



CYCLE sur
LES ÉCRITURES COMPLEXES

Quatrième séquence :
Détour Retour Contour

Dirigé par Jean-Christophe DELMEULE
Mai 2019

SOMMAIRE

INTRODUCTION, Jean-Christophe DELMEULE, p. 2.

Les territoires de l'énigme...

Annie AUTHENAC, *Université de Lille*

« *La Matière Antigone* », ou une géographie intime de Bauchau, p. 5.

Les figures de l'abyme...

Céline GAHUNGU, *Université Paris-Sorbonne*

Quelles représentations du génocide ? aphasie, amnésie et détours dans les œuvres de Gilbert Gatore, Aloys Misago, Scholastique Mukasonga et Roland Rugero, p. 14.

Jean-Christophe DELMEULE, *Université de Lille*

Corps en exil, Indien libanais ou Québécois orphelin : les mille péripéties de l'énigme chez Wajdi Mouawad, p. 22.

Véronique CORINUS, *Université Lumière-Lyon2, Passages XX-XXI*

Le détour oralitaire dans l'œuvre d'Aimé Césaire, p. 30.

Les fractures de l'exil...

Jolanta RACHWALSKA VON REJCHWALD, *Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin*

(Im)possible retour. La déconstruction de l'idée du retour dans *L'Ignorance* de Milan Kundera, p. 40.

La puissance du signe...

Frédéric BRIOT, *Université de Lille*

Nathalie Gassel, ou l'athlète qui joue de drôles de tours, p. 52.

INTRODUCTION

DÉTOUR RETOUR CONTOUR

Plongée ou voyage, exil ou enracinement, décalage ou découverte des lieux et des terres, chaque périple est une hypothèse et une exploration. Partir, revenir, déplacer les bornes. Puiser dans la parole et construire sa propre errance. Tenter de saisir l'indicible et l'innommable, autant d'expériences qui prouvent que la ligne droite n'est pas forcément la plus courte et qu'en littérature les chemins de traverse, les égarements et les contournements sont les vecteurs au dépliement, sans cesse progressif, de la narration. Œuvres ouvertes, fragmentées et mises en relation.

Les territoires de l'énigme...

[Annie AUTHENAC](#) initie une confrontation avec l'énigme et une renaissance rendue possible, non pas uniquement par la psychanalyse, mais essentiellement par le contact établi entre Henry Bauchau et Blanche Reverchon. Cette étude de la « géographie intime » de l'auteur belge s'appuie sur trois piliers fondamentaux. L'aspect protéiforme de sa production, la puissance lumineuse d'Antigone et la prégnance de la vie personnelle de l'écrivain, en particulier lorsqu'il évoque la maladie de son épouse. De lieu en lieu, de poème en récit, les mots s'érigent et résonnent sur le souvenir et l'inconscient, sans oublier la force théâtrale et la portée opératique. Ainsi, Bauchau est mu par « le désir de s'enfoncer – et peut-être de se perdre – dans une matière », donnant par cette déclaration, tout son sens au titre de l'article.

Les figures de l'abyme...

Du sens, il faut aussi en retrouver, lorsque les événements subis ont été aussi traumatisants que ceux qui ont frappé le Rwanda et le Burundi. Comment parler de l'horreur, des massacres et des crimes ? Sans doute, en acceptant les détours inévitables qu'impose cette aberration appelée génocide. [Céline GAHUNGU](#) se penche sur le travail de quatre écrivains, témoins plus ou moins immédiats des atrocités. Elle montre le « décalage temporel et générique » qui a été nécessaire pour tenter d'exprimer « l'indicible ». Elle rappelle aussi que, paradoxalement, l'on recouvre la mémoire en s'enfonçant parfois dans l'amnésie, et que les auteurs ont dû déployer des stratégies énonciatives tels que les « répétitions », les « évitements », les « blancs typographiques », autant de vides absolument pleins pour affronter l'Histoire.

L'Histoire est donc conjuguée à celle des êtres. Comment appréhender l'une sans l'autre, alors que le recours aux singularités et aux trajets individuels pose un problème éthique ? Peut-on s'approprier ce qui nous dépasse et en faire un matériau littéraire ? [Jean-Christophe DELMEULE](#) cherche à en comprendre les articulations et à souligner la façon dont Wajdi Mouawad les rend visibles. Cet auteur

d'origine libanaise, ayant résidé au Québec, qui fait retentir les tragédies humaines les plus redoutables en écho de « tous les retours interdits ». Les noms se perdent, les récits aussi. Les corps, vivants ou morts, sont errants. Les territoires se chevauchent, jouant de la confusion et du gommage des repères. Meurtrier qui se métamorphose en chien, cadavres qui parlent, langues qui se dissolvent dans un univers cruel où « les mots ont été déroutés ».

Déroutés, comme les esclaves que l'on a déplacés vers les Antilles à bord des bateaux négriers. Comment « revenir au lieu [...] à soi » lorsque l'on a été dépossédé de tout ? [Véronique CORINUS](#) donne un élément de réponse avec le « *Détour oralitaire* ». Si Glissant mentionne « le tropisme africain de [l'auteur martiniquais] Césaire ». Celui-ci dépasse ce dilemme en s'intéressant au conte patrimonial créole qu'il intègre au fil des réécritures, dans un processus intertextuel ; ce qu'elle illustre avec la métaphore du Colibri. L'oralité n'est pas seulement liée à la voix, mais recèle de nombreuses qualités poétiques et politiques. Ses propres images, fruit de l'hybridité, deviennent « universelles » parce qu'imprégnées de résonances diverses. Il opère ainsi « un infléchissement du Détour de prudence en un Détour de résistance ».

Les fractures de l'exil...

La résistance, comme celle des opposants au régime, contraints de quitter leur pays et qui y reviennent vingt ans plus tard. Malheureusement, la discontinuité l'emporte sur la linéarité des vies et des paroles. Bien sûr, il y a de la nostalgie, mais elle ne se partage pas. Où est-on chez soi ? C'est cette réalité que [Jolanta RACHWALSKA VON REJCHWALD](#) retrouve chez Milan Kundera, en particulier dans *L'Ignorance*. Ainsi « Quand Irena se promène à Prague, elle est dotée, comme tous les exilés, d'une "conscience contrapuntique" : elle ne peut regarder sa ville natale qu'à travers le filtre de Paris ». Il en va de même pour Josef : où se situe son « nouvel Ailleurs » ? Kundera ne se contente pas de mettre en scène cette rupture spatiale et temporelle. Il déconstruit et relativise les stéréotypes supposés rendre compte des départs et des retours, notamment celui d'Ulysse, qui « colonis[e] notre imaginaire ».

La puissance du signe...

S'il est bien des stéréotypes qui vont être détournés et retournés, ce sont ceux avec lesquels joue Nathalie Gassel. [Frédéric BRIOT](#) nous remémore que chez Ovide « les jeunes filles sont [...] transformées en arbres, tandis que les garçons donnent en mourant naissance à de jolies fleurs ». Il se penche sur le parcours de cette écrivaine belge qui a choisi de devenir une « *athlète* », de se « construire un *corps* [...] bodybuildé, de muscles et de combats ». Renversements multiples, agencés, structurés, où l'on apprécie, entre autres, les hommes au physique « [...] gras [...] velouteux [...] amorphe ». Il en va de la jouissance et de la prédation, pas forcément envers l'autre, plutôt dans une

esthétique et une pratique de « la brutalité », dans une dimension pornographique, une apothéose jubilatoire qui rend à l'écriture sa capacité de débordement et d'explosion orgasmique.

Jean-Christophe DELMEULE

[RETOUR AU DÉBUT DE L'INTRODUCTION](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

« LA MATIÈRE ANTIGONE », OU UNE GÉOGRAPHIE INTIME DE BAUCHAU

Annie AUTHENAC,

Université de Lille

La formidable longévité d'Henry Bauchau fit de lui un homme du XXe siècle, puisqu'il mourut en septembre 2012, à l'aube de ses 100 ans. Bauchau, de nationalité belge, est entré en écriture à plus de 45 ans, encouragé par sa psychanalyste, Blanche Reverchon, l'épouse du poète Pierre Jean-Jouve, qui au cours d'une séance, en 1948, lui déclara « Votre levier [de l'analyse], c'est l'écriture. »¹ Certes Bauchau n'a pas attendu l'injonction de celle qu'il appellera tout au long de sa vie « la Sybille »² : dans sa jeunesse, dès 1932³, il publia de nombreux articles dans la revue belge *L'Esprit Nouveau*, puis au moment de la Seconde Guerre mondiale, temps historique sans doute fondateur d'une des énigmes de l'intime de l'écrivain, dans les revues *Cité Chrétienne* et le *Courrier des Volontaires*. Bien que journaliste et poète avant cette rencontre, celle-ci fut si lumineuse que Bauchau n'hésite pas à dire, « Je suis re-né à l'écriture avec Blanche [...] Elle m'a révélé l'importance que ça avait pour moi. »⁴ Outre cette part fondatrice de la psychanalyse dans la vie et l'œuvre de Bauchau, qui mériterait sans doute d'amples développements (il devint lui-même analyste beaucoup plus tard), nous nous en tiendrons ici, à quelques esquisses pour évoquer ce qui fonde, à nos yeux, l'originalité de sa production.

Un premier trait pour introduire cette réalisation gigantesque s'appliquerait à montrer sa qualité protéiforme et polyphonique⁵, Bauchau est poète, romancier, diariste, nouvelliste, écrivain de théâtre, mais également peintre et dessinateur. Le palmarès est aussi impressionnant qu'intrigant, comme le prouvent ces quelques points de repères bibliographiques : le recueil *Heureux les déliants*⁶, qui réunit des poèmes écrits entre 1950 et 1995 dont « Les deux Antigone », texte qui, selon nous, fonde l'existence littéraire d'Antigone dans la création de Bauchau ; puis, ce personnage mythique parcourt ce qu'il est convenu d'appeler le cycle thébain (*Cedipe sur la route*⁷, 1990 ; la nouvelle *Diotime et les lions*⁸, 1991 et *Antigone*⁹, 1997). Une trilogie qui permit au grand public de le découvrir, alors que son

¹ Recueil de textes de l'auteur réunis par Isabelle Gabolde : « Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute », Arles, Actes Sud, 2000, p. 24.

² *Ibid.*, loc. cit.

³ Voir la bibliographie de la période 1932-1943, proposée par Myriam Watthee-Delmotte, dans *Parcours d'Henry Bauchau*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces Littéraires », 2001.

⁴ Henry Bauchau, *Pierre et Blanche. Souvenirs sur Pierre Jean Jouve et Blanche Reverchon*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 51.

⁵ Comme le suggère le titre « Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute », *op. cit.*

⁶ Henry Bauchau, *Heureux les déliants*, Paris, Bruxelles, Labor, 1995.

⁷ Henry Bauchau, *Cedipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1990.

⁸ Henry Bauchau, *Diotime et les lions*, Arles, Actes Sud, 1991.

⁹ Henry Bauchau, *Antigone*, Arles, [Actes Sud, 1997] Paris, éditions J'AI LU, 2007.

tout premier roman *La Déchirure*¹⁰ de 1966 fut, à l'époque, connu d'un lectorat plus confidentiel. En 2008, *Le Boulevard périphérique*¹¹ reçut le prix France Inter et confirma alors une reconnaissance internationale de l'œuvre bauchalienne, qui ne fit que s'amplifier avec *Déluge*¹², *L'Enfant Rieur*¹³ et *Chemin sous la neige*¹⁴. Pièces de théâtre¹⁵ et livrets d'opéra devraient encore être cités pour souligner la polyphonie littéraire de Bauchau, notamment celui intitulé *La Lumière Antigone*¹⁶, créé à Bruxelles en avril 2008.

Loin d'être exhaustive, cette énumération démontre l'intérêt d'une diversité formelle dans ce qu'elle révèle des écheveaux à démêler, des volontés profondes, et des secrets qui porteront l'auteur à choisir l'écriture tantôt poétique, tantôt romanesque ou théâtrale. À quelle aspiration, à quelle quête de l'intime, se soumet-il alors ? Dans *L'Écriture et la circonstance*, Bauchau apporterait un éclaircissement : « Pourquoi ce besoin d'écrire concurremment dans des registres différents ? Je tente une réponse à ce qui est, pour moi aussi, une énigme. C'est une question d'amour : dans la poésie, j'aime le sacré de la langue. Dans le roman, dans la prose, j'aime la langue dans son corps. »¹⁷ Un amour des trésors cachés de la langue certes, mais aussi, notamment à propos du personnage d'Antigone, une démarche pour suivre les voies sinueuses de l'imaginaire et parvenir au « lâcher prise »¹⁸.

Le corps de la langue ou une langue en marche¹⁹ participe de l'étonnante géographie littéraire²⁰ de Bauchau. Belge exilé un temps en Suisse puis en France, il nous offre une matière littéraire qui démultiplie les espaces et les lieux : la Chine, avec son *Essai sur la vie de Mao Zedong*²¹ (1982) ; Les États-Unis et la guerre de Sécession – chronotope du livre *Le Régiment noir*²² – ; la Grèce antique avec

¹⁰ Henry Bauchau, *La Déchirure*, Paris, Gallimard, 1966.

¹¹ Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, Arles, Actes Sud, 2008.

¹² Henry Bauchau, *Déluge*, Arles, Actes Sud, 2010.

¹³ Henry Bauchau, *L'Enfant rieur*, Arles, Actes Sud, 2011.

¹⁴ Henry Bauchau, *Chemin sous la neige. L'Enfant rieur vol. 2*, Arles, Actes Sud, 2013.

¹⁵ Henry Bauchau, *Théâtre complet. La Reine en amont, Gengis Khan, Le Prométhée enchaîné*, Arles, Actes Sud-Papiers, « Hors collection », 2001.

¹⁶ Henry Bauchau, *La Lumière Antigone. Poème pour le livret de l'opéra de Pierre Bartholomé*, Arles, Actes Sud, coll. « le souffle de l'esprit », 2009.

¹⁷ Henry Bauchau, « L'écriture et la circonstance », Louvain-la-Neuve, Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Louvain, 1988, p. 21.

¹⁸ « Je pense que cet ordre d'écriture naît naturellement de l'inconscient [...] Pour laisser l'inconscient s'exprimer, il faut d'une certaine façon que le conscient lâche prise. Et c'est, je crois, la caractéristique de mes romans » dans le « Cinquième et dernier épisode de l'entretien "A voix nue" » de Catherine Pont-Humbert avec Henry Bauchau », *France Culture*, 2009.

¹⁹ *Ibid.*, « – L'écriture, pour vous, est quelque chose qui passe vraiment par le corps [...] »

– Je dirais par les impressions, les sensations du corps [...] Pour le roman j'essaie de sentir si une trace coule, si elle avance, si elle progresse. On est en marche. »

²⁰ Pour définir le terme géographie littéraire, nous nous en tiendrons ici à la proposition de Pierre Bayard « l'articulation du pays imaginaire et du pays réel ne peut bien se comprendre sans introduire une troisième notion, correspondant à la vie inconsciente du sujet, celle de *pays intérieur* », dans *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2012, p. 111.

²¹ Henry Bauchau, *Essai sur la vie de Mao Zedong*, Paris, Flammarion, 1982.

²² Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1972.

Œdipe et Antigone. Ou bien encore, le Paris des années 2000, dans *Le Boulevard périphérique*. Cette localisation n'est pas pure fantaisie, elle ancre les récits dans des réalités historiques et des sphères existantes et l'on sait qu'à chaque étape de sa destinée, Bauchau s'est montré extrêmement attentif aux péripéties du monde et de son Temps. La singularité de cette errance esthétique est propice à l'éclosion de matrices qui incitent la créativité à se déployer et favorisent les découvertes personnelles : il y a là une invention littéraire à distance des traditions de l'autofiction au sens où les mystères intérieurs sont les souches de l'écriture et non l'introspection du sujet écrivain.

La cartographie romanesque de la Grèce antique, berceau des mythes, ce que Bauchau appelle dans son journal « *La Matière Antigone* »²³, peut être envisagée comme une modélisation de la géographie intime de l'auteur. Poème, roman et journal, livret d'opéra, autant d'étapes, de haltes d'écriture pour un cheminement de plus de vingt-cinq ans. Nulle ligne droite, ni dans les formes, ni dans le propos, mais sans doute des méandres de la pensée et de l'imagination, des détours dont nous tenterons d'élucider quelques contours.

Les mythes fondateurs sont les résurgences des abîmes de chacun, des « profondeurs sans passé ni futur, agissantes dans un perpétuel présent, toujours en train de surgir et de se modifier. »²⁴ Selon lui : « Nous pouvons [...] avec confiance avoir recours aux grands mythes “à cause de la certitude subversive, comme l'a écrit Magritte, que presque rien n'a encore été dit ni trouvé malgré la croyance officielle que tout a été dit”. »²⁵

Cette légitimation anthropologique de la création littéraire, encouragement précieux, mais évidemment insuffisant pour faire exister l'Antigone de Bauchau, n'empêche ni le questionnement ni l'angoisse : « Comment dire autrement ce que Sophocle a si bien dit, quelles choses différentes ai-je à dire aujourd'hui ? »²⁶, note-t-il dans son journal, en cours de rédaction du roman. Une des solutions à l'invention recherchée se trouve dans les instances narratives choisies, *Œdipe sur la Route* retrace le départ du héros de Thèbes et sa longue traversée vers Colone, matière d'un espace-temps absent des tragédies grecques, alors que *Antigone* se concentre sur le retour de la jeune fille à Thèbes après la mort d'Œdipe. Bauchau relate ce que Sophocle ne raconte pas. Mais l'Antigone de Bauchau excède sa dimension romanesque, dans un désir de liberté qu'il revendique : « Je lui ai confirmé que je ne cherchais pas à tout savoir sur Sophocle et l'*Œdipe* de Sophocle. Je pars de lui, c'est sûr, mais dans ma propre direction et j'avance dans mon temps qui n'est pas le sien. »²⁷

²³ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone (1989-1997)*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 378 : « 7 février Pensé aujourd'hui à donner comme titre à mon roman : *La Matière Antigone*. C'est une expression que j'aime beaucoup, qui remue en moi les zones les plus profondes, mais je ne suis pas sûr que cela touche les lecteurs de la même manière. »

²⁴ Isabelle Gabolde, « Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute », *op.cit.*, p. 99.

²⁵ *Ibid.*, *loc. cit.*

²⁶ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone (1989-1997)*, *op.cit.*, p. 265.

²⁷ *Ibid.*, p. 374.

L'un des premiers détours se fait grâce à la parole poétique. Antigone s'impose à l'écrivain d'abord par le poème²⁸, plus précisément par un de ceux qui surviennent dans le travail nocturne de l'inconscient. Intitulé *Les deux Antigone*²⁹, écrit en 1982, composé de 38 alexandrins, il s'adresse à Laure, compagne et amour d'une vie :

Ainsi le temps nous fait l'un pour l'autre Antigone
Non point l'âge mais l'âme en quête de royaume
[...]
L'hymne caché du cœur, l'aube spirituelle
La lumière Antigone en lumière acharnée
Ont formé ce dessein d'une tête aveuglée
Éclairée, consumée, habitée par le Dieu
Où naissait ton soleil levant de velours bleu.
C'est alors que je fus l'accident sur ta route
Et toi, dans la verrière immense entre les voûtes
[...]
La reine délivrée par le porte-lumière
Toute en vitrail brisé par le feu, par le jeu,
Toute par le vrai corps avançant vers le Dieu
Vers son amour énigmatique, en labyrinthes
Où je suis cet aveugle avec sa lampe éteinte.³⁰

Il s'ancre dans la trajectoire de Bauchau : du souvenir (« Et des genoux puissants de mère en beauté jeune »), à la cure analytique (« À mon âme agitée des feux de la Sibylle »). Il est construit sous la forme d'un périple au cours duquel Antigone, figurée par la métonymie de la lumière³¹, est celle qui oriente le poète vers une quête du royaume de l'enfance, paysage personnel dominé par l'absence d'amour maternel, que l'écriture peuple d'une mère en errance – une « Mérence »³².

