHNSTEIN, Peter (1987). *Adelbert von Chamisso. Le Prussien de France*. Paris: Flammarion (*Grandes Biographies*).
- LAPLANTINE, François (1999). *Je, nous et les autres*. Paris: Le Pommier.
- Œuvres complètes d'Adelbert von Chamisso* (1971). Zürich: Stauffacher (tomes I et II), *Verlag AG* (éditeurs : Ulrike Wehres et Wolfgang Deninger).
- PACAUD, Cécile (1999). « Ni d'ici ni d'ailleurs ? Analyse du processus de construction sociale de l'apatridie », *Cahiers du Cériem*, n° 4.
- PARMENTIER, Sabine (1994). « Adelbert von Chamisso et le narcissisme primaire », *Cahiers*

de Ville d'Avray, n° 11, pp. 64-122.

PÉJU, Pierre (1989), CHAMISSO, *Peter Schlemihl*.

PILLE, René-Marc (1993). *Adelbert von Chamisso vu de France (1805-1840). Génèse et réception d'une image*. Paris: CNRS éditions.

PROUST, Françoise (1991). « Introduction », *Vers la paix perpétuelle* [Emmanuel Kant, 1795]. Paris: Flammarion, pp. 37-38.

RIEGEL, René (1934). *Adalbert von Chamisso. Sa vie et son œuvre*. Paris: Éditions internationales.

RIEGEL, René (1950). *La Vie d'un déraciné*. Paris: Aubier.

ROUGEMONT, Denis (de) (1937). « Chamisso et le Mythe de l'ombre perdue », *Cahiers du Sud*, n° 194, pp. 282-291.

TORTERAT, Frédéric (2009). « Adelbert von Chamisso et la *tentation d'exister* », *Cahiers du XIX^{ème} siècle*, n° 3, pp. 203-219.

VAN GRUTGEN-ANDRÉ, Valérie (1995). « Chamisso, émigré français et écrivain allemand : la 'merveilleuse histoire' d'un dilemme surmonté », *Revue de littérature comparée*, n° 1, pp. 73-79.

WEINMANN, Frédéric (1999). « Étranger, étrangeté : de l'allemand au français au début du XIX^{ème} siècle », *Romantisme*, n° 106-4, pp. 53-67.