Vers laquelle il faudra descendre à reculons
S'enfoncer par la voix profonde, les passions,
Dans ce que murmurait la langue originelle.³³

Cette source lumineuse le guide pour devenir au fil du poème, « la grande âme lyrique »³⁴ (l'Antigone du livret d'opéra de 2008 est déjà là) dont les pérégrinations encouragent les rencontres et suscitent l'appréhension du vivant³⁵.

²⁸ *Ibid.*, p. 22 : « 31 décembre Idée d'un poème sur Antigone. Je ne parviens, cette nuit, à ne noter que ceci : le débat du cœur avec le malheur. »

²⁹ Henry Bauchau, *Les deux Antigones*, dans *Poésie complète*, [édition revue et corrigée par l'auteur et Marie Donzel], Arles, Actes Sud, 2009, p. 255-256.

³⁰ *Ibid.*, p. 255.

³¹ Plus tard, Henry Bauchau dira dans *Journal d'Antigone (1989-1997)*, *op.cit.*, p. 275 : « Antigone, pour moi, n'est pas une héroïne, ni une sainte mais une lumière. Une faible lumière annonciatrice, intrépide et interrogante, qui attend ceux qui transmettront sa clarté aux générations successives. »

³² Henry Bauchau, *Les deux Antigones*, dans *Poésie complète*, *op. cit.*, p. 255.

³³ *Ibid.*, *loc. cit.*

³⁴ *Ibid.*, *loc. cit.*

La mise en perspective des premier et dernier vers, « Ainsi le temps nous fait l'un pour l'autre Antigone » et « [...] dans le royaume/D'Antigone, avançons l'un dans l'autre, Antigone »³⁶ dévoile une exploration amoureuse entre l'auteur et celle qui incarne l'écriture et la langue. Susceptible de le soustraire aux nostalgies, en particulier de la prime jeunesse, elle assurera la métamorphose des édens perdus en « paradis perdants »³⁷, lieu céleste de l'acte de création qui exige de s'égarer pour « approcher l'indicible et ainsi survivre. »³⁸

À la métaphore, enregistrée au *sacré* de la langue, se substitue une nouvelle présence, celle du personnage, une Antigone agissante grâce à l'écriture du roman. Le récit donne matière à un temps spécifique, à une composition scripturale en mouvement, à un élan narratif permettant à Bauchau de se saisir, en amont de Sophocle, de cette femme, de cette itinérante³⁹. Le livre s'ouvre sur son retour à Thèbes où elle va être le témoin, par l'intermédiaire de nombreux micro narrations, d'un espace temporel lié à la préparation de la guerre fratricide à venir. Bauchau mentionne très souvent dans son journal le rôle spécifique qu'elle occupe : « Antigone est une des rencontres de ma vie ».⁴⁰

Elle s'est imposée à lui, « une sœur ou une fille toute à lui [Œdipe] »⁴¹, héritière d'un destin inéluctable, l'incarnation féminine du refus et de l'acte décisif qui entraîne sa condamnation à mort selon la tradition grecque. Elle est, avec lui, grâce à lui, une insurgée, une rebelle, une femme qui marche sur la route⁴², dont le tracé géographique (Thèbes-Athènes-Thèbes) reproduit aussi un état de mobilité intérieure de « cette mendicante hurleuse, hurlante »⁴³ paradoxale, capable d'éveiller la ville de Thèbes apeurée, pour implorer la paix à ceux qui veulent la défendre et la soustraire aux gardes :

Je tente de crier très haut mais c'est un misérable filet de voix qui s'échappe de moi et qui dit : « Partez, pas de sang à cause de moi ! » [...]

Je fais signe que je voudrais parler, un grand silence se fait du côté de la barricade. Je devrais m'élancer dans la parole, profiter de ce répit pour dire des paroles de paix. Les mots ne surgissent pas, des forces, des rythmes, des pensées effrénés s'élèvent, bouillonnent et se déchirent en moi. Ils barrent mon orifice, brisent mon souffle, écrasent ma voix. Tout devient horriblement confus, la puissance inconnue occupe toute la place avec l'odeur sauvage de la terre qui travaille mes narines.

J'essaie de me cramponner à ce qui subsiste de moi-même pour ne pas crier et déjà je crie. Je crie je ne sais quoi, avec une force insupportable. C'est mon corps, c'est ma vie tout entière qui crient et souvent me font tomber. Alors je sens la terre, je la mords, je deviens la terre et c'est son cri que je pousse tandis que quelque chose de très patient me relève avec douceur. »⁴⁴

³⁵ Bauchau commenta lui-même ce poème, dans Isabelle Gabolde, « Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute », *op.cit.*, p. 92.

³⁶ Henry Bauchau, *Les deux Antigones*, dans *Poésie complète*, *op. cit.*, p. 256.

³⁷ *Ibid.*, *loc. cit.*

³⁸ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone (1989-1997)*, *op.cit.*, p. 384.

³⁹ Dix ans pour accompagner son père Œdipe, chassé de Thèbes, dans le roman qui précède.

⁴⁰ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone (1989-1997)*, *op.cit.*, p. 509.

⁴¹ Henry Bauchau, *Antigone*, *op. cit.*, p. 305.

⁴² *Ibid.*, p. 163 : « Qu'ai-je donc appris en le suivant [Œdipe] si longtemps ? À marcher, à tenir bon sur la route. Rien de changé. La route j'y suis toujours et je marche sans rien comprendre du matin jusqu'au soir » dit Antigone dans le roman éponyme.

⁴³ *Ibid.*, p. 292.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 291-292.

Ces sons tels des sondes de l'intime, sont assimilables à un « ensauvagement de la voix qui, retournée semble-t-il aux origines, [...] se reconnaît à peine comme émanant d'un être humain » pour reprendre les mots de Michel Leiris⁴⁵.

Cette Antigone représente aussi l'espérance, à la différence d'Orphée, elle « ne se retourne pas » (au moment de la séparation d'Antigone et de Clios)⁴⁶, et assume ses décisions. Même si elle essuie plusieurs échecs, elle inspire confiance : « Elle ne tombera pas, et si elle tombe, elle se relèvera. Elle est comme ça. »⁴⁷

La transgression de la figure tragique de l'héroïne est évidente. L'on mesure ici la distance espérée d'avec Sophocle. L'Antigone bauchalienne ne se suicide pas, la mort ne dicte pas sa fin ; enfermée dans le verdict de la grotte, son corps en proie à l'effacement physique sous l'épaisseur des fumées des torches, elle transmet sa force à une autre, Io, compagne de Clios, qui devient à son tour une « ANTIGONE D'IO »⁴⁸ :

Quelle sera l'âme vivante qui me remplacera ? La musique de sa voix dans la mienne me convainc que ce sera, que c'est déjà Io [...] Elle est l'Antigone du futur, bien plus intrépide, plus lucide que je n'étais. Je vois qu'elle a peur comme moi, qu'elle ne le cache pas et je lui sais gré de me montrer à tous comme je suis, un peu égarée, vite effrayée et pourtant capable, je ne sais comment, de répondre à ce qu'exige cette voix qui parfois m'habite et dont celle d'Io est l'incomparable écho [...] Elle me transfigure en elle et elle se transfigure en moi⁴⁹

Elle est l'actrice d'une parole théâtrale. S'annonce alors en filigrane la chanteuse d'opéra. Sans doute est-ce lié à la place accordée à l'art dans les parcours respectifs du personnage et de l'écrivain. L'Antigone du récit sculpte la pierre et le bois. Etéocle lui demande de réaliser deux bas reliefs de Jocaste, un pour Polynice et l'autre pour lui. Elle s'engage dans l'entreprise avec la douloureuse conviction de devoir accomplir une œuvre au-delà de ses forces. Les mains et leur agilité ne suffisent pas pour faire émerger de la matière la mère qui prodigua de façon inégale son amour pour chacun des jumeaux. C'est grâce au long monologue d'Ismène, retraçant l'enfance des deux frères, qu'Antigone parvient à façonner ce que fut Jocaste pour chacun d'eux. La parole de la sœur aimée ne ravive pas seulement le souvenir, elle révèle un espace mental, une intimité familiale douloureuse et nécessaire. Dans une sorte de duo sororal, le récit d'Ismène, proche d'un chant poétique, fait jaillir l'inspiration de l'artiste, et les images évoquées de l'enfance partagée éveillent sa dextérité.

⁴⁵ Michel Leiris, *À cor et à cri*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1988, p. 23.

⁴⁶ Henry Bauchau, *Antigone, op. cit.*, chapitre « III. ANTIGONE NE SE RETOURNE PAS », p. 33 : « Je m'arrache à lui avec peine, je marche en sentant son regard peser sur moi. J'arrive au tournant, il [Clios] ne peut plus me voir, il pense : Antigone ne se retourne pas. »

⁴⁷ *Ibid.*, p. 275.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 301.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 309-311.

Alors qu'Étéocle souhaite que ces sculptures perpétuent la mémoire, la jeune femme, réticente, a le secret désir que son œuvre mette fin à la rivalité fratricide⁵⁰. L'art favorise-t-il la réconciliation ? C'est ce qu'espère Antigone, sans doute Henry Bauchau : renouer avec l'Autre (père, mère ou frère), ainsi qu'avec soi-même. Quand celui-ci déclare, « elle, par sa présence, me transforme et m'invente »⁵¹, Antigone apparaît comme un creuset littéraire entremêlant divers éléments de l'expérience personnelle de l'écrivain. Il rédige ce texte, *Antigone*, au moment où sa femme, Laure, souffre d'Alzheimer, une maladie qui efface la parole et convoque l'oubli. Son journal témoigne, pendant les quatre années de rédaction du livre, de l'incessant accompagnement affectif et intellectuel à l'égard de son épouse⁵². À plusieurs reprises, il associe à la thématique de l'effacement, au profit d'une nouvelle voix, celle de Io.

Bauchau inscrit Antigone dans une constellation de femmes auxquelles il voue une admiration : Marie dont le « oui » à l'Ange fait d'elle une servante dévouée, une fidélité qui au-delà de l'épreuve de la mort de son fils lui assurera son assomption ; ou encore Catherine Crachat, du roman de Pierre Jean Jouve, comédienne qui une nuit combat l'ange de la mort⁵³.

Antigone n'obtempère pas, mais émet un « non » qui préfigure un « oui » plus vaste parce qu'elle défend des vérités et des valeurs positives à venir. Si Marie recourt à la parole, Antigone préfère l'acte et l'accomplissement. De ce triptyque se dégage « le mystère de la femme pour l'homme. »⁵⁴ Une énigme qu'il conviendrait d'élucider, tant s'entrelacent les thématiques de la virginité, du dire et de l'action libre, d'un rapport à la cité émancipé, de l'image sociale de l'être féminin modelée par les individus masculins.

Antigone muse de l'écriture, déploie les arcanes d'une féminité qui selon l'auteur, convoque chacun à ne pas se contenter de développer son ego. Cette spirale dessine les contours d'un panorama constituant en partie la géographie intime d'Henry Bauchau. Paysage féminin dans lequel se meut une Antigone résolue, éloignée du mythe, « [...] la femme d'un monde nouveau qui, à travers une longue initiation, trouve le courage d'agir et de penser sans modèle. »⁵⁵ Un principe, que l'on retrouve dans toute l'œuvre d'Henry Bauchau, caractérisée par une voix sous-jacente aux mots, qu'elle soit celle de l'auteur ou de ses personnages. Une mélodie vocale qui se métamorphose en performance opératique dans le livret intitulé : *La Lumière Antigone*⁵⁶.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 81. Chapitre « VII. LES SCULPTURES ».

⁵¹ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone (1989-1997)*, *op.cit.*, p. 286.

⁵² Laure qui restera longtemps une lectrice/interlocutrice au point de dire : « [...] elle a bien de la chance notre Antigone car elle a toujours autour d'elle des amis qui la protègent et qui l'aiment. Ce n'est pas souvent comme ça dans la vie. » *Ibid.*, p. 328.

⁵³ Bauchau dit être infiniment touché par une phrase du roman concernant Catherine Crachat « [Elle] avait des chances de recevoir la mort après un fier combat », Isabelle Gabolde, « Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute », *op.cit.*, p. 101.

⁵⁴ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone (1989-1997)*, *op.cit.*, p. 499.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 501.

⁵⁶ Henry Bauchau, *La Lumière Antigone. Poème pour le livret de l'opéra de Pierre Bartholomé*, *op. cit.*

En 2004, Bauchau s’y attèle à la demande du compositeur Pierre Bartholomé et du metteur en scène Philippe Sireuil⁵⁷ qui souhaitent offrir une vision contemporaine d’Antigone. Ce long poème, « en vers rythmés »⁵⁸, comporte un prélude (monologue d’Antigone au moment où la grotte se referme sur elle) et un acte unique qui la met en présence d’Hannah laquelle lui annonce leur lien de parenté :

HANNAH

Faisant la traversée des âges
Tu as d’innombrables filles
Je suis celle d’aujourd’hui⁵⁹

[...]

HANNAH

Et je suis celle qui est là
Pour te dire et pour te chanter⁶⁰

Hannah définit la scène théâtrale comme le lieu d’existence d’Antigone, « Tu es ici/Dans ton théâtre »⁶¹. Loin d’un simple retour au mythe et de l’approche sophocléenne, elle évolue dans l’absolue nécessité du duo⁶² féminin qui s’ancre non plus dans un questionnement profond – comme le suggérerait le poème « Les deux Antigone » –, mais dans une prise en compte du monde environnant sur le mode d’une double expectative. Quand Antigone demande à Hannah ce qu’elle attend de la tragédie, celle-ci répond :

HANNAH

Distinguer le présent
Le dur, le magnifique
Du regret du passé
Des nuées du futur
Voir, aimer ce qui est
Ce qui est là, vivant
Présent dans la présence⁶³

C’est sur ce dernier point, à la fin du livret, alors que toutes deux « entreron[t] en solitude »⁶⁴, qu’Hannah se libère :

⁵⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁶¹ *Ibid.*, p. 19.

⁶² Il serait intéressant d’explorer cette hypothèse, l’Antigone Bauchalienne nécessite le deux : le deux des frères ; Antigone et Ismène ; mais aussi, Antigone et Hannah ; Antigone et Io ; Antigone et le poème...

⁶³ Henry Bauchau, *La Lumière Antigone*, *op.cit.*, p. 23-24.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 36.

HANNAH

[...]

Chante Hannah

Puisqu'Antigone

Te donne à vivre

[...]

On peut changer, changer la vie

Par le travail de la pensée

Et par la pensée de nos mains⁶⁵

Ainsi, Antigone pour Henry Bauchau est bien plus qu'une héroïne, qu'un mythe exploratoire, plus encore qu'une métaphore fut-elle celle de l'écriture en acte. Elle est matière à rêver et à fantasmer (notamment une figure féminine cryptique) ; à espérer en échappant à la banalité des jours ; à sculpter sans cesse pour l'écrivain au gré d'un itinéraire de nombreuses années qui sonde les obscurités de l'intime afin que surviennent les mots à la recherche d'insoupçonnables présences. Si la sphère théâtrale de l'opéra rappelle l'espace grec, l'existence de l'écho féminin à deux voix, détour sans retour, déplace la frontière tragique de la vie et de la mort, et affirme l'indubitable suprématie de l'existence en pensée et en actes, nouée à l'épreuve de l'aspiration. Dans « Dépendance amoureuse du poème », Henry Bauchau précise : « L'esprit n'est plus orienté vers un but mais par le désir de s'enfoncer – et peut-être de se perdre – dans une matière. Matière verbale, matière d'images, de sons et de sens. Matière de l'écriture elle-même qui est toujours pour moi matière féminine. Cette matière attire l'esprit, le capte, l'attache. »⁶⁶ Alors que pour le poète « Sur la route d'Œdipe/Antigone est le paysage »⁶⁷, nous pourrions à notre tour dire que dans les ondulations du cheminement de l'intime, Antigone est l'horizon d'Henry Bauchau.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

⁶⁵ *Ibid*, p. 37-38.

⁶⁶ Henry Bauchau, « Dépendance amoureuse du poème », dans *Poésie complète, op. cit.*, p. 7.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 299. Poème « Regards sur Antigone ».

QUELLES REPRÉSENTATIONS DU GÉNOCIDE ? APHASIE, AMNÉSIE ET DÉTOURS DANS LES ŒUVRES DE GILBERT GATORE, ALOYS MISAGO, SCHOLASTIQUE MUKASONGA ET ROLAND RUGERO

Céline GAHUNGU

Université Paris-Sorbonne

Lorsque sont évoquées les œuvres africaines consacrées au génocide des Tutsi perpétré au Rwanda en 1994, l'on songe immédiatement aux récits testimoniaux des rescapés, à l'image des écrits de Yolande Mukagasana¹ ou de ceux nés de la collaboration d'Esther Mujawayo avec Souâd Belhaddad². Les textes publiés dans le cadre du projet « Écrire par devoir de mémoire », porté par l'association *Fest'Africa* à la fin des années quatre-vingt-dix, ont également retenu l'attention de la critique, car ils ont favorisé l'émergence d'une « réflexion africaine sur le destin africain »³. Entre 2000 et 2002 paraissent neuf ouvrages, dont deux sont rédigés par des Rwandais ; Vénuste Kayimahe est l'auteur d'un témoignage intitulé *France-Rwanda : les coulisses du génocide. Témoignage d'un rescapé*⁴ et Jean-Marie Vianney Rurangwa compose, quant à lui, un essai – *Le Génocide des Tutsi expliqué à un étranger*⁵. Quelques années s'écoulent avant que des écrivains rwandais n'empruntent les chemins de la fiction, s'aventurant hors du champ testimonial et du genre éminemment polymorphe de l'essai. Par la suite, Jean-Marie Vianney Rurangwa⁶ et Vénuste Kayimahe⁷ se tournent vers le roman, une envie ressentie par Scholastique Mukasonga – celle-ci pratique d'abord une écriture autobiographique avant d'inventer un univers fictionnel⁸ – et par Gilbert Gatore⁹.

¹ Yolande Mukagasana, *La Mort ne veut pas de moi*, Paris, Fixot, 1997 ; Yolande Mukagasana, *Les Blessures du silence*, [photographies Alain Kazinierakis], Arles, Actes Sud, 2001.

² Esther Mujawayo, Souâd Belhaddad, *SurVivantes. Dix ans après le génocide*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, coll. « L'Aube document », 2004 ; *La Fleur de Stéphanie. Rwanda entre réconciliation et déni*, Paris, Flammarion, 2006.

³ Catherine Coquio, *Rwanda, le réel et les récits*, Paris, Belin, coll. « Littérature et politique », 2004, p. 137.

⁴ Vénuste Kayimahe, *France-Rwanda : les coulisses du génocide. Témoignage d'un rescapé*, Paris, éditions Dagarno, 2001.

⁵ Jean-Marie Vianney Rurangwa, *Le Génocide des Tutsi expliqué à un étranger*, Bamako, le Figuier, 2000.

⁶ Jean-Marie Vianney Rurangwa, *Au sortir de l'Enfer*, Paris, L'Harmattan, coll. « Écrire l'Afrique », 2007.

⁷ Vénuste Kayimahe, *La Chanson de l'aube*, Toulouse, Izuba éditions, 2014.

⁸ Scholastique Mukasonga, *Inyenzi ou les cafards* (Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2006) et *La Femme aux pieds nus* (Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2008) sont des œuvres testimoniales et historiques ; Scholastique Mukasonga y relate les persécutions dont sa famille fut victime. *L'Iguifou. Nouvelles rwandaises* (Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2010) constitue un tournant, car l'auteur commence à se livrer à une entreprise de fictionnalisation qui sera croissante dans les ouvrages suivants : *Notre-Dame du Nil* (Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2012) et *Ce que murmurent les collines* (Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2014).

⁹ Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi. (Figures de la vie impossible, T. I)*, Paris, [Phébus, 2008] 10/18, 2009.

Cycle sur LES ÉCRITURES COMPLEXES – Quatrième séquence : Détour Retour Contour

Quelles représentations du génocide ? aphasie, amnésie et détours dans les œuvres de Gilbert Gatore, Aloys Misago, Scholastique Mukasonga et Roland Rugero – Céline GAHUNGU

La Tortue Verte

Revue en ligne des Littératures Francophones

www.latortueverte.com

C'est dans la brutalité de l'« événement »¹⁰ génocidaire que l'on sonde les origines de ce décalage temporel et générique. Ancré dans l'urgence et le désir de transmettre avec fidélité l'expérience du génocide, lesté d'une portée historique et éthique, le récit testimonial s'impose le premier. Le temps a été nécessaire avant que le recours à la fiction ne soit envisageable ; pour cela, les auteurs devaient se situer dans « l'après »¹¹, rendant possible la création d'intrigues, de personnages et d'esthétiques. Fondée sur une « architecture du silence »¹², la société rwandaise n'a guère favorisé la naissance d'une littérature du génocide ; les régimes de terreur qui se sont succédé ont étouffé bien des velléités littéraires et, à l'exception d'Antoine Ruti¹³, les prédécesseurs des écrivains actuels ne sont pas légion. Ces réalités sont encore plus pesantes au Burundi où « l'écrit fétichisé [...] mobilisé comme preuve irréfutable de la culpabilité de l'auteur », a longtemps semblé tout aussi dangereux que les « armes »¹⁴. S'il a fallu vingt ans avant qu'un roman ne soit consacré au génocide de 1993 et aux affres de la guerre civile – Roland Rugero publie *Baho !* en 2012¹⁵ –, Aloys Misago aura besoin d'une trentaine d'années afin d'achever *La Descente aux enfers*¹⁶, où sont dépeints les fracas d'*ikiza*¹⁷. Ces questionnements sur l'écriture de la violence extrême et le moment opportun d'une telle création travaillent en profondeur les œuvres choisies, produites par des victimes – directes ou indirectes – des massacres de 1972, 1993 et 1994¹⁸. L'indicible sous-tend leurs livres hantés par le spectre d'une parole impossible, matérialisée par l'aphasie et la perte de la mémoire. Niko, héros du

¹⁰ André Schwarz-Bart, « Allocution lors de la remise du Prix Jérusalem », 1967, dans « Hommage à André Schwarz-Bart », Francine Kaufmann, *Jerusalem Post. Édition française*, n° 817, 21-27 novembre 2016, p. 17.

¹¹ Laure Corret, « Traumatismes collectifs et écriture de l'indicible : les romans de la réhumanisation (Afrique francophone, Antilles, Amérique latine) », Thèse soutenue à l'Université Paris 8, 2007, p. 128.

¹² Liisa H. Malkki, *Purity and Exile. Violence, Memory and National Cosmology among Hutu Refugees in Tanzania*, Chicago, University of Chicago Press, 1995, p. 293.

¹³ Antoine Ruti, *Nemo*, Paris, La Pensée universelle, 1979. *Nemo* porte sur la « Toussaint Rwandaise », massacres génocidaires dont les Tutsi furent victimes en novembre 1959.

¹⁴ Melchior Mbonimpa, *Hutu, Tutsi, Twa. Pour une société sans castes au Burundi*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 10.

¹⁵ Roland Rugero, *Baho !*, La Roque-d'Anthéron, Vents d'ailleurs, coll. « Fragments » [dirigée par Raharimanana], 2012.

¹⁶ Aloys Misago, *La Descente aux enfers. Un roman historique*, [préface Marc Quaghebeur] Bruxelles, Archives & Musée de la Littérature/M.E.O, coll. « Papier blanc, Encre noire », 2012.

¹⁷ Jean-Pierre Chrétien, Jean-François Dupaquier, *Burundi 1972. Au bord des génocides*, [préface Isidore Ndaywel] Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés », 2007, p. 9 : « En 1972 au Burundi, une tentative – presque aussitôt avortée – d'extermination des Tutsi par une rébellion de Hutu, puis une vengeance d'État méthodique à caractère également “génocidaire” contre l'élite et les lettrés hutu, depuis l'adolescent encore sur bancs (sic) des écoles secondaires jusqu'à l'écrivain âgé, avaient trouvé peu d'écho international [...] Les Burundais ont pourtant trouvé un terme populaire digne du mal absolu de 1972 : *ikiza*, “la grande calamité, le fléau”. Un mot rare, employé surtout pour les grandes épidémies ou les famines [...] qui n'est pas chargé de haine ou de connotation raciale, mais d'une sorte de résignation face à la méchanceté de la nature. »

¹⁸ Aloys Misago et Roland Rugero font l'amère expérience de la violence et de l'exil, Scholastique Mukasonga, qui vit en France depuis le début des années quatre-vingt, apprend la mort de la quasi-totalité de sa famille en 1994. Contraint de s'enfuir du Rwanda dans le chaos du génocide, Gilbert Gatore est confronté depuis lors à un questionnement vertigineux – qu'a fait son père pendant les tueries ? A-t-il été un bourreau ou une victime ? Gilbert Gatore, « L'Énigme » [illustration Gianpaolo Pagni], dans « Destins d'Afrique », revue XXI, n° 4, 2008, p. 200-203.

Cycle sur LES ÉCRITURES COMPLEXES – Quatrième séquence : Détour Retour Contour

Quelles représentations du génocide ? aphasie, amnésie et détours dans les œuvres de Gilbert Gatore, Aloys Misago, Scholastique Mukasonga et Roland Rugero – Céline GAHUNGU

La Tortue Verte

Revue en ligne des Littératures Francophones

www.latortueverte.com

Passé devant soi de Gatore, et Nyamuragi¹⁹, dans *Baho !* de Rugero, sont tous deux muets et s'efforcent d'enfouir leur passé. Les récits sont investis par des personnages sidérés par l'acte génocidaire qui, dans des jeux de miroitements spéculaires, font advenir à la surface des textes les interrogations des auteurs. Comment figurer l'« innommable »²⁰ – cette « folie de sexe et de sang »²¹ ? Pourquoi suivre l'itinéraire sinueux de la fiction et forcer les limites du langage ?

Détours

Détours et méandres narratifs rythment romans et nouvelles. Une grande partie d'entre eux diffère l'évocation du génocide et dilue la temporalité, comme si une structure de l'évitement était mise en œuvre. Dans *Le Passé devant soi*, cette dynamique narrative atteint son paroxysme ; les deux intrigues imbriquées – les trajectoires de Niko et de la jeune Isaro s'interrompent, se chevauchent et se répondent en écho – ne trouvant une résolution que dans les dernières pages. Le récit relatif à Niko est une accumulation d'histoires, de fables et de rêves. Depuis la description de son existence misérable sur l'île du Nez, territoire fantasmagique où il vit en compagnie de singes qui le maltraitent jusqu'à l'évocation de son rôle de « chef des Enragés volontaires »²², il s'engage dans bien des chemins de traverse, car, outre ses infortunes insulaires et les retours sur l'histoire-cadre d'Isaro, le fil narratif est fréquemment entrecoupé par « la fantaisie de son imagination »²³. Entre autres sont contés l'univers onirique dans lequel il s'est retranché²⁴, un rêve relatif à son père²⁵, une légende sur les premiers temps de l'humanité²⁶, le leitmotiv du pari entre « une élégante hirondelle » et « un crapaud laid, gros et gras »²⁷, relaté partiellement par le « chauffeur-conteur »²⁸ nommé Kizito.

Ce procédé est également utilisé dans *Baho !*, où la relation du massacre des parents de Nyamuragi et des malheurs du jeune muet – injustement accusé d'une tentative de viol – est suspendue par le conte du dixième chapitre, centré sur l'histoire « d'un vieil homme qui avait une très jolie fille »²⁹. Ce phénomène est repérable dans *Inyenzi ou les cafards* tant Scholastique Mukasonga élude le moment où il lui faudra exprimer la disparition des siens. Une élaboration circulaire qui débute par ses cauchemars récurrents se poursuit par la remontée douloureuse dans le passé familial pour finalement revenir à l'impossible narration. À l'instar de Jeanne-Françoise qui ne peut achever

¹⁹ Fabien Mollon, « Livre : Roland Rugero, lecture croisée », *Jeune Afrique*, 31 mars 2012.

²⁰ Roland Rugero, *Baho !*, *op. cit.*, p. 11.

²¹ Scholastique Mukasonga, « Le deuil », *L'Iguifou. Nouvelles rwandaises*, *op. cit.*, p. 133.

²² Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi. (Figures de la vie impossible, T. I)*, *op. cit.*, p. 133 ; p. 159.

²³ *Ibid.*, p. 19.

²⁴ *Ibid.*, *loc. cit.*

²⁵ *Ibid.*, p. 33.

²⁶ *Ibid.*, p. 35.

²⁷ *Ibid.*, p. 92-94 ; p. 170.

²⁸ *Ibid.*, p. 94.

²⁹ Roland Rugero, *Baho !*, *op. cit.*, p. 73.

l'effroyable récit des tortures endurées par son père – la fillette s'interrompt, terrassée par le « vertige »³⁰ l'empêchant de trouver les mots –, l'œuvre est prise d'étourdissements, symbolisés par les blancs typographiques. Silences du récit, fragments d'écriture et traces d'une absence, ils figurent les ornières du « mutisme complet »³¹.

Pourquoi ces détours permanents ? La plupart des personnages principaux s'évertuent à effacer les affres subies. Nyamuragi, dans *Baho !* de Rugero, est mû par la volonté de faire table rase du génocide et c'est sous forme de bribes que la mort de ses parents est représentée. La scène à laquelle il a assisté, dissimulé dans une chambre, est décrite de manière parcellaire pour être ensuite conjurée ; surnagent uniquement la « terreur de sa mère, ses imprécations d'agonisante, le sang qui avait coulé et imprégné les nattes de la pièce » et une « odeur écœurante »³². « [...] muselé dans un silence épais », le jeune homme « craint le passé »³³ et voue un culte au présent qui prend une forme singulière : l'amour de la nourriture, les ingestions compulsives lui permettant de se détourner des atrocités.

Et puis quand on a mangé, vient un moment de repos... Un moment de recul, quand on sait que la mort ne va pas vous emporter si tôt, du moins pas à cet instant précis où l'on se repose d'avoir mangé, un moment artistique. En cet instant-là, il ne s'agit absolument plus de vouloir lier la sauce à sa pâte de manioc, ni d'attacher la poignée de haricots flottant dans une tendre mare d'huile de palme à quelque boulette de riz bienvenue. À cet instant, il s'agit de vivre... cet instant ! Le ventre bombé, on se recueille sur son rassasiement.³⁴

Niko, dépeint par Gatore, symbolise le désir d'amnésie d'Isaro, car ce personnage – dont l'esprit est « un labyrinthe sauvage »³⁵ dans lequel le lecteur doit consentir à se perdre – défie le temps et ses « repère[s] [...] fiable[s] »³⁶. Le jeune homme a une peur : « retomber dans le piège de l'errance de ses pensées »³⁷ et être la proie de souvenirs horribles, « flot d'images insoutenables »³⁸ matérialisé par des vomissements irrépessibles. Dans *La Descente aux enfers* de Misago, le corps de Ndayi manifeste aussi un besoin de se dérober radicalement ; au cours de son périple, l'adolescent s'évanouit régulièrement, « foudroyé »³⁹ par les exactions dont il est le témoin.

³⁰ Scholastique Mukasonga, *Inyenzi ou les cafards*, *op. cit.*, p. 122.

³¹ *Ibid.*, p. 123.

³² Roland Rugero, *Baho !*, *op. cit.*, p. 29.

³³ *Ibid.*, p. 41.

³⁴ *Ibid.*, p. 49.

³⁵ Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi. (Figures de la vie impossible, T. I)*, *op. cit.*, p. 60.

³⁶ *Ibid.*, p. 33.

³⁷ *Ibid.*, p. 39.

³⁸ *Ibid.*, p. 38.

³⁹ Céline Gahungu, « [Seuils, limites et frontières. Les fureurs de l'histoire dans La Descente aux enfers d'Aloys Misago](#) », dans « Littératures et migrations transafricaines », université de Lorraine, *Études Littéraires Africaines*, n° 36, 2013, p. 96.

Le détournement est l'un des grands thèmes du *Passé devant soi* de Gatore. Niko, à grand renfort d'artifices, revient régulièrement sur l'identité supposée de sa première victime :

166. [...] L'homme a la même voix que son père mais cela ne veut rien dire, se convainc-t-il [...]

167. [...] il ouvre les yeux et porte son attention sur la nuque qui n'est pas celle de son père, mais celle de n'importe quel homme, ou animal d'ailleurs. [...]

168. Est-ce que c'était son père qu'il venait de tuer ? Niko se persuade de ne pas le savoir⁴⁰

Niko est la toile de projection des fantasmes d'Isaro, qui, longtemps, avait gommé les raisons pour lesquelles elle avait été emmenée en France, loin du Rwanda (pays jamais cité). Si le personnage de Scholastique Mukasonga s'attache à « fuir dans la répétition mécanique des tâches ménagères »⁴¹, Isaro se conforme, quant à elle, au rôle que l'on attend d'une orpheline reconnaissante à l'endroit de ses parents adoptifs – l'étudiante révise sans cesse cours et leçons, s'absorbe dans le quotidien afin d'endiguer le flot bourbeux de ses souvenirs.

Retours

Si les écrivains opèrent des détournements afin de ne pas mentionner directement le génocide, ils y font retour en proposant des détours symboliques, seule voie possible d'une représentation d'« un passé indépassable »⁴². La genèse de *La Descente aux enfers* constitue un exemple emblématique ; les premiers manuscrits étaient de nature autobiographique au point de s'apparenter à un journal intime. Aloys Misago multiplie les avant-textes sans réussir à achever son récit commencé après *ikiza*, dans les années soixante-dix. C'est en choisissant la fiction – un « roman historique »⁴³ et non plus son histoire, dans lequel il invente le personnage de Ndayi et recourt à une narration hétérodiégétique – que Misago parvient à mettre un point final à *La Descente aux enfers*, jugeant ce livre apte à fabriquer du sens et un discours sur le réel⁴⁴.

Les notions de retour et de traumatisme sont intimement liées, une réalité qui affleure dans les textes de Scholastique Mukasonga. De *Inyenzi ou les cafards* à *Ce que murmurent les collines*⁴⁵ des thèmes, des personnages et des intrigues identiques se raniment : la communauté formée par les Tutsis déplacés au Bugesera⁴⁶, les vaches massacrées, les difficultés de la survie dans une région inhospitalière, la fatalité tragique de l'extermination à venir, les humiliations infligées à la lycéenne⁴⁷, le trajet vers le Rwanda pour y constater que les génocidaires ont voulu éliminer les Tutsi

⁴⁰ Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi. (Figures de la vie impossible, T. I)*, op. cit., p. 130.

⁴¹ Scholastique Mukasonga, « Le deuil », *L'Iguifou. Nouvelles rwandaises*, op. cit., p. 130.

⁴² Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi. (Figures de la vie impossible, T. I)*, op. cit., p. 180.

⁴³ Il s'agit du sous-titre de *La Descente aux enfers*.

⁴⁴ Ces remarques sont le fruit d'une correspondance entretenue avec Aloys Misago au cours du printemps 2013.

⁴⁵ Scholastique Mukasonga, *Ce que murmurent les collines*, op. cit., p. 12.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 13 ; Scholastique Mukasonga, *Inyenzi ou les cafards*, op. cit., p. 27.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 77 ; Scholastique Mukasonga, *Ce que murmurent les collines*, op. cit., p. 13.

et oblitérer les traces de leur existence. D'un ouvrage à l'autre, il ne reste rien de la maison de Gitagata⁴⁸, ni de Gitwe⁴⁹, ni des commerces – tout a disparu, la narratrice faisant la liste des absents, des morts, des empreintes qui se sont volatilisées⁵⁰. Comment dépasser le choc émotionnel ? Comment écrire sans se laisser prendre au piège du couple amnésie/aphasie ou d'un ressassement destructeur ? Dans *Le Passé devant soi*, Isaro est le point d'appui d'une réflexion métalittéraire : se détourner de soi et de son passé la condamne à mener une existence vaine et dénuée de tout sens. Pourtant, loin d'être thérapeutique, son projet consistant à « consigner les témoignages de toutes les personnes qui ont vécu cette tragédie : survivants, bourreaux, complices, résistants [...] Que cela fût un souvenir, un aveu, une annonce, un poème, une prière »⁵¹, dans le cadre d'un « recensement de la mémoire »⁵² – est un terrible échec. Les retranscriptions la rongent et la détruisent. Sur le plan symbolique, la situation d'Isaro ne peut manquer de faire songer à celle d'Aloys Misago ; l'héroïne de Gilbert Gatore matérialise le génocide par le biais de Niko, son personnage principal. Dans la trajectoire littéraire de Scholastique Mukasonga se joue la même tension. C'est un discours traumatique que l'on décèle au fil de ses premiers ouvrages, redondance sur laquelle Souâd Belhaddad s'interroge dans *SurVivantes. Dix ans après le génocide*, coécrit avec Esther Mujawayo. La journaliste remarque qu'elle a volontairement conservé les répétitions des rescapés, aussi « lourde[s] » et « insistante[s] »⁵³ soient-elles. Or, s'ils ont été victimes des massacres, ou perdu des proches, les quatre auteurs se situent dans le champ de l'« écriture de l'après »⁵⁴, « subtil mélange de volonté testimoniale et de geste esthétique [...] n[é] du constat que la parole ne suffit pas. »⁵⁵

C'est pourquoi le détour par le « niveau fantasmagorique » paraît inéluctable puisque « [le] relais [...] dans le discours fantastique [...] tient l'histoire à distance pour la rendre acceptable et non envahissante, il embraye notre attention, sérieux et sympathie mêlés dans un dosage qui évite l'identification délirante comme la pure curiosité scientifique ; c'est un facteur d'authentification de la fiction. »⁵⁶ Dans le roman de Gilbert Gatore, la cruauté est fréquemment abordée sur un mode symbolique, par des sinuosités métaphoriques. Les passages oniriques qui entrecroisent le récit ne

⁴⁸ Scholastique Mukasonga, *Inyenzi ou les cafards*, op. cit., p. 144-145 : « Je cherche le grand ficus qui marquait l'entrée de Gitagata : oui, il est bien là, mais tout desséché, c'est lui aussi un grand squelette de bois mort [...] Derrière, c'est un fouillis d'épineux, comme si jamais un être humain ne s'était aventuré jusque-là. »

⁴⁹ *Ibid.*, p. 141 : « Mais comment distinguer sous le couvert des acacias et des broussailles les maisons de ceux qui vécurent là et dont on a voulu anéantir jusqu'à la mémoire ».

⁵⁰ *Ibid.*, p. 133 : « Rares sont les rescapés qui ont pu retrouver les restes de leurs proches et les ensevelir dans une tombe. »

⁵¹ Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi. (Figures de la vie impossible, T. I)*, op. cit., p. 74 ; p. 77.

⁵² *Ibid.*, p. 74.

⁵³ Esther Mujawayo, Souâd Belhaddad, *SurVivantes. Dix ans après le génocide*, op. cit., p. 11.

⁵⁴ Laure Coret, « Traumatismes collectifs et écriture de l'indicible : les romans de la réhumanisation (Afrique francophone, Antilles, Amérique latine) », op. cit., p. 10.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 128.

⁵⁶ Jean-Bellemin-Noël, « Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier) », dans « Le Fantastique », Paris, *Littérature*, n° 8, 1972, p. 17.

relèvent pas uniquement d'un besoin de se soustraire aux « images des tueries »⁵⁷ ; avant l'onde de choc de la révélation des agissements de Niko, ils rendent la barbarie dicible et figurable. L'épisode au cours duquel « Niko, son père et la femme »⁵⁸ sont métamorphosés en « deux boucs et [une] chevrette »⁵⁹ pourrait être analysé sous cet angle. Surpris par un orage fracassant, tous trois tentent de trouver refuge dans « la grotte sacrée, celle dans laquelle il ne faut pas entrer sauf à vouloir y rester pour toujours »⁶⁰ occupée par une hyène ; Niko se dédouble à nouveau et dévore ses comparses :

83. [...] Il croit sentir qu'il est lui-même et la hyène à la fois. En même temps, il a peur, questionne, menace, bêle et grogne. Il plante ses crocs dans la chair des trois chèvres devant lui tout en en ressentant la douleur, puisqu'il est en même temps une des victimes. Les chèvres résistent en vain. C'est au faite de cette confusion qu'il ouvre les yeux [...] certains endroits de son corps, là où en rêve il a été encorné, sont pincés par des douleurs aiguës.⁶¹

Ce parcours détourné, teinté de fantastique, annonce-t-il un parricide ? De nombreuses séquences entretiennent l'ambiguïté : Niko est-il lucide ou en proie à la folie ? C'est en virevoltant autour des feuilles de « l'arbre de la vie »⁶² sur lesquelles figure un condensé de l'existence – les dates de naissance et de décès de chacun – qu'il entraperçoit la destinée tragique des hommes, sinistre augure du génocide.

Scholastique Mukasonga « reprend le fil interrompu »⁶³ des histoires, mais le retour prend peu à peu la forme d'un matériau fictionnalisé. Petite bergère dans *Inyenzi ou les cafards* et *La Femme aux pieds nus*, Stefania, sa mère, ressurgit sous les traits d'un berger dans « La Gloire de la vache », l'une des nouvelles de *Ce que murmurent les collines*. Dans *Notre-Dame du Nil*, Gloriosa que « ses camarades, à voix basse [...] surnommaient Mastodonte »⁶⁴, est une allusion à la sectatrice du *Hutu Power* que Scholastique Mukasonga avait rencontrée lorsqu'elle était étudiante à l'école d'assistante sociale de Butare. Objet de *La Femme aux pieds nus* et *Inyenzi ou les cafards*, son expérience de l'institution scolaire et universitaire est la glaise qu'elle modèle pour façonner les héroïnes de *Notre-Dame du Nil*, Veronica et Virginia. Contre une réalité cruelle et funèbre qu'elle a connue, Scholastique Mukasonga crée progressivement un univers littéraire qui lui permet de dire les tourments et les rares joies des Tutsi du Bugesera.

En recourant aux détours énonciatifs et symboliques, le désir de Gilbert Gatore, Aloys Misago, Scholastique Mukasonga et Roland Rugero est de conjurer l'impossible et de parachever une tâche

⁵⁷ Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi. (Figures de la vie impossible, T. I)*, op. cit., p. 38.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁶¹ *Ibid.*, p. 61.

⁶² *Ibid.*, p. 118-119.

⁶³ Scholastique Mukasonga, *La Femme aux pieds nus*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [2008] 2012, p. 47.

⁶⁴ Scholastique Mukasonga, *Notre-Dame du Nil*, op. cit., p. 28.

harassante, potentiellement destructrice – « tiss[er] et retiss[er] le linceul [des] corps absent[s] »⁶⁵. Dans les jeux de déplacements, transparait une réflexion métalittéraire sur la capacité de la langue à figurer l'horreur génocidaire : grâce aux lacs de la création, l'écriture apparaîtrait une issue au creux de l'irreprésentable.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

⁶⁵ Scholastique Mukasonga, *La Femme aux pieds nus*, *op. cit.*, p. 13.

CORPS EN EXIL, INDIEN LIBANAIS OU QUÉBÉCOIS ORPHELIN : LES MILLE PÉRIPÉTIES DE L'ÉNIGME CHEZ WAJDI MOUAWAD

Jean-Christophe DELMEULE,

Université de Lille

Qui de l'un ou de l'autre ne meurt pas ? Et hérite ainsi d'une faute qu'il n'a jamais commise ou plus exactement qu'il a vécue par personne interposée. Cet entre-deux des relations s'imisce dans le langage pour marquer la séparation et provoquer la fuite vers l'abîme. Un père-mort qui continue obsessionnellement à parler tant qu'on ne lui a pas trouvé une sépulture digne de lui (dans *Littoral*)¹ ; une compagne assassinée (*Anima*)² ; deux orphelins libano-qubécois qui reçoivent de leur mère, post mortem, une mission quasi irréalisable (*Incendies*) ; une enfant qui survit à la décision d'une malade atteinte d'un cancer mortel (*Forêts*) ou bien encore, une Franco-manitobaine qui souffre dans son être de l'injonction linguistique que formule un réfrigérateur³ (*Sœurs*). Autant de personnages jetés dans le sillon de l'exil :

Mais la statue [celle de la Vierge Marie] ne bouge pas, elle ne pleure pas, les miracles c'est pour les autres, les visions prophétiques c'est pour les autres, toi, tu n'as pas le temps, tu dois t'occuper de tes frères, de ton père, tu dois faire le repassage, la cuisine, la vaisselle, tu dois faire les bagages, fuir le pays, accompagner ta mère à l'hôpital, et à la préfecture, comprendre les procédures des séances de chimiothérapie, et celles du renouvellement des visas, comprendre les sous-textes des médecins [...], les chutes, les rémissions et les rechutes, et puis l'interdiction de demeurer sur le territoire, alors les bagages encore, et l'exil encore⁴

Quand les métaphores sont essentiellement réelles et les réalités définitivement symboliques. Chasser le pli pour mieux lui rendre sa texture, vivre la maladie ou fréquenter le vide. Car c'est de cela qu'il s'agit, en permanence, chez Wajdi Mouawad. D'évoquer, de creuser et de redécouvrir les espaces de la césure et l'impossibilité de la combler. Les veufs ne sont jamais que des orphelins et les orphelins des veufs. Finalement, Œdipe parle en écho, et sa voix résonne de tous les retours interdits, puisque rien de l'irréparable ne peut être compensé, en particulier quand les amnésies de l'Histoire

¹ Wajdi Mouawad, *Le Sang des promesses* comprend : 1. *Littoral*, Montréal, [Leméac/Actes Sud-Papiers, 1999 ; 2009], coll. « Babel », 2010 ; 2. *Incendies* [Leméac/Actes Sud-Papiers, 2003 ; 2009], coll. « Babel », 2010 ; 3. *Forêts* [Leméac/Actes Sud-Papiers, 2006 ; 2009], coll. « Babel », 2012 ; et 4. *Ciels* [Leméac/Actes Sud-Papiers, 2009], coll. « Babel », 2012.

² Wajdi Mouawad, *Anima*, Montréal, Leméac/Arles, Actes-Sud, 2012.

³ Wajdi Mouawad, *Sœurs*, Montréal, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2015, p. 21. Dans sa chambre interactive, Geneviève Bergeron ne parvient pas à obtenir du réfrigérateur qu'il lui parle en français. Et lorsqu'il obtempère, c'est pour mieux déformer les noms et les langues :

« RÉFRIGÉRATEUR. Chère Dgenevivi Burguer-on... [...]

... tu es un client privilégié que nous voulons vous rappeler que l'on offre à tous les items qui sont dans ce réfrigérateur à vous dans des prix avantageux [...] Une cellule électronique placée sous chaque item détecte la facture de mouvements immédiatement sa consommation de votre facture à la réception gracieusement. »

⁴ *Ibid.*, p. 45.

offrent l'hypothèse de la violence dans toutes ses dimensions. Les larmes d'Œdipe sont les traces amères de la scission et l'exigence du périple dans l'obscurité. Qui donc indique la route à l'errant, si ce n'est celui qui a détruit les repères et aboli les généalogies : « ŒDIPE. Ce monde n'est plus pour moi et il est bon que je meure là. Je ferai le chemin avec l'enfant grec [...] dans la vallée des morts. »⁵ (Dans la pièce de Mouawad, *Les Larmes d'Œdipe*). Une *invitation au voyage* qui fait dire à Antigone :

ANTIGONE. Nous restons seuls. Il faut porter à bout de bras les éclats d'or de notre vie. Aussi fragiles, aussi dérisoires soient-ils. Il nous faut dire ce que nous ressentons. Le plus vieux emporte avec lui les douleurs de son temps. Nous qui sommes jeunes, nous avons à pénétrer sans trembler dans l'immensité des ténèbres.⁶

Mais le poids de la confusion et la malédiction qui avait frappé Œdipe pèse toujours sur Antigone, fille et sœur. Mouawad revient sans cesse sur cette présence de celui qui laisse croire qu'il a résolu l'énigme, et qui l'a conduit (au sens premier du terme) à envisager l'écriture de *Littoral* :

Lors de ces échanges [avec Isabelle Leblanc], j'ai commencé à développer une idée pour un spectacle, née de mes lectures [...] tous trois [Œdipe, Hamlet, Mychkine⁷] étaient des princes [...] impliqués dans une relation étroite avec le Père.

À partir de ce moment, la voie semblait claire [...] un homme [...] retourne au pays de ses origines, où il fera des rencontres significatives [...] Alors, l'écriture s'est mise en marche, assoiffée, hallucinée, solitaire.⁸

Ce pays est bien le Liban, ou sa reconstruction, ou encore son absence. Ce que prouve ici Œdipe, c'est que toute guerre civile est ancrée dans l'inceste, l'infanticide et le parricide ; qu'elle voit ses causes masquées par des écrans qui cachent cette quête de la source, et d'une certaine façon, de ce que l'on qualifierait de « langue maternelle ».

Tuer le père – pour celui qui revient de Delphes, se trompe de détour et reprend la première question (question première ?) – d'une part ; donner la vie à des jumeaux issus d'un viol commis par son propre fils, pour *La femme qui chante* dans la prison de Kfar Rayat⁹ d'autre part, sont les deux flèches qui transpercent le récit des deux premières pièces de théâtre de la tétralogie qui compose *Le Sang des promesses*. Mais de quels serments s'agit-il et qui saigne ?

Les corps en exil

Que faire du corps d'un père que la Faucheuse a surpris sur un banc à l'instant même où son fils Wilfrid rencontrait la « petite mort » :

⁵ Wajdi Mouawad, *Les Larmes d'Œdipe*, Montréal, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2016, p. 40.

⁶ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁷ Le Prince Mychkine est l'un des personnages principaux de *L'Idiot* de Fédor Mikhaïlovitch Dostoïevski.

⁸ Wajdi Mouawad, « DE L'ORIGINE DE L'ÉCRITURE », dans *Littoral*, *op. cit.*, p. 8-10.

⁹ En fait, la prison de Khiam, où sont torturés par les Israéliens les « résistants » Libanais, « [La prison de Khiam : visite sur le lieu d'un crime israélien](#) », mai 2014.

J'étais au lit avec une déesse dont le nom m'échappe, Athéna ou Hélène et ça n'a pas d'importance d'autant qu'elle ne se souvenait pas plus du mien. On baisait et c'était formidable. Je l'ai appelée Françoise, Chantal, Claudine, Marie et Ursule ; elle m'a appelé William, Julien, John, Moustafa et Jean-Claude, elle m'a appelé aussi Gérard et Germain et c'était bon. Cette fille avait un cul comme je n'en avais jamais tenu un, pourtant, des culs, monsieur le juge, j'en ai tenu beaucoup. C'est vous dire le cul. Je ne veux pas insister sur les détails parce que ce n'est pas le lieu, mais c'est important que vous sachiez qu'à cet instant je tirais la baise de ma vie ! C'était bon, c'était gourmand, c'était cochon, c'était écœurant ! et quand j'ai joui, j'ai joui en même temps que le téléphone avec l'impression de décharger de trois sonneries ; alors sans prendre la peine ni de réfléchir ni de me retirer, sexe à sexe, j'ai décroché !¹⁰

De « sexe à sexe » ! De celui du procréateur à celui du successeur ? Apparemment, la vie ne tient qu'à un fil. Et tous les mots délivrent non pas un double sens, mais des perspectives multiples. Décrocher, décharger, raccrocher... Il fallait bien un juge à qui tenter de confier cette coïncidence inimitable, car l'annonce faite est précisément l'évanouissement du temps dans le surgissement de l'absurde : « [...] Dringallovenezvotrepèreestmort [...] Qu'est-ce que ça peut signifier ? »¹¹

Comment gérer ce défunt obstiné, qui depuis la morgue, refuse de mourir définitivement avant de savoir s'il va être enterré chez lui ? Qui du corps ou du père est présent ? Et comment accepter cet itinéraire avec une dépouille en décomposition qui ne cesse de s'exprimer alors même qu'il devrait, comme les « enfants » étymologiquement l'imposent, se taire ? La sépulture présume que le temps se replie géographiquement sur lui-même, mais le chaos a dispersé les balises et exclu l'émergence d'une solution, saturant les cimetières de victimes entassées ou décuplant les folies des âmes fourvoyées. À Simone, qui elle-même a perdu son amant, et s'efforce de repérer un endroit pour que Wilfrid inhume ce parent encombrant, un autre personnage de l'effroi, Amé, répond : « AMÉ. Oubliez le village, les morts y ont pris toutes les places. »¹²

Au-delà du refus de la famille qui estime cet homme coupable du décès de sa femme et s'oppose à ce que cet exilé revienne occuper un sol qui ne serait plus le sien ; au-delà de la déchirure qu'a provoquée la guerre civile, ce sont les noms qui s'effondrent et les appartenances qui s'effacent. On peut lister les disparus, accumuler les bottins, il n'en demeure pas moins que l'incapacité à identifier les siens a submergé l'horizon :

AMÉ. [...] Je l'ai tué. Mon père. Dans le noir je l'ai tué.

Silence

LE PÈRE [de Wilfrid]. Mais pourquoi l'as-tu tué ?

AMÉ. Parce que je ne l'ai pas reconnu. [...] j'avais passé ma nuit à me lever au beau milieu des combats pour hurler : « Je suis Amé, c'est moi ! » Les hommes étaient fiers d'être abattus par moi ; je les égorgeais au corps à corps, les yeux dans les yeux, je les débarrassais de leurs armes, je leur ôtais leurs chaussures et je jetais leurs cadavres aux chiens. Je rentrais dans la nuit finissante ; arrivé à la croisée des

¹⁰ Wajdi Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 14.

¹¹ *Ibid.*, p. 14-15.

¹² *Ibid.*, p. 85.

chemins, j'ai vu un homme encagoulé ; il a fait un pas vers moi, en levant un bras. J'ai tiré. Je me suis lancé, couteau à la main, dans la gorge, puis dans le flanc et pour finir trois coups au cœur !¹³

Le théâtre a-t-il besoin de ces trois coups, déjà entendus ? Où peut-on ensevelir les égarés, quand toute géographie initiale a été affolée ?¹⁴ La guerre civile du Liban, y compris les massacres de Sabra et de Chatila, est moins le lieu de l'Histoire que l'Histoire d'une sphère déliquescence, qui ne permet plus de distinguer les victimes des bourreaux, même lorsque les mères sont obligées de désigner leur tortionnaire en la personne de leur propre enfant :

NAWAL (60 ans) témoigne devant les juges.

NAWAL. Madame la présidente, mesdames et messieurs le jury. Mon témoignage, je le ferai debout, les yeux ouverts, car souvent on m'a forcée à les tenir fermés. [...] je le ferai face à mon bourreau. Abou Tarek. Je prononce votre nom pour la dernière fois de ma vie [...] pour que vous sachiez que je vous reconnais. Que vous ne puissiez nourrir aucun doute là-dessus. Beaucoup de morts, s'ils se réveillaient de leur lit de douleurs, pourraient aussi [...] reconnaître le sourire de votre horreur.¹⁵

Il ne reste plus qu'à crier à l'apocalypse, à la considérer comme fondatrice d'un espoir enchaîné au désespoir le plus liquéfié, et à écrire la dissolution de l'origine. Le géniteur suppliait qu'on le laisse sur la terre ferme :

LE PÈRE. Je ne veux pas aller à la dérive !
Mon corps déchiqueté par les vagues.
Wilfrid !!
Ne me jetez pas loin de tout !
Ne m'abandonnez pas au gré des flots !
Ne me jetez pas à la mer sans attache !
Je ne veux pas être entraîné comme le veulent
les vagues.
Un chien galeux,
Une épave.¹⁶
[...]
LE PÈRE. [...] À vous de m'aider ! Moi je suis mort et je ne parle pas !¹⁷

Lesté par des annuaires pour le fixer dans les abysses, il finira par trouver le repos en tant que berger sédentaire des fonds marins : « LE PÈRE. Mon âme est rassurée [...] Je vais aller rejoindre le grand calme des profondeurs. J'aurai comme compagnon de jeu les noms de mon pays. »¹⁸

¹³ *Ibid.*, p. 97.

¹⁴ La géographie servirait-elle d'abord à définir le père et la mère ?

¹⁵ Wajdi Mouawad, *Incendies*, *op. cit.*, p. 101.

¹⁶ Wajdi Mouawad, *Littoral*, *op. cit.*, p. 141.

¹⁷ *Ibid.*, p. 142.

¹⁸ *Ibid.*, p. 143.

Le retour, comme réponse à l'aller, supposait le dessein binaire qui décline l'Odysée à partir de l'Iliade. Mais si celui qui s'est éloigné n'est plus défini uniquement par son port de naissance, il n'a pas d'autre choix que de migrer tel un nomade.

Avec Mouawad, la territorialité même perd ses droits. Comment repenser la ritournelle, ce mouvement de déterritorialisation et de reterritorialisation, alors que les bornes sont instables et ne cessent de se mouvoir ? Du *Cahier d'un retour au pays natal*¹⁹ à *L'Énigme du retour*²⁰ se proposerait l'idée du retour de l'énigme et ses mille péripéties.

La chasse à l'h(H)omme?

Pour affronter ce mystère, l'écriture doit esquisser le pourtour d'une enquête et le contour de son cheminement. Dans le roman *Anima*, tout commence par un meurtre, mais la scène inaugurale n'est qu'une séquence dont la répétition fluctuante distance et dissipe. Chaque crime est le double d'un autre qui lui-même n'est que l'envers du précédent. Léonie, Janice, Chuck et Motherfucker : autant de proies qui s'amalgament. Ce n'est pas le péché originel qui est crucial ici, mais ce qui dans le terme même (originel) a mené à cette injonction d'une culpabilité première, universelle, suggérant que le crime parfait consisterait à donner la vie. Ce qui compte, c'est moins de dévoiler qui est l'assassin de Léonie que de savoir quel homme il est. Et Wahhch Debch, dont on découvrira que le nom conjugue le « *Monstrueux* » et le « *Brutal* »²¹, effectue une traversée qui l'entraîne à jouer de la superposition et de la démultiplication, pour que se rejoignent l'homme et son totem, abordant la métamorphose comme le principe même du partage : « Tout se confond. Mais ce chien semble né de la puissance de Rooney [le meurtrier de son épouse]. Animal il me protège quand humain il a voulu me détruire. »²²

Wahhch a souhaité regarder Wolf, « face à face », fouiller, dans un élan spéculaire, cet exterminateur capable d'ouvrir des ventres féminins pour les pénétrer par la blessure que son couteau a infligée ; tenter de comprendre ce qui les relie :

[Johnny] – En supposant que ce soit vrai, pourquoi tu tiens tant que ça à le voir ?
[Wahhch] – Je veux être certain qu'il n'est pas moi.²³

Et pourtant, il l'est, comme en décalcomanie des silhouettes et des ombres, en transmutation des existences et des acharnements, en simultanéité ultime qui engendre la terreur et la barbarie. Devenir un Indien libanais serait l'expérience qui conjugue deux abominations. La première, historique, qui a

¹⁹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, coll. « Poésie », [Revue *Volontés*, 1939], 1983.

²⁰ Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, Paris, Grasset, 2009.

²¹ Wajdi Mouawad, *Anima*, *op. cit.*, p. 334 : « [...] Wahhch signifie plutôt *Monstrueux*. C'est un prénom d'autant plus étrange que *Debch* signifie *Brutal*... »

²² *Ibid.*, p. 274.

²³ *Ibid.*, p. 55.

frappé les êtres parqués dans des réserves, et la seconde, personnelle, qui a pulvérisé la conscience de Wahhch enfant, lorsqu'on l'a martyrisé :

Maroun lui a demandé comment il s'appelait, mais le petit n'a rien répondu. Maroun a ordonné aux autres d'aller chercher les chevaux dans la grange [...] Maroun m'a dit : « Abou-l Zouz, tu vas l'enterrer vivant, mais je veux que tu lui laisses de la place pour respirer. Qu'il puisse vivre au moins trois heures sous la terre. » [...] Il m'a dit que ça devait rester entre nous [...] On a fait ça. Il a demandé au fils du boucher de démembrer les bêtes [...] on a jeté les troncs des chevaux dans le trou et on a coincé le garçon au milieu [...] Il ne disait rien. On rigolait. Il se laissait faire. Je l'ai mis entre quatre têtes posées en carré. Maroun m'a dit de tout enterrer. C'est ce que j'ai fait, j'ai bouché le trou. Puis, comme il restait les jambes des chevaux, on les a prises par paires et on en a fait douze croix sanglantes qu'on a plantées tout autour de la fosse et nous sommes partis. Plus tard, je suis revenu avec Maroun [...] je l'ai aidé à dégager la terre. On a retrouvé le garçon. Il était vivant, il grinçait des dents...²⁴

Celui qui a dirigé la milice chrétienne lors du massacre des camps de réfugiés palestiniens – qui a assassiné sauvagement les parents de ce jeune garçon obligé d'assister à leur exécution, pour graver dans sa mémoire le traumatisme de l'oubli – va l'épargner, mais pour s'en emparer et le détourner de sa propre trajectoire. Et peu à peu, dans le contact de toutes ses atrocités se libèrent les réminiscences qui rendront envisageable la construction d'un récit. Car Wahhch apprendra à désapprendre. Tout comme il décidera de livrer ce père adoptif féroce aux charognards. Il empruntera inéluctablement le trajet sculpté dans les chairs et les paysages d'une Amérique qu'il parcourt, découvrant les fondements bibliques de la géographie autant que les lieux de la reconstitution. Ainsi lors d'une exposition consacrée à la commémoration de la bataille de Carthage dans le Missouri :

Il a pleuré [...] Une femme s'était approchée [...] Il lui a demandé ce qu'étaient ces photographies.
– Oh! It's an exhibition organized by the Powers Museum for the 150th anniversary of the battle of Carthage.
Il lui a montré les images [...] et lui a dit que ces photographies-là n'avaient rien à voir avec la guerre de Sécession.²⁵

Car elles représentent la guerre civile du Liban. S'il y a retour, c'est bien dans le détour de l'Histoire quand elle s'invite ailleurs, et la terre maternelle n'est peut-être que celle qui accueille l'exilé, comme pour reconsidérer l'idée même de l'exode. Pour lui, tous les moyens de transport sont bons et redonnent à la topographie le sens qu'elle aurait perdu. Plusieurs villes s'inscrivent dans ces États-Unis : « CABOOL, MISSOURI »²⁶ ; « ATHENS KANSAS »²⁷ ; Lebanon (Liban)²⁸ et bien évidemment « THEBES, ILLINOIS »²⁹. « L'homme a fait un pas. J'ai grogné [...] Il a fait un pas, j'ai

²⁴ *Ibid.*, p. 363.

²⁵ *Ibid.*, p. 295-296.

²⁶ *Ibid.*, p. 287.

²⁷ *Ibid.*, p. 300.

²⁸ *Ibid.*, p. 166 : « Sa sœur habite Lebanon, un petit village pas loin de Springfield, dans le sud-ouest de l'Illinois [...] – Lebanon ? Comme le pays ? »

²⁹ *Ibid.*, p. 267.

fait un pas. Ils nous ont regardés jusqu'à ce que nous ayons atteint l'extrémité de la rue. [...] Il n'y avait plus de lumière en bordure des routes. Nous nous sommes éloignés de la ville [...] sans nous arrêter. »³⁰

Le voyage n'est pas organisé selon les points cardinaux de la pensée. Il est une exploration des enfers et un franchissement des frontières que d'autres ont voulu figer, mais qui n'existent que dans la volonté d'une appropriation. Or chacun se volatilise ou se mue. Wolf, le criminel, deviendra Mason-Dixon Line, ce chien terrifiant qui habite désormais la vie de Wahhch dont les cicatrices sur le visage seront le signe commun à tous ceux qui ont connu la haine et la cruauté. Et le scalp que Wolf, à l'état d'homme, avait voulu prélever sur Wahhch renvoie à celui que Winona a incisé sur elle-même, comme en gémellité :

Elle avait été son propre massacre. À onze ans, elle avait commencé par déraciner ses arcades sourcilières avant d'essoucher ses cheveux, grattant, lacérant son crâne à l'aide d'une brosse à métal, défaisant la trame de son cuir chevelu, ravageant les bulbes, dévastant les zones matricielles de chaque pupille, condamnant le champ de sa tête à une stérilité définitive.³¹

Comment exprimer l'indicible ? Quand le corps devient la carte et que palpitent sur son épiderme les plaies qui fendent le monde. Quand les lames de couteaux entaillent les contours de l'absolu pour y déceler la puissance de l'infini. Peut-être en demandant à des animaux de décrire cette recherche de l'âme. En organisant les chapitres autour de leurs perceptions. Les sensations, les visions et les angles changent selon les espèces de ce bestiaire³², dont les noms latins font vibrer cet idiome de la perte : le « CANIS LUPUS FAMILIARIS »³³ (chien loup) ; le « DANAUS PLEXIPPUS »³⁴ (papillon) ou le « DIADOPHIS PUNCTATUS »³⁵ (couleuvre américaine). Différents, et pourtant si semblables. Car les mots ont été déroutés, privés de leur capacité à rendre compte, sondant le précipice : « Pardon. Il y a un gouffre. Je ne le fuirai plus. Je te le promets. Je ne t'abandonnerai plus, je te le promets. Nous irons ensemble chercher les mots qui manquent. »³⁶

Si le langage est défaillant, les langues, elles, se côtoient et ondulent de l'une à l'autre. L'anglais, le français et l'arabe s'entremêlent. Là encore, ce sont les délimitations qui se gomment, pour mieux démontrer ce qui du pouvoir s'est dilué dans les affrontements religieux ou nationaux, dans la mesure où la connaissance de Dyonisos ouvre le jaillissement des tragédies. S'ensuit le mouvement hallucinant de la spirale qui fore et enflamme pour prodiguer la lumière que le Minotaure mérite. Lui

³⁰ *Ibid.*, p. 268.

³¹ *Ibid.*, p. 326.

³² *Ibid.*, p. 11 : « I BESTIAE VERAEE » ; p. 117 : « II BESTIAE FABULOSAE ».

³³ *Ibid.*, p. 18 ; p. 44 ; p. 59 ; p. 98 ; p. 112 ; p. 119 ; p. 121 ; p. 124 ; p. 136 ; p. 147 ; p. 180 ; p. 193 ; p. 196 ; p. 215 ; p. 223 ; p. 226 et p. 263 : « III. CANIS LUPUS LUPUS ».

³⁴ *Ibid.*, p. 220.

³⁵ *Ibid.*, p. 256.

³⁶ *Ibid.*, p. 314.

qui, prisonnier dans les méandres de son labyrinthe, ne la recouvrera sans doute jamais. Dès lors la démesure est l'horizon du vagabond : « Winona rêvait de pays lointains, de contrées sauvages [...] ; Wahhch parlait d'infini. Ni Europe, ni Amérique, mais un endroit proche du ciel. [...] Il n'y aurait enfin plus de Nouveau Monde ni d'Ancien Monde, mais le souffle de la Terre tournant sur son axe. »³⁷

Toujours décentrée, toujours écartelée, la littérature, dans la dénégarion du lieu physique qui pourtant l'inspire constamment et lui rend paradoxalement sa matière, deviendrait la danse serpentine d'une poétique de l'absence qui contourne sans jamais le découvrir le noyau inaccessible de la vérité.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

³⁷ *Ibid.*, p. 329.

LE DÉTOUR ORALITAIRE DANS L'ŒUVRE D'AIMÉ CÉSAIRE

Véronique CORINUS,

Université Lumière-Lyon2, Passages XX-XXI

On revient au lieu, tout comme on s'évade
du conte.¹

Dans le chapitre liminaire du *Discours antillais*, « Le retour et le détour »², Édouard Glissant lie intimement les deux notions par un jeu de dérivation annonciateur des variations du rapport de l'Être au lieu et partant à soi. C'est ainsi qu'il assimile la polarisation africaine de Césaire à une consécration néfaste de « la permanence » et de « la non-relation », trahissant une « obsession de l'Un »³. La Négritude césairienne serait un avatar de « la pulsion de Retour »⁴ commune à toute population transplantée qui aspire à revenir à sa terre et à son identité originelles. Cette « pulsion » s'amointrit cependant et disparaît dès lors que s'opère l'appropriation de l'entour : la terre nouvelle. Mais chez le peuple antillais, le Retour impossible se complique d'une implantation improbable, le « transbord »⁵ ayant entraîné une profonde mutation de l'être. Pour la communauté antillaise que son déplacement a rendue douloureusement *autre*, le Retour chimérique s'est commué en Détour. La « pratique du Détour »⁶ englobe les stratégies de contournement qu'adoptent, pour leur préservation, les individus sous le joug d'une menace insidieuse. Elle prend, aux Antilles, des formes diverses, affectant la langue (le créole), la religion (le syncrétisme), l'espace (le mouvement migratoire vers l'Hexagone). Toujours, il s'agit de s'éloigner du point de tension, du lieu « d'intrication »⁷, afin d'éviter la confrontation directe avec l'intolérable de la situation oppressive.

Le tropisme africain de Césaire serait, selon Glissant, une sublimation du Détour. L'évitement aurait mué en une « *coupure radicale* »⁸, devenant déport vers le continent et les peuples africains qui semblent porter en eux tout à la fois le principe de domination et le processus de sa résolution. Le recours de Césaire au conte patrimonial créole invalide grandement l'analyse de Glissant en cela que

¹ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1997, p. 234.

² Édouard Glissant, « Le retour et le détour », dans *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », [1981] 1997, p. 41-57.

³ *Ibid.*, p. 44.

⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁵ *Ibid.*, p. 44 ; voir p. 46-47.

⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁸ *Ibid.*, p. 56.

le détour singulier qu'il exerce, que nous appellerons « oralitaire »⁹, est une réponse anticipée à l'exhortation du philosophe à revenir au lieu, à revenir à soi, dans sa singularité.

Ce *Détour oralitaire* a été peu étudié par la critique qui, depuis les travaux d'Émile Yoyo¹⁰ et de Raphaël Confiand¹¹, a persisté à évoquer son ignorance voire son mépris des traditions orales. Ainsi la thèse du dénigrement patrimonial s'est-elle ajoutée à celle du rejet de la langue créole pour tenter à Césaire un procès en acculturation. La littérature orale antillaise intervient pourtant bien dans son processus créatif, faisant figure de puissant générateur d'images. Elle constitue un élément intertextuel déterminant au même titre que les textes d'Eschyle, Shakespeare ou La Fontaine. À ce titre, le rôle qu'elle joue dans la poétique de Césaire doit être envisagé en parallèle à celui de la littérature écrite occidentale.

La *bibliothèque orale* de Césaire s'est constituée dès l'enfance, sur les plantations Eyma et Gradis¹² où il a vécu jusqu'à l'âge de dix ans. Fils d'un économiste et gérant d'habitation – féru, il est vrai, de belles lettres – il a bénéficié, au contact d'un peuple des cannaies, vecteur des traditions orales, d'une éducation « baignée d'influence populaire »¹³. Il a tôt perçu les potentialités esthétiques du conte oral qui a, non pas bercé mais « remué »¹⁴, bouleversé sa jeunesse. Dès 1941, il a voulu lui rendre hommage en publiant une sélection dans *Tropiques*. Glosant un conte cubain qu'il considère comme un « Poème au désir, à la peur, à la mort, à la puissance, à la catastrophe, à la vie [...] drame amer d'une expérience sociale dominée par l'arbitraire et l'esclavage [...] et surtout hymne fou à la Liberté »¹⁵, il souligne la proximité entre les deux genres. Aussi n'hésite-t-il pas à faire de l'oralité antillaise un intertexte patrimonial qui livre ses motifs à sa créativité.

Pour que le matériau oral devienne poétique, Césaire passe cependant par la médiation de l'écriture : il entre en relation intertextuelle avec les contes martiniquais collectés et publiés par

⁹ « Oralitaire » est une dérivation adjectivale du néologisme « oraliture » apparu dans la critique haïtienne des années soixante-dix, mais aujourd'hui tombé en désuétude. On gagnerait à s'en emparer à nouveau, car il a l'avantage de ne pas souffrir de l'ambiguïté sémantique de son doublon « oral » dont on fait communément le synonyme de « parlé », et ce, malgré les travaux de Marcel Jousse (*L'Anthropologie du geste*, Paris, éditions Resma, 1969) et Jacques Dournes (Fondateur des *Cahiers de Littérature Orale*, INALCO) qui ont montré que l'oralité ne tenait pas à la seule communication verbale. *Oralitaire* souligne davantage, par sa résonnance avec *littéraire*, la littérarité du matériau envisagé. Le terme, affecté d'une connotation méliorative, convient mieux à la vision de Césaire qui, en précurseur, a voulu réhabiliter l'oralité créole.

¹⁰ Émile Yoyo, *Saint John-Perse ou le conteur*, Paris, Bordas, coll. « Études », 1971.

¹¹ Raphaël Confiand, *Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Stock, 1993.

¹² Voir Romuald Fonkoua, *Aimé Césaire (1913-2008)*, Paris, éditions Perrin, coll. « tempus », [2010] 2013. Je me permets de renvoyer à la biographie que j'ai consacrée au poète martiniquais : *Aimé Césaire*, Paris, PUF, 2019.

¹³ « Aimé Césaire, entretien d'avril 1967 », dans Georges Ngal, *Aimé Césaire, un homme à la recherche d'une patrie*, Paris, Présence Africaine, [Dakar, NEA, 1975] 1994.

¹⁴ Aimé Césaire, « Beau sang giclé », dans *Ferremets et autres poèmes*, [préface Daniel Maximin], Paris, Seuil, coll. « Points » [1994] 2008, p. 45.

¹⁵ Aimé Césaire, « Introduction à un conte de Lydia Cabrera », dans *Tropiques*, n° 10, Paris, Jean-Michel Place, [1944] 1978, p. 11. Voir Lydia Cabrera, « Bregantino, Bregantin », dans *Contes nègres de Cuba*, [tr. Francis Miomandre] Paris, Gallimard, coll. « La Renaissance de la Nouvelle », 1936, p. 17.

Lafcadio Hearn dans le recueil *Trois fois bel conte*¹⁶ (1939). L'intertexte dont il use a un caractère hybride : composé de transcriptions, il est un entre-deux, à la lisière de l'oral et de l'écrit.

Reconnaissant au folkloriste helléno-irlandais de l'avoir sensibilisé à la poéticité du « noir verbe »¹⁷, il lui rend un hommage appuyé dans deux poèmes consécutifs du recueil *Ferrements* : « Statue de Lafcadio Hearn » et « Beau sang giclé ». Construits comme un diptyque, ils constituent un double tombeau où sont reprises quatre histoires patrimoniales : « Conte Colibri », « Soucouyan », « Yé » et « Nanie Rozette ».

Le premier, « Conte Colibri », a tout particulièrement imprégné l'écriture césairienne. L'histoire du combat funeste mené par le héros éponyme (*trochylus*) contre Poisson Armé (*dyodon hystrix*)¹⁸ constitue l'un des hypotextes oraux majeurs de sa poétique. Le conte cruel l'a tant marqué que la version collectée par Lafcadio Hearn est le texte inaugural du florilège présenté dans *Tropiques*. On y apprend comment Bon Dieu finit par arracher à l'insolent colibri son tambour. Ses deux premiers émissaires, Bœuf puis Cheval, n'obtiennent rien de l'oiseau qui protège âprement son bien. Il n'hésite pas à leur crever les yeux pour sauvegarder son instrument :

- Tu diras à Bon Dié, ton maître, qu'il aura le tambour... quand ma tête sera sous la pierre de taille, dans la cour de ma maison.
Chouval se cabre, Coulibri comprend qu'il faut se défendre. [...]
Coulibri y perdit quelques plumes. Mais le beau courage de la petite bête, vous le savez, vous autres ?
Il tourne, il tourne, au-dessus, autour de la tête de Chouval et
 Zip, zip, dans les yeux !!!
Voilà Chouval aveugle comme Toupie.
Chouval en a les sangs tournés, il détaile ; et vite, comme vous pensez.¹⁹

Colibri doit en revanche s'incliner devant la férocité de Poisson Armé :

Pouesson Armé s'enroula comme boule piquante, rentra ses yeux et attaqua.
Pauv' Coulibri, au premier choc, eut le corps tout labouré.
[...]
Pouesson Armé fonçait toujours. Au second coup, ce fut fini :
– Mon dernier combat, dit Coulibri qui tomba mort.²⁰

Le terrible animal aquatique emporte l'instrument, après avoir décapité sa proie dont il place la tête sous une pierre.

¹⁶ Lafcadio Hearn, *Trois fois bel conte*, [tr. Serge Denis], Paris, Éditions Mercure de France, coll. « Auteurs étrangers », 1939.

¹⁷ Aimé Césaire, « Statue de Lafcadio Hearn », dans *Ferrements et autres poèmes*, *op.cit.*, p. 44.

¹⁸ Voir Véronique Corinus, « Le conte dans l'œuvre d'Aimé Césaire : le traitement de l'hypotexte lumineux », dans « Césaire 2013 : parole due », (éd. Romuald Fonkoua, Anne Douaire-Banny), Paris, Revue *Présence Africaine*, n° 189, 2014, p. 153-163.

¹⁹ Lafcadio Hearn, *Trois fois bel conte*, *op. cit.*, p. 28-29.

²⁰ *Ibid.*, p. 32.

Le récit sanglant imprègne si profondément l’imaginaire de Césaire qu’il procède à sa réécriture poétique dans les trois premiers monostiques du poème *Beau sang giclé* :

tête trophée membres lacérés
dard assassin beau sang giclé
ramages perdus rivages ravis²¹

Dans une concentration discursive extrême, sont ré-énoncées les deux séquences qui clôturent le conte populaire, son dénouement narrant l’affrontement fatal contre Poisson Armé ainsi que la double spoliation physique et matérielle dont il est victime.

Cette ré-écriture signale toute l’attention que Césaire porte à une étiologie relative à la survenue de l’esclavage. Le vol du tambour instaure la servitude des Noirs dont le travail sera désormais rythmé par ses battements. En voulant empêcher qu’il ne devienne la propriété du Bon Dieu, symbole dans les contes du colon, Colibri tente de soustraire les siens à l’asservissement. Mais il échoue et son supplice constitue le meurtre fondateur qui instaure le colonialisme et sa barbarie. Le conte est porteur d’une morale d’un profond pessimisme : la défaite de Colibri dit la destinée fatale du peuple noir, condamné à une sujétion éternelle et à une impossible libération.

Refusant une telle conception de l’Histoire, Césaire le détourne, en transforme la structure et le message. Les deux derniers vers font apparaître un épisode emprunté à un autre conte traditionnel créole, également présent dans le recueil de Hearn :

[...]
l’oiseau aux plumes jadis plus belles que le passé
exige le compte de ses plumes dispersées²²

On reconnaît ici la conclusion de « Soucouyan »²³. L’oiseau sorcier est tué par un chasseur qui, à l’aide de sa famille, le déplume, le découpe et le déguste après l’avoir accommodé avec soin. Mais l’animal use de ses pouvoirs magiques pour les contraindre à le régurgiter et à le reconstituer entièrement, « faisant le compte de ses plumes »²⁴ afin que pas une ne lui manque.

Avec cette adjonction, Césaire prévoit un dénouement distinct : le combat ne se solde plus par un échec, mais par une victoire différée. Le sémantisme du conte se voit inversé. La résurrection de l’oiseau annonce désormais l’insubordination imminente qui viendra bouleverser l’ordre colonial. Ainsi réinventé, le conte populaire devient conte poétique qui confine au mythe. Il cesse d’être une « digenèse », selon le néologisme forgé par Glissant :

²¹ Aimé Césaire, « Beau sang giclé », dans *Ferrements et autres poèmes*, *op.cit.*, p. 45.

²² *Ibid.*, *loc. cit.*

²³ Lafcadio Hearn, « Soucouyan », *Trois fois bel conte*, *op.cit.*, p. 43-48.

²⁴ *Ibid.*, p. 47.

Faulkner savait hautement que la parole du conte, hormis pour les contes ataviques des Indiens, n'était pas celle qui est héritée d'une pensée de la Genèse [...] Les contes créoles des Antilles, par exemple, mettent en question ou en vertige le mythe de la Création. On y voit un dieu tâtonnant s'y reprendre à plusieurs fois pour créer l'Antillais, selon le temps que ce dieu laisse dans son four cosmique la boue dont il veut faire un être : trop brûlé, ou pas assez, ou trop peu cuit. L'idée du conte est de contester ainsi l'absolu et le sacré de toute genèse. [...] aux origines de l'Antillais ou du Caribéen il y a non une Genèse, mais un fait historique [...]

Cette « origine » d'une nouvelle sorte, qui n'est pas une création du monde, je l'appelle une digenèse. Toute culture composite procède d'une digenèse, (qui n'est pas à tout coup une catastrophe, comme l'a été la traite négrière), dont les composantes sont démultipliées.²⁵

Césaire propose un nouveau récit de fondation par lequel se substitue à l'histoire subie une autre, maîtrisée, où l'homme opprimé décide de forger son destin. La bataille de Colibri, à l'issue finalement heureuse, se présente comme une allégorie euphorique de la lutte anticoloniale ou, disons mieux, de l'insurrection qui s'offre comme solution universelle à toute oppression.

Le conte réinventé génère des métaphores aviaires, disséminées dans toute son œuvre, qui convoquent l'oiseau dans un réseau sémantique duel l'associant aussi bien, comme l'a parfaitement montré René Hénane²⁶, aux thèmes de la violence, de la souffrance et de la mort qu'à ceux de la naissance, de l'abondance et de l'espérance.

Elles sont récurrentes dans son théâtre. La « récade bec de colibri dans le flanc du milan »²⁷ du roi « CHRISTOPHE » est le symbole de ceux blessés par l'esclavage, mais potentiellement régénérés par la révolution qui va les faire renaître à la liberté. Une aspiration partagée par le fougueux Lumumba, un colibri guerrier, critiqué par « Kala » en ces termes :

Ah ! le diable d'homme !

Ce que je lui reprocherai le plus, ce serait peut-être ça, cette mobilité ! Agité ! excité ! Une flamme qui court, qui court ! Un oiseau batailleur avec sa tête cherchant sur qui foncer !

[...] Le vieux Kala est là ! [...] Ils m'appellent le vieux ! Je ne suis pas vieux ! Je suis lent ! On dit la tortue pleine de malice ! On devrait dire plutôt pleine de bon sens ! Je vais lentement ; lentement... Koukoutou Bouem ! Koukoutou Bouem ! Lui c'est un impétueux²⁸, un emporté !²⁹

Malgré son impétuosité³⁰, il sera pourtant mis à mort, conformément à la prophétie du « JOUEUR DE SANZA » :

²⁵ Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Stock, 1996, p. 266-267.

²⁶ René Hénane, *Les Jardins d'Aimé Césaire*, Paris, L'Harmattan, 2003.

²⁷ Aimé Césaire, *La Tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence Africaine, [1963] 1970, « ACTE 3. SCÈNE 3 », p. 131.

²⁸ *Ibid.*, p. 143. C'est là l'adjectif utilisé par le roi d'Haïti « CHRISTOPHE » : « Congo, l'impétueux colibri dans la tubulure du datura, je me suis toujours émerveillé qu'un corps si frêle puisse sans éclater supporter le pas de charge de ce cœur qui bat. »

²⁹ Aimé Césaire, *Une Saison au Congo*, Paris, Seuil, [1966] coll. « Points », 2001, « Scène 7. Palais présidentiel, appartement de Kala », p. 77.

³⁰ *Ibid.*, « Acte 3. Scène 2 », p. 105 : « LUMUMBA [...] Un jour dans la brousse j'ai rencontré mon âme sauvage : elle avait la forme d'oiseau ! Et mieux que d'une peau de léopard, c'est, élan et empan, d'un oiseau que tu ferais mon signe ! L'œil, le bec ! Pour entrer aux temps neufs, de l'ibis la rémige mordorée ! »

O petit épervier, oh !oh !
O petit épervier étends tes ailes !
Le soleil boit du sang, oh !oh !
Petit épervier, petit épervier,
Quel sang boit le soleil !³¹

Contrairement à Lumumba, Caliban, dans *Une Tempête*³², ne connaîtra pas un destin funeste. C'est l'unique rebelle dramatique de Césaire à être épargné. La mort transparaît cependant en filigrane dans sa destinée, tout comme dans celle de l'oiseau-mouche. Il se reconnaît d'ailleurs dans la pugnacité de ce dernier qu'il convoque, dans son appel final, parmi les oiseaux tutélaires :

CALIBAN

[...]

Il chante

*Noir picoreur de la savane
le quiscale arpente le jour nouveau
dru et vif
dans son armure hautaine.
zip ! L'incisif colibri
au fond d'une corolle s'éjouit
fera-t-il fou, fera-t-il ivre
lyre rameutant nos délires
la Liberté ohé ! La Liberté !*

[...]

*Ramier halte dans ces bois
Errant des îles c'est ici le repos
Le miconia est pillage pur
du sang violet de la baie mûre
de sang de sang barbouille ton plumage
voyageur !
Dans le dos des jours fourbus
qu'on entende
la Liberté ohé ! La Liberté !³³*

L'oiseau « incisif » est implicitement évoqué par son bec, cet organe aiguisé comme la pointe d'une épée. Qu'on ne se laisse pas prendre à l'image mystificatrice d'une bombance heureuse, telle que la proposeraient les poètes régionalistes enclins à l'hédonisme. Sa jouissance est toute guerrière, sa bouche cornée et saillante s'enfonçant avec une cruelle délectation dans le cœur de la fleur, telle une lame redoutable qui perfore et dilacère. L'onomatopée qui accompagne son agression exprime la violence de son geste. Elle est directement empruntée au conteur interrogé par Lafcadio Hearn, qui en use pour signifier la rapidité et la brutalité du coup porté : « y baill zip-zip dans zié y – y renne li coqui comm Aliquiô » (littéralement : « il lui fit zip-zip dans les yeux, il le rendit aveugle comme

³¹ *Ibid.*, « Acte 3. Scène 1 », p. 95.

³² Aimé Césaire, *Une Tempête*, Paris, Seuil, coll. « Points » [1969] 1997.

³³ *Ibid.*, « Acte III. Scène 2 », p. 64-65.

Aliquo³⁴ »). Le végétal est crevé comme les yeux des émissaires divins du conte. Colibri ne sort cependant pas vainqueur, l'allusion au plumage souillé de sang suggérant sans équivoque sa chute tragique, causée par la plante impossible à terrasser³⁵.

Dans les recueils poétiques, on retrouve la même ambivalence. Si dans le *Cahier d'un retour au pays natal* le colibri est d'abord auteur d'un carnage, s'élançant en « un grand galop de dagues pour défoncer la poitrine de la terre »³⁶, il sera à la fin du parcours du « récitant »³⁷ vecteur de renaissance :

Tiède petit matin de chaleurs et de peurs ances-
trales
par-dessus bord mes richesses pérégrines
par-dessus bord mes faussetés authentiques
Mais quel étrange orgueil tout soudain m'illumine ?
viennne le colibri
viennne l'épervier
viennne le bris de l'horizon
viennne le cynocéphale
viennne le lotus porteur du monde
viennne de dauphins une insurrection perlière brisant
la coquille de la mer³⁸

Oiseau de l'aube, portant la promesse d'une ère nouvelle, il se dégage alors de la connotation mortifère dont il était empreint :

la mort est un oiseau blessé
la mort décroît
la mort vacille
la mort est un patyura ombrageux
la mort expire dans une blanche mare de silence.³⁹

Dans *Ferrements*, il est tour à tour vainqueur et vaincu. « Comptine » donne à voir un oiseau belliqueux qui de son « bec de proie romp[...t] la poitrine inhospitalière »⁴⁰ alors que « Pour

³⁴ Lafcadio Hearn, *Trois fois bel conte*, op. cit., p. 86, note 28 : « Aliquo est un personnage légendaire ; le héros d'une chanson comme Cadet Roussel et Jean de la Lune (communiqué par Flavia Léopold). »

³⁵ Selon René Hénane et Dominique Ruelle dans « Deux manuscrits d'Aimé Césaire. *Rumination de caldeiras, le manuscrit – Nobody, le poème* », *Mondesfrancophones.com*, revue mondiale des francophonies le 4 décembre 2011. *Rumination de caldeiras*, note 11 : « *miconia* ou *micone* [...] appelé *Cancer vert* à Tahiti [...] est une plante [...] originaire d'Amérique latine [...] Elle a envahi [...] aux Antilles, la Jamaïque et Grenade. Le *miconia* est considéré comme l'une des pires plantes envahissantes, perturbatrice des écosystèmes, grande menace pour les espèces endémiques qu'elle étouffe par sa croissance exubérante. » En cela, le *miconia* est une métaphore limpide de la colonisation.

³⁶ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, coll. « Poésie », [Revue *Volontés*, 1939], 1983, p. 29.

³⁷ Dominique Combe, *Aimé Césaire : Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Études littéraires », 1993, p. 49.

³⁸ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 44-45.

³⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁰ Aimé Césaire, « Comptine », dans *Ferrements et autres poèmes*, op.cit., p. 18.

Ina » présente le cadavre d'un « oiseau-gemme dans un saccage de sang »⁴¹. Le poème « Afrique » en dévoile quant à lui une image lumineuse :

[...]
une plaie d'aujourd'hui est caverne d'orient,
un frissonnement qui sort des noirs feux oubliés, c'est,
des flétrissures jailli de la cendre des paroles amères
de cicatrices, tout lisse et nouveau, un visage
de jadis, caché oiseau craché, oiseau frère du soleil.⁴²

En donnant à sa réécriture du conte « Soucouyan » le titre de « Glan-glan, l'oiseau craché »⁴³ qu'il emprunte pour partie à ce dernier vers de Césaire, Patrick Chamoiseau reconnaît implicitement chez lui la fécondité de l'intertexte oralitaire. Il identifie absolument dans l'« oiseau craché » du poème l'oiseau zombi à la phosphorescence solaire du conte, dont la silhouette se dessine ici et là dans le recueil :

l'exil s'en va ainsi dans la mangeoire des astres
portant de malhabiles grains aux oiseaux nés du temps
qui jamais ne s'endorment jamais
aux espaces fertiles des enfances remuées⁴⁴

L'allusion à l'oiseau régurgité achève de filer la métaphore oralitaire – dont le comparant est issu d'un conte patrimonial – qui parcourt le recueil *Ferrements*.

De pièce en pièce, de poème en poème, l'oiseau est marqué par une ambiguïté extrême qui le fait osciller entre héroïsation et victimisation, suivant en cela le trajet de Colibri, marqué tout à la fois de la dignité du Rebelle et de la décadence du Vaincu. Le sémantisme complexe qui en résulte participe à l'hermétisme des textes césairiens parfois décrié par la critique au motif que « l'image trop individuelle risque de supprimer la communicabilité et de renfermer le poète en lui-même »⁴⁵.

Pour qui méconnaît l'hypotexte contique, il est assurément difficile, voire impossible, de percevoir « la référence oblique »⁴⁶ au *Conte Colibri*. Mais l'identification malaisée n'empêche pas la compréhension intime selon Césaire qui exhorte son lecteur à « Ne pas se laisser décontenancer par son apparence arbitraire »⁴⁷. Et d'ajouter : « Les images ne sont jamais arbitraires, c'est-à-dire non

⁴¹ Aimé Césaire, « *Pour Ina* », *ibid.*, p. 24.

⁴² Aimé Césaire, « *Afrique* », *ibid.*, 77.

⁴³ Voir Patrick Chamoiseau, « *Glan-Glan, l'oiseau craché* », dans *Veilles et merveilles créoles. Contes du pays Martinique*, [illustrations Giorgia Grippo Belfi] Paris, Le Square éditions, 2013.

⁴⁴ Aimé Césaire, « *Oiseaux* », dans *Ferrements et autres poèmes*, *op.cit.*, p. 25.

⁴⁵ Voir Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala – AUF, 2001, p. 191.

⁴⁶ Voir Gisèle Mathieu-Castellani, « *Intertextualité et allusion : le régime allusif chez Ronsard* », dans « *La farcissure. Intertextualités au XVIe siècle* », *Littérature*, n° 55, 1984, p. 27.

⁴⁷ Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, « (Lettre d'A. Césaire à L. Kesteloot en juin 1959). », *op. cit.*, p. 191.

signifiantes »⁴⁸. Aussi est-il toujours loisible de procéder à leur déchiffrement si l'on accepte de leur rendre leur « juste importance, plus grande que celle de la sémantique de chaque mot »⁴⁹. Césaire rappelle que les évocations forgées par le poète à partir de sa culture singulière « se ramènent à des images primordiales, lesquelles – incrustées dans l'inconscient collectif – sont universelles »⁵⁰.

Qu'elle soit toujours *décryptable* induit que l'image procède d'un langage par essence *crypté*. C'est notamment le cas lorsqu'elle adopte, chez Césaire, la forme patrimoniale. Énoncées dans un régime allusif fondé sur la sous-entente (double sens) et l'ellipse (comparant occulté), ses métaphores oralitaires nécessitent un effort de décodage pour sortir de l'obscurité sémantique et atteindre à la luminescence des « éclats de ciel »⁵¹.

C'est par cette opacité même cependant que le Verbe du Poète renoue avec la « pratique du détour »⁵² mise en œuvre par le Conteur. Le conte des Amériques, affirme Édouard Glissant, est un art de la ruse. Dans la société plantationnaire où la parole est contrainte, il se profile comme une alternative aussi bien à la « parole élémentaire » articulant les mots sommaires du labeur qu'à la « parole ravalée »⁵³ taisant les maux face à « la terreur »⁵⁴. « Refusant la somnolence de la parole transparente »⁵⁵, le Conteur évite tout discours direct et réaliste qui fait courir le risque de la censure et des représailles. Il lui substitue l'énigme du symbole, assimilable à une « parole différée, ou déguisée, sous laquelle l'homme et la femme bâillonnés serrent ce qu'ils disent »⁵⁶.

Le trope de l'allusion employé par Césaire correspond à un tel camouflage discursif puisqu'il consiste, selon Fontanier, « à faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas ». En cela, l'allusion – contrairement à la citation dont elle est une variation – est détour. Elle relève du régime du double sens, en superposant – plutôt qu'en les juxtaposant – deux énoncés. Le texte effectivement produit et l'intertexte implicitement sollicité se confondent dans une énonciation unifiante où le sens dénotatif du premier est élargi par le sens connotatif du second. Ce dernier « l'enrichit de résonances autres, lui construi[sant] un *arrière-texte* idéologique, qui n'est ni la source ni l'origine de l'énoncé, mais son point d'ancrage textuel, son inscription dans un registre particulier, son ouverture à un contexte virtuel. »⁵⁷ Le discours allusif s'approprie l'intertexte par une « annexion

⁴⁸ *Ibid.*, loc. cit.

⁴⁹ *Ibid.*, loc. cit.

⁵⁰ *Ibid.*, loc. cit.

⁵¹ Aimé Césaire, « Isidore Ducasse, comte de Lautréamont. La poésie de Lautréamont, belle comme un décret d'expropriation », dans *Tropiques*, n° 6-7, Paris, Jean-Michel Place, [1943] 1978, p. 15.

⁵² Édouard Glissant, *Poétique de la Relation. Poétique III*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1990, p. 83.

⁵³ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁴ *Ibid.*, loc. cit.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁷ Gisèle Mathieu-Castellani, « [Intertextualité et allusion : le régime allusif chez Ronsard](#) », *op.cit.*, p. 28.

implicite »⁵⁸ ; ce faisant, il procède à un *détournement* qui le situe *de facto* « hors de son propre contexte épistémologique et idéologique »⁵⁹.

C'est à un tel *détournement rhétorique* que s'adonne Césaire en convoquant l'intertexte patrimonial dans sa création. En intégrant l'oralité antillaise dans son écriture poétique comme théâtrale, c'est bien à un infléchissement du Détour de prudence en un Détour de résistance qu'il procède. Son inspiration puisée dans le patrimoine oral créole fait écho aux préconisations de Glissant qui souligne, dans une note de la section « Retour et Détour » du *Discours antillais*, que si le Détour est d'abord un mode d'échappement du réel qu'adopte une population opprimée pour survivre à la barbarie, il doit devenir parole créatrice séditeuse :

La tangence du Détour devient, au stade de l'expression, conquête sur le non-dit ou sur l'édit (c'est-à-dire sur les deux modes principaux de la répression), à partir du moment où le Détour, non plus imposé dans le réel, se continue en finesse de préhension, d'analyse et de création. L'insertion convergente dans la Caraïbe éclaire ce processus et l'autorise.⁶⁰

Par ses méandres oralitaires qui inscrivent fortement sa création dans son entour antillais, Césaire rencontre Glissant sur l'une des lignes de force qui structurent sa pensée et son œuvre.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

⁵⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁰ Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, *op.cit.*, p. 57, note 1.

**(IM)POSSIBLE RETOUR. LA DÉCONSTRUCTION DE L'IDÉE DU RETOUR DANS
L'IGNORANCE¹ DE MILAN KUNDERA**

Jolanta RACHWALSKA VON REJCHWALD,
Université Marie Curie-Sklodowska de Lublin

Si un émigré, après vingt ans vécus à l'étranger, revenait au pays natal avec encore cent ans de vie devant lui, il n'éprouverait guère l'émotion d'un Grand Retour, probablement que pour lui cela ne serait pas du tout un retour, seulement l'un des nombreux détours sur le long parcours de son existence. (P, 114)

Par mes expériences et mes goûts, je suis un centre-européen. [...] Mais, au milieu de ma vie, ma femme et moi avons émigré en France. Cet événement est le plus décisif de toute mon existence, il est la clé de ma vie comme de mon travail.²

Vouloir parler du retour présuppose une certaine appréhension du temps et de l'espace ; car, on revient forcément d'un ailleurs spatial et/ou temporel. C'est bien le cas de Milan Kundera, écrivain tchèque (né en 1929), qui choisit l'émigration suite à l'invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes du Pacte de Varsovie le 21 août 1968. Après ces événements dramatiques, qui ont marqué le corps et les esprits des habitants de l'Europe de l'Est, de nombreux Tchèques ont péri ou ont été condamnés à la prison, d'autres ont fui à l'étranger. En 1975, Kundera part comme réfugié en France, définitivement. Après des années, il parlera de cette période d'une manière qui en aurait surpris plus d'un : « En France, j'ai éprouvé l'inoubliable sensation de renaître. Après une pause de six ans, timidement, je suis revenu à la littérature. »³ À partir de 1981, il reprend sa plume pour écrire exclusivement en français. C'est sur cette expérience personnelle de Kundera, marquée par un non-retour à son pays et à sa langue, que sera fondée majoritairement son œuvre.

C'est *L'Ignorance*, paru d'abord en Espagne (2000) puis, en 2003, en France, qui rend particulièrement compte de ce thème. Pourtant – ce qui d'ailleurs a été judicieusement relevé par la critique espagnole –, Kundera puise dans ce qu'il a vécu avec retenue, presque avec pudeur, ce qui lui confère une valeur universelle : « Le plus admirable dans *La Ignorancia*, ce sont les limites imposées dans la façon de traiter le sujet, malgré les puissantes implications sentimentales que cela avait sans

¹ Milan Kundera, *L'Ignorance*, Paris, Gallimard, 2003.

² « Milan Kundera, gardien des lettres tchèques », *Le Monde* 2, 28 août 2009.

³ *Ibid.*, loc. cit.

doute pour son auteur.»⁴ Kundera insistait déjà sur cette idée dans *Les Testaments trahis*, où il constatait que : « L'émigration est difficile aussi du point de vue purement personnel : on pense toujours à la douleur de la nostalgie »⁵. Le sentiment de nostalgie, si bien conceptualisé par Jean Starobinski⁶, est considéré par de nombreux chercheurs⁷ comme la pierre angulaire de la réflexion sur cette question, ce que Kundera explique de façon érudite dans l'incipit de son ouvrage :

Le retour, en grec, se dit *nostos*. *Algos* signifie souffrance. La nostalgie est donc la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner. Pour cette notion fondamentale, la majorité des Européens peuvent utiliser un mot d'origine grecque (*nostalgie, nostalgia*) puis d'autres mots ayant leurs racines dans la langue nationale : *añoranza*, disent les Espagnols ; *saudade*, disent les Portugais. Dans chaque langue, ces mots possèdent une nuance sémantique différente. Souvent, ils signifient seulement la tristesse causée par l'impossibilité du retour au pays. Mal du pays. Mal du chez-soi. Ce qui, en anglais, se dit : *homesickness*. Ou en allemand : *Heimweh*. En hollandais : *heimwee*. Mais c'est une réduction spatiale [...] L'une des plus anciennes langues européennes, l'islandais, distingue bien deux termes : *söknudur* : nostalgie dans son sens général ; et *heimfra* : mal du pays. Les Tchèques, à côté du mot *nostalgie* pris du grec, ont pour cette notion leur propre substantif, *stesk*, et leur propre verbe [...] En espagnol, *añoranza* vient du verbe *añorar* (avoir de la nostalgie) qui vient du catalan *enyorar*, dérivé, lui, du mot latin *ignorare* (ignorer). Sous cet éclairage étymologique, la nostalgie apparaît comme la souffrance de l'ignorance. Tu es loin, et je ne sais pas ce que tu deviens. Mon pays est loin, et je ne sais pas ce qui s'y passe. (P, 11-12)

Cette déchirure et cette volonté inassouvie – malgré les tentatives pour revenir –, Kundera les exprime de telle manière que le potentiel généré par l'hybridité de sa forme devient un véritable dispositif intellectuel permettant de (re)penser ce parcours pluridimensionnel et polysémique du retour. Dans ce livre, il mène aussi un raisonnement sur la stéréotypisation de la figure de l'émigré qui refuse de rentrer, et s'ingénie à la déconstruire.

Connu pour son goût de la provocation et de la démystification du réel, Kundera lance presque une boutade pour un lecteur habitué à la langue de bois pratiquée dans les sociétés occidentales, à savoir le souhait de ne pas retourner dans le pays d'origine. Il évoque celui sur lequel on s'apitoie et dont le trajet migratoire est perçu par la voix commune comme une calamité. Mais, comme pour mieux nous convaincre qu'elle n'est qu'illusoire et le fruit de cette perception extérieure.

Il étaye son argumentation en recourant au mythe d'Ulysse, une référence culturelle majeure⁸, un « culturème »⁹, voire un récit matriciel – qui non seulement a marqué tous les âges de la littérature

⁴ Isabelle Fiemeyer, « L'accueil de *La Ignorancia* en Espagne », *L'Express*, juin 2000.

⁵ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 116.

⁶ Jean Starobinski, « Le concept de nostalgie », *Diogenes*, n° 54, Paris, Gallimard, 1966, p. 92-115.

⁷ Voir l'introduction à l'ouvrage : *Anthropology and Nostalgia*, (éd. Olivia Angé, David Berliner), Brooklyn, Berghahn Books, 2015, p. 1, où les auteurs constatent que le phénomène de la nostalgie reste en rapport étroit avec les études sur les pays postcommunistes de l'Europe de l'Est.

⁸ Voir Véronique Porra, « Du paradigme au syndrome d'Ulysse. Variations romanesques sur l'impossible retour du migrant », dans *Culture à la dérive. Cultures entre les rives*, (éd. Doris Eibl et al.), Würzburg, Königshausen & Neumann, 2010, p. 143-152.

⁹ Il s'agit d'un concept proposé, en 1997, par Christiane Nord dans *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome, 1997, p. 34 : « A cultureme is a social

occidentale, mais conditionne notre manière de penser le retour – dont le fonctionnement, selon les phénoménologues s’inscrirait dans la conscience du monde « pré-thématique »¹⁰. Mais ceux qui connaissent le tempérament de l’écrivain ne seront pas étonnés de la façon dont il dé-construit ce mythe. Il nous fait entendre qu’Ulysse tend à coloniser notre imaginaire par des stéréotypes qui, d’une part, immunisent notre capacité à penser le départ et le retour autrement, et d’autre part, ont contribué à son idéalisation en la nimbant de l’auréole de « la grande magie du retour » (P, 11), voire de « l’ivresse du Grand retour » (P, 14) dont le charme opère toujours.

L’Ignorance est bien plus qu’un simple récit. Déjà parce que sa qualification générique reste problématique, dans la mesure où sa forme hybride – plus spéculative que narrative – se situe entre l’anecdote et la méditation, à la fois progressive et régressive. Il s’agirait plutôt d’un conte philosophique, où la fiction côtoie les digressions érudites de l’auteur dont les arabesques et les linéaments de la forme semblent se prêter au jeu de la mimésis, pour reproduire, dans leurs volutes, l’idée du retour.

Il en explore le côté paradoxal en s’appuyant sur le fait que « celui qui rentre n’est plus le même que celui qui était parti, et qu’il rentre dans un pays qui lui-même a changé entre-temps. »¹¹ Cette approche kunderienne va à l’encontre du mythe d’Ulysse qui incarne l’apologie d’un retour ramenant l’ordre par l’achèvement d’un cycle commencé : « À l’exploration passionnée de l’inconnu (l’aventure), il préféra l’apothéose du connu (le retour). » (P, 14). Cela renverrait à tout ce qui est familier, à la maison qu’on associe intuitivement à l’image sécurisante du passé¹². Pourtant, les personnages kunderiens seront lancés dans une grande traversée de l’incertain, qui est celle de l’émigration ; ils ne profiteront guère de cette douce sensation, mais subiront le choc provoqué par la singularité du connu :

[...], mais ce qui est pire, c’est la douleur de l’aliénation ; le mot allemand *die Entfremdung* exprime [...] le processus durant lequel ce qui nous a été proche est devenu étranger. [...] Seul le retour au pays natal après une longue absence peut dévoiler l’étrangeté substantielle du monde et de l’existence.¹³

phenomenon of a culture X that is regarded as relevant by the members of this culture and, when compared with a corresponding social phenomenon in a culture Y, is found to be specific to culture X ». « Un culturème est un phénomène social issu d’une culture X qui est considéré comme pertinent par les membres de cette culture et qui, lorsqu’on le compare à un phénomène social similaire dans une culture Y, se trouve être spécifique à la culture X », nous traduisons.

¹⁰ Edmund Husserl, *De la Réduction phénoménologique. Textes posthumes (1926-1935)*, [tr. Jean-François Pestureau], Grenoble, éditions Jérôme Millon, coll. « Krisis », [Ideen I, Halle, Max Niemeyer, 1913 ; *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, [tr. Paul Ricœur] Paris, Gallimard, coll. « Tel », [1985] 2007, p. 41.

¹¹ Rose Duroux, Alain Montandon, « *L’émigration : le retour* », [Préface], Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, 1999, p. 5

¹² Voir Yi-Fu Tuan, *Espace et lieu. La perspective de l’expérience*, [tr. Céline Perez], Gollion, Infolio, coll. « Archigraphy Paysages », 2006, ch. 9.

¹³ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, *op. cit.*, p. 116-117.

Cette impression démontre, au-delà des images idylliques générées par les modèles culturels, que revenir n'est pas le simple contraire de partir ; que les deux actions se situent sur des plans temporels opposés et qu'entre ces deux actes, d'une gravité existentielle profonde, le continu vital a été rompu. Kundera, intéressé par la « dédivinisation du monde (Entgötterung) »¹⁴, ouvre une perspective de distanciation qui reste un puissant facteur de désacralisation de cette allégresse stéréotypée : « On ne comprendra rien à la vie humaine si on persiste à escamoter la première de toutes les évidences : une réalité telle qu'elle était quand elle était n'est plus ; sa restitution est impossible. » (P, 116). C'est sur cette vérité déconcertante qu'il fait asseoir la trame de *L'Ignorance* en mettant en scène deux émigrés tchèques, Irena et Josef, ayant fui la Tchécoslovaquie et qui, après vingt ans, y reviennent.

Leurs chemins se croiseront à l'aéroport : Irena vit désormais à Paris, Josef au Danemark. Elle l'a reconnu ; jeunes, ils étaient attirés l'un par l'autre, mais le départ d'Irena a mis fin à toute possibilité de liaison. Tous deux ont refait leur vie, loin de chez eux. En rentrant, deux décennies après, ils apportent leur bagage d'amours et de désamours. Irena était partie avec son mari qu'elle a vu mourir à Paris où elle vit depuis avec ses deux filles et un Danois connu après son veuvage. Josef a affronté une épreuve similaire. Il s'était marié au Danemark, et son épouse est décédée. Ils incarneraient deux versants d'une trajectoire analogue, projetés dans l'espace-temps, pour tenter cet amer Retour au cours duquel ils se heurteront à de multiples situations de retrouvailles qui ne se dérouleront pas suivant le modèle homérique. Leur odyssée terrestre ne s'avérera qu'une suite de pertes et de désillusions qui témoigneront du « choc de rentrer au pays après vingt ans » (P, 158).

Si Kundera en parle comme d'une commotion, c'est que les premiers retours qu'ils effectuent sont « oniriques » et récurrents :

Elle fut saisie de la même panique qu'autrefois dans ses rêves d'émigration : par la force magique d'une robe, elle se voyait emprisonnée dans une vie dont elle ne voulait pas et dont elle ne serait plus capable de sortir. Comme si, jadis, au début de sa vie adulte, elle avait eu devant elle plusieurs vies possibles parmi lesquelles elle avait fini par choisir celle qui l'avait amenée en France. Et comme si ces autres vies, refusées et abandonnées, restaient toujours prêtes pour elle et la guettaient jalousement depuis leurs abris. L'une d'elles s'emparait maintenant d'Irena et l'enserrait dans sa nouvelle robe comme une camisole de force. [...] (Était-ce un rêve ? Son dernier rêve d'émigration ?) (P, 35)

Soudain, c'est comme un coup de vent : le défilé en accéléré des vieux rêves d'émigration [...] elle voit des femmes qui surviennent, l'entourent, et, levant des chopes de bière, riant perfidement, l'empêchent de s'échapper ; elle est dans une boutique où d'autres femmes, des vendeuses, se précipitent sur elle, l'habillent d'une robe qui, sur son corps, se transforme en camisole de force. (P, 129)

Ils manifestent « l'horreur » ressentie (P, 22). Cette angoisse provient de la pression extérieure qui s'exerce sur eux. Irena entreprend son retour à contrecœur, poussée, ironie du sort, par sa meilleure amie qui véhicule le cliché de la « *jeune femme qui souffre, bannie de son pays.* » (P, 28). Irena réalise

¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

qu'« Elle [est] une émigrée que tout le monde plaint d'avoir perdu sa patrie » (P, 30). C'est la raison pour laquelle elle s'interroge : « Elle avait toujours considéré comme une évidence que son émigration était un malheur. Mais [...] n'était-ce pas plutôt une illusion [...] suggérée par la façon dont tout le monde perçoit un émigré ? » (P, 27). Ces « rêves-cauchemars » (P, 21) métastisent la pensée qui est hantée par les scènes répétées avec « cette obstination anachronique que possède tout ce qui passe pour important »¹⁵. À cela s'ajoutent des « apparitions de paysages »¹⁶ (P, 21). À l'inverse, Josef a pris la décision de « s'interdi[re] la douloureuse errance dans les couloirs du passé » et entame « la cohabitation avec la morte [son épouse] » (P, 122). Il reconstruit mentalement « leur chez-soi », notamment « le sapin devant la maison en brique rouge foncé » (P, 123) ; « le sapin svelte [...] tel un bras qu'elle lève afin de lui montrer de loin leur chez-eux » (P, 133-134). Cette vision répétée, telle un lambeau mnésique véhiculant un espace déchronologisé à travers un temps délocalisé « Une nouvelle horloge s'est mise à organiser son temps » (P, 122), prend une forme intense et obsédante dans les moments les plus cruciaux : « Josef reste debout au pied du lit ; il regarde son sexe [celui d'Irena] comme s'il regardait le vide, et soudain il voit la maison en brique avec un sapin. » (P, 174), telle une invitation à repartir en sens inverse, au Danemark.

Cet exemple synthétise la problématique essentielle du retour : où est son « Ici » ? Car après si longtemps, ce n'est plus Prague, mais un « ailleurs », à l'endroit où il a perdu sa conjointe. La déconstruction de l'idée du retour chez Kundera consiste en une remise en question de l'opposition « Ici »/« Ailleurs » qui semble aux fondements de la culture de l'Occident chrétien. Elle préside à l'ouverture de *L'Ignorance* qui commence par un dialogue qui l'actualise. Irena se plie à l'argumentation de son amie fondée sur la stéréotypie d'« Ulysse qui revoit son île après des années d'errance » (P, 11). Le début de leur conversation dresse une configuration topologique qui reflète la situation de tout émigré :

« Qu'est-ce que tu fais encore ici ! » [...]

« Et où devrais-je être ? demanda Irena.

– Chez toi !

– Tu veux dire qu'ici je ne suis plus chez moi ? »

Bien sûr, elle ne voulait pas la chasser de France, ni lui donner à penser qu'elle était une étrangère indésirable » (P, 9).

Ces deux pôles antagoniques traduisent, en termes spatiaux, la notion de rupture, à partir de laquelle on peut fonder un modèle culturel de l'itinéraire biographique de tout déraciné. Pourtant, à lire attentivement ce récit, cette dualité ne fonctionne plus comme un embrayeur conceptuel capable

¹⁵ Theodor Wiesengrund Adorno, *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, [tr. Eliane Kaufholz, Jean-René Ladmiral], Paris, Payot coll. « Critique de la Politique », [1980] 2001, p. 135.

¹⁶ Milan Kundera, *L'Ignorance, op. cit.*, p. 21 : « [elle] faisait une autre expérience, tout à fait contraire : des paysages de son pays venaient, le jour, se montrer à elle. Non, ce n'était pas une rêverie, longue et consciente, voulue ».

d'apporter une élucidation du monde. Chez Kundera, les repères géographiques et topographiques perdent leur capacité définitoire, s'embrouillent et ne suffisent pas à distinguer l'un de l'autre.

Il en découle que la bipolarité « Ici »/« Ailleurs » n'est pas opérante, parce que l'émigration et le retour qu'elle induit ne recouvrent pas seulement le plan géographique, territorial ou cartographique, mais ils concernent aussi, ou avant tout, la rupture du continu du temps. Paul Ricœur nous rappelle que « l'expérience du monde mise en partage repose [...] sur une communauté de temps autant que d'espace. »¹⁷. Selon lui : « [...] tous les événements acquièrent une *position* dans le temps définie par leur distance au moment axial – distance mesurée en années, mois, jours – ou par leur distance à tout autre moment dont la distance au moment axial est connue »¹⁸.

Ce « moment axial » correspondrait, dans le cas d'Irena et de Josef, à leur départ du pays natal devenu la référence qui reconfigure le temps en marquant le début de leur nouvelle vie. Alors que dans la perspective du retour il renverrait à l'invasion (en 1968) de la Tchécoslovaquie¹⁹ – c'est-à-dire à « un événement si important qu'il est censé donner aux choses un cours nouveau »²⁰ – ; qui marquerait un basculement, à partir duquel s'opèrerait un classement par rapport au point symbolique zéro, entre un *après* et un *avant*, instaurant ainsi une essentielle discontinuité.

Ce nouvel ordre temporel entraîne inévitablement l'incompatibilité entre la perception du temps par les émigrés et par leurs proches, restés sur place. Empruntant toujours l'outillage conceptuel de Paul Ricœur, nous constatons que Irena et Josef vivent avec les autres, avec ceux qu'ils ont quittés dans ce que l'on qualifie de « *temps du monde, temps objectif ou temps vulgaire* »²¹. Cependant, l'émigration entraînera une nette distorsion entre ce dernier temps et celui qui n'appartiendra qu'à eux, et que le philosophe appelle « le temps vécu » ou « le temps phénoménologique »²². Il en résulte que « revenir » désigne surtout l'incontournable nécessité de se confronter à l'étrangeté du connu et à la coupure entre le temps historique qui s'est écoulé, et le temps subjectif, propre à ceux qui ont enduré la discontinuité de leur existence.

Ces derniers expérimentent un dédoublement temporel et géographique : physiquement, ils ne peuvent investir qu'un seul lieu dans l'espace, mais leur esprit effectue des va-et-vient permanents entre les lieux, les pays, les territoires. De même, leur manière d'*être-dans-le-temps* est différente. Ils évoluent au quotidien dans le même temps historique, objectif que les autres, mais ils portent en eux la

¹⁷ Paul Ricœur, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, [coll. « L'Ordre philosophique », 1985], coll. « Points Essais », 1991, p. 205.

¹⁸ *Ibid.*, p. 196.

¹⁹ Milan Kundera, *L'Ignorance, op. cit.*, p. 16 : « En 1948, importée de Moscou, la révolution communiste inaugure par la Terreur la deuxième vingtième, qui se termina en 1968 quand les Russes, furieux de voir son insolente émancipation, envahirent le pays avec un demi-million de soldats. »

²⁰ Émile Benveniste, « [Le langage et l'expérience humaine](#) », dans Émile Benveniste *et al.*, « Problèmes du langage », Paris, Gallimard, coll. « Diogène », 1966, p. 6.

²¹ Paul Ricœur, *Temps et récit. 3. Le temps raconté, op. cit.*, p. 189.

²² *Ibid.*, *loc. cit.*

mémoire d'un autre temps, celui qui les a marqués à jamais et signifie un nouveau commencement. Ils occupent simultanément ces deux temporalités qui interfèrent. Quand Irena se promène à Prague, elle est dotée, comme tous les exilés, d'une « conscience contrapuntique »²³ : elle ne peut regarder sa ville natale qu'à travers le filtre de Paris, l'espace exilique, et les souvenirs s'entrelacent. L'« ailleurs » se transforme donc pour elle en « ici » :

Vue de là où elle déambule, Prague est une large écharpe verte de quartiers paisibles, avec de petites rues jalonnées d'arbres. [...] pendant quelques secondes elle entr'aperçoit Paris qui, pour la première fois, lui apparaît hostile : géométrie froide des avenues ; orgueil des Champs-Élysées ; visages sévères des femmes géantes, en pierre, qui représentent l'Égalité ou la Fraternité ; et nulle part, nulle part, une seule touche de cette intimité aimable, un seul souffle de cette idylle qu'elle respire ici. D'ailleurs, durant toute son émigration c'est cette image qu'elle a gardée comme emblème de son pays perdu : de petites maisons dans des jardins qui s'étendent à perte de vue sur une terre vallonnée. Elle s'est sentie heureuse à Paris, plus qu'ici, mais un lien secret de beauté ne l'attachait qu'à Prague. (P, 125-126)

Les données de l'opposition qui définissent les positions topologiques de celui qui a migré sont alors sujettes à une reconfiguration totale :

Pendant vingt ans il n'avait presque plus parlé tchèque. La conversation avec sa femme était facile, le danois s'étant transformé en leur sabir intime. Mais avec les autres, il était toujours conscient de choisir les mots, de construire une phrase, de surveiller son accent. Il lui semblait qu'en parlant les Danois couraient lestement, tandis que lui trottait derrière, chargé d'un poids de vingt kilos. Maintenant, les mots sortaient tout seuls de sa bouche, sans qu'il ait besoin de les chercher, de les contrôler. Le tchèque n'était plus cette langue inconnue au timbre nasal qui l'avait étonné à l'hôtel de sa ville natale. Il la reconnaissait enfin, il la savourait. Avec elle, il se sentait léger [...] comme s'il volait et, pour la première fois de son séjour, il était heureux dans son pays et sentait que c'était le sien. [...]

- Alors, viens ce soir ! On va dîner ensemble [...]
- Ce soir je serai déjà chez moi.
- Quand tu dis chez moi, tu veux dire...
- Au Danemark.
- C'est si étrange de t'entendre dire cela. Ton chez-toi, donc, ce n'est plus ici ? [...]
- Non. C'est là-bas. (P, 146-148)

La réversibilité des vecteurs spatiaux permet de saisir l'ampleur de la relativité : à quel point ce qui paraissait proche et reconnaissable peut soudain revêtir un caractère absolument insolite.

Le rapport au temps semble pertinent sémantiquement. Notamment lorsque la mère d'Irena décide de lui rendre visite à Paris. Kundera insiste sur le profond fossé d'incompréhension qui s'est creusé entre elles. Il crée une mère qui ne prend pas en compte l'abîme qui les sépare n'essayant même pas de le combler par le dialogue : « La fille et la mère se firent face comme deux êtres hors du temps, comme deux essences intemporelles. » (P, 23) En outre, elle affiche un douloureux désintérêt pour tout ce qu'Irena a vécu, se comportant comme si ces dix-sept années n'existaient pas :

²³ Edward W. Said, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, [tr. Charlotte Woillez] Arles, Actes Sud, 2008, p. 256.

Pourquoi Michel-Ange, qu'elle a vu avec un groupe de touristes tchèques, la captive plus que Rodin ? Et pourquoi, tout au long de ces cinq jours, ne lui pose-t-elle aucune question ? Aucune question sur sa vie, et aucune non plus sur la France, sur sa cuisine, sa littérature, ses fromages, ses vins, sa politique, ses théâtres, ses films, ses automobiles, ses pianistes, ses violoncellistes, ses footballeurs ? [...] Elle a essayé deux ou trois fois de placer une remarque sur sa vie en France, mais ces mots n'ont pas franchi la barrière sans faille du discours de la mère. (P, 24)

Une indifférence envers son « Ici » et son présent : « Au lieu de cela, elle n'arrête pas de parler de ce qui se passe à Prague » (P, 24), ce qui, à son tour, n'intéresse plus Irena, parce que cela concerne une temporalité qui n'est plus la sienne. L'*ignorance* dont elle fait preuve vis-à-vis d'elle s'accompagne d'un recul imposé vers un passé qui était le temps de la dépendance : « dans le cercle magique de la force maternelle, Irena n'a jamais réussi à gouverner sa propre vie ? » (P, 29). Or, cette rencontre dans la capitale française constitue déjà un *retour paradoxal* qui la rejette brutalement en arrière, dans ce temps oppressant marqué par le sentiment de soumission, de vacuité et les anciens complexes quand elle se sentait « intimidée et diminuée » (P, 25). Elle n'a donc pas su lire cette nouvelle cartographie identitaire d'Irena, dont la (re)constitution a été entravée :

Depuis toujours, en sa présence, Irena se sentait moins jolie et moins intelligente. Combien de fois avait-elle couru vers la glace pour s'assurer qu'elle n'était pas laide, qu'elle n'avait pas l'air d'une idiote... Ah, tout cela était si loin, presque oublié. Mais pendant les cinq jours que la mère passa à Paris, cette sensation d'infériorité, de faiblesse, de dépendance, tomba de nouveau sur elle. (P, 26)

Même si le temps de l'émigration a été très éprouvant pour Irena, sur le plan psychique et matériel (le décès de son mari et sa lutte pour assurer les besoins de ses deux filles), paradoxalement, c'est surtout celui d'une laborieuse, mais incontestable reconquête d'elle-même qui prévaut ; celui de son renouveau. Irena revendique haut et fort l'origine de sa métamorphose personnelle qui l'a aidée à se (re)construire, à devenir plus affirmée et consciente de sa valeur. Elle estime que « son émigration, bien qu'imposée de l'extérieur [...], était peut-être [...] la meilleure issue à sa vie. Les forces implacables de l'Histoire qui avaient attenté à sa liberté l'avaient rendue libre. » (P, 27) Elle se surprend à avouer, tout comme Kundera lui-même, qu'elle a passé en France les plus heureuses années de sa vie, ce qui semble presque un outrage au mythe sacrificiel de « l'Émigré, (le grand Traître ou le Grand Souffrant, comme on veut) » (P, 33).

Précisons que la dépendance d'Irena était double : envers sa mère, mais aussi son époux. Elle s'est exilée comme un être obéissant et malléable, sous la pression d'autrui et du mouvement implacable de l'Histoire. Elle a juste suivi son conjoint poursuivi par la milice communiste à cause de son implication dans la révolution de 1968 :

J'ai émigré parce que la police secrète ne laissait pas Martin en paix. Lui, il ne pouvait plus vivre ici. Mais moi, si. J'ai été solidaire de mon mari [...]. N'empêche que mon émigration n'a pas été mon affaire,

ma décision, ma liberté, mon destin. Ma mère m'a poussée vers Martin, Martin m'a emmenée à l'étranger. (P, 153)

La visite et le comportement maternels présageaient des problèmes que son retour allait révéler. À Prague, la fête qu'elle organise pour ses meilleures amies souligne la même indifférence et l'écart qui s'est amplifié : « plus personne ne s'intéresse à son odyssée » (P, 46). Elle ne fait l'objet d'aucune curiosité :

[...] elles ne s'intéressaient pas à ce que je suis devenue. Tu te rends compte que personne ici ne m'a jamais posé une seule question sur ma vie là-bas ? Pas une seule question ! Jamais ! J'ai toujours l'impression qu'on veut m'amputer ici de vingt ans de ma vie. Vraiment, j'ai le sentiment d'une amputation. Je me sens comme raccourcie [...] comme une naine. (P, 156)

Elle en tire une conclusion qui va à l'encontre de la vision idéale du retour mythique :

[...] la mémoire, pour qu'elle puisse bien fonctionner, a besoin d'entraînement incessant : si les souvenirs ne sont pas évoqués, encore et encore, dans les conversations entre amis, ils s'en vont. Les émigrés regroupés dans des colonies de compatriotes se racontent jusqu'à la nausée les mêmes histoires qui, ainsi, deviennent inoubliables. Mais ceux qui ne fréquentent pas leurs compatriotes, comme Irena ou Ulysse, sont inévitablement frappés d'amnésie. (P, 36)

La déconnexion entre Irena et ses anciennes camarades se voit symboliquement scellée par l'incompatibilité de leurs goûts respectifs :

Elle a acheté ce vieux vin de bordeaux avec d'autant plus de plaisir : pour surprendre ses invitées, pour leur faire fête, pour regagner leur amitié. [...] [elles] observent les bouteilles jusqu'à ce que l'une d'elles, pleine d'assurance et fière de sa simplicité, proclame sa préférence pour la bière. Ragaillardies par ce franc-parler, les autres acquiescent [...] elle ne veut pas se vexer de cette petite goujaterie [...] d'ailleurs, la bière à laquelle [elles] ont manifesté leur fidélité n'est-elle pas le saint breuvage de la sincérité ? le philtre qui dissipe toute hypocrisie, toute comédie des bonnes manières ? qui n'incite ses amateurs qu'à uriner en toute innocence, qu'à grossir en toute candeur ? [...] En refusant le vin, c'est elle qu'elles ont refusée. Elle, telle qu'elle est revenue après tant d'années. (P, 38-39)

Néanmoins, leur réaction instille un sentiment de culpabilité, ou plutôt de maladresse : « Irena se reproche d'avoir commis une faute avec sa caisse de bordeaux ; d'avoir bêtement mis en lumière tout ce qui les sépare » (P, 38). La symétrie de leurs refus fait éclater la vérité sur leur détachement réciproque : « Ce n'est qu'en revenant au pays après une longue absence qu'on est frappé par cette évidence : les gens ne s'intéressent pas les uns aux autres et c'est normal. » (P, 157).

Les amis d'Irena et de Josef *ignorent* que ceux qui retournent au pays natal ont vu leur existence enrayée. Ils vivent suspendus, à la frontière entre deux topologies, n'étant ancrés nulle part. Ils cherchent donc les moyens de colmater cette béance, de re-liaison les deux bords de leur vie, disjoints par le processus migratoire, afin d'intégrer les deux temporalités (*avant/après*) et de se réinstaller dans le temps réunifié, ressoudé. Kundera trace un parallèle entre ses personnages et Ulysse :

Cycle sur LES ÉCRITURES COMPLEXES – Quatrième séquence : Détour Retour Contour
(Im)possible retour. La déconstruction de l'idée du retour dans *L'Ignorance*
de Milan Kundera – Jolanta RACHWALSKA VON REJCHWALD

La Tortue Verte

Revue en ligne des Littératures Francophones
www.latortueverte.com

Après avoir tué les téméraires qui voulaient épouser Pénélope et régner sur Ithaque, Ulysse fut obligé de vivre avec des gens dont il ne savait rien. Eux, pour le flatter, lui rabâchaient tout ce qu'ils se rappelaient de lui avant son départ [...] ils lui serinaient ce qui s'était passé pendant son absence, avides de répondre à toutes ses questions. Rien ne l'ennuyait plus que cela. Il n'attendait qu'une chose : qu'ils lui disent enfin : Raconte ! Et c'est le seul mot qu'ils ne lui dirent jamais.

Pendant vingt ans, il n'avait pensé qu'à son retour. Mais une fois rentré, il comprit, étonné, que sa vie, l'essence même de sa vie, son centre, son trésor, se trouvait hors d'Ithaque, dans les vingt ans de son errance. Et ce trésor, il l'avait perdu et n'aurait pu le retrouver qu'en racontant. (P, 37)

Il s'avère que *raconter* est perçu comme une chance de (re)sceller le temps, de reprendre le fil là où il a été rompu, et de restaurer la continuité brisée. Mais les proches d'Irena et de Josef conçoivent l'émigration d'une manière unidimensionnelle, ils négligent le fossé temporel, appréhendant le départ et le retour comme des événements contigus :

Jusqu'alors elles ne s'intéressaient pas à ce qu'elle tentait de leur raconter. Que signifie cette offensive soudaine ? [...] Elle comprend vite que leurs questions sont spéciales : des questions pour contrôler si elle connaît ce qu'elles connaissent [...] par cet interrogatoire, elles essaient de recoudre son passé ancien et sa vie présente. Comme si elles l'amputaient de son avant-bras et fixaient la main directement au coude ; comme si elles l'amputaient des mollets et joignaient ses pieds aux genoux. (P, 45)

Les amies d'Irena essaient de faire disparaître, de gommer la période intermédiaire. Elles ne se soucient pas du fait que pour réparer cette déchirure, il faut que le récit se délie librement et prenne de la consistance dans la durée.

Toutes ces tentatives de retour – entamées et abandonnées – s'apparentent à une trame dont les chaînes se défont : celles de l'amitié ou de l'amour. À l'instar de la liaison avortée entre Irena et Josef :

Jamais elle n'avait oublié leur rencontre lointaine. C'était à Prague, elle était avec une bande d'amis dans un bar et lui, ami de ses amis, n'avait d'yeux que pour elle. Leur histoire d'amour s'était interrompue avant d'avoir pu commencer. Elle en garda du regret, une plaie jamais guérie. (P, 49)

Leur présence fortuite dans le même aéroport, après vingt ans, s'offre comme une chance de « recoudre » leur histoire. En envisageant leur avenir commun, telle une parole prospective, Irena ne signale-t-elle pas ainsi sa volonté de ressaisir les fils délaissés par son exil, sa profonde nostalgie de la continuité et l'angoisse que génère la discontinuité²⁴ ? Or, là encore, cela se soldera par un échec :

[...] elle était [...] coquette et agréable, dans la quarantaine, jolie, et [Josef] ne savait pas du tout qui elle était. C'est gênant de dire à quelqu'un qu'on ne se souvient pas de lui, mais, cette fois-ci, doublement gênant, car peut-être ne l'avait-il pas oubliée, seulement il ne la reconnaissait plus. (P, 50)

²⁴ Voir l'article d'Alain Pagès, « [Comment Zola écrivait-il ?](#) », *Zola. Genèse de l'œuvre*, (éd. Jean-Pierre Leduc-Adine), Paris, CNRS, coll. « Textes et manuscrits », 2002, p. 282.

De la même façon, les efforts de Josef pour renouer avec sa famille ne provoquent qu'une suite de désenchantements. Il retrouve dans son ancienne maison quelques objets auxquels il était très attaché, et qu'il pensait emporter avec lui au Danemark. Pourtant, il se rend compte de la vanité de ce désir, puisqu'ils appartiennent déjà à l'espace-temps qui n'est plus le sien :

Avant de quitter le Danemark, il s'était représenté le face-à-face avec les lieux connus [...] et s'était demandé : serait-il ému ? froid ? réjoui ? déprimé ? Rien de tout cela. Pendant son absence, un balai invisible était passé sur le paysage de sa jeunesse, effaçant tout ce qui lui était familier ; le face-à-face auquel il s'était attendu n'avait pas eu lieu. (P, 53)

Y a-t-il finalement un retour possible pour ces émigrants, Irena et Josef ? Malgré celui, concret, « géographique », et les micro-retours vers leurs maisons, leurs anciennes amours, « le Grand Retour » ne se produira pas. L'incapacité de relater la période des vingt années, sentie comme une brisure, une fracture à résorber, un hiatus à combler, révèle quelque chose de plus profond, à savoir une poignante nostalgie du lié, de quelque chose de comparable à un flux qui s'enchaîne et se dévide, car la continuité signifie la prospection, la protension, donc la vie. Ce désir, qui, d'après Barthes, est « le mythe de la Vie même »²⁵, devrait se matérialiser sous la forme du récit. Mais celui auquel Josef et Irena aspiraient tant n'a même pas été entamé ; tous les filaments ont été laissés en suspens. Ils comprennent que les retours entrepris ne sont qu'un détour afin d'instaurer désespérément la linéarité perdue de leur cheminement personnel.

À lire Kundera, il faut veiller à décentrer en permanence le regard, car il n'arrête pas de renverser la perspective. Au lieu de la circularité rétablissant l'ordre initial (départ-retour), tout – dans ce monde dont le sens ne se stabilise que provisoirement – se met en mouvement, y compris l'opposition « Ici »/« Ailleurs » dont les vecteurs s'inversent et s'interchangent. Josef, reste obnubilé par l'envie de retourner dans son nouvel Ailleurs, là où il vivait avec son épouse défunte : « [il] fut soudain frappé par l'absence de sa femme ; il n'y avait pas ici une seule trace de son être [...] s'il restait ici, il la perdrait. S'il restait ici, elle disparaîtrait. » (P, 148-149) Il veille à ce que les fils du *textus* de sa vie ne soient pas, une nouvelle fois, déchirés, car tisser ce récit est un moyen d'espérer un *à-venir* sachant que « Le récit est un besoin d'exister »²⁶. In fine, les catégories primordiales pour penser l'idée du retour, sont d'un point de vue sémantique, fragiles et renversables. Dans les arabesques subtiles du

²⁵ Roland Barthes, « Littérature et discontinu », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1964, p. 177 : « Car ce qui se cache derrière cette condamnation du discontinu, c'est évidemment le mythe de la Vie même : le Livre doit couler [...] toute littérature, même si elle est impressive ou intellectuelle [...] doit être un récit, une fluence de paroles au service d'un événement ou d'une idée qui "va son chemin" vers son dénouement ou sa conclusion : ne pas "réciter" son objet, c'est pour le Livre, se suicider. » ; or, p. 183 : « Les objets [à la fois des éclats du temps et des premières pensées] font partir : ce sont des médiateurs de culture infiniment plus rapides que les idées, des producteurs de fantasmes tout aussi actifs que les "situations" ; ils sont le plus souvent au fond même des situations et leur donnent ce caractère *excitant*, c'est-à-dire profondément mobilisateur, qui fait une littérature véritablement vivante. »

²⁶ Annie Ernaux, *La Vie extérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [2000] 2001, p. 10.

récit-essai de Kundera, elles redeviennent dynamiques, défiant la sclérose du stéréotypiquement correct.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

NATHALIE GASSEL, OU L'ATHLÈTE QUI JOUE DE DRÔLES DE TOURS

Frédéric BRIOT,

Université de Lille

Par quel tour singulier, dans la mythologie gréco-latine, et tout particulièrement dans la version qu'en donnent *Les Métamorphoses* d'Ovide¹ (composées sans doute en l'an un du calendrier chrétien), « les jeunes filles sont-elles transformées en arbres, tandis que les garçons donnent en mourant naissance à de jolies fleurs ? »² Oui³, pourquoi ?

Le temps que la question croisse et fleurisse, mille neuf cent soixante-trois années après, naît à Bruxelles, belle comme la rencontre fortuite d'un ethnologue et d'une plasticienne – eux-mêmes venus d'horizons géographiques et linguistiques différents⁴ –, Nathalie Gassel. La qualifier dès le titre, d'*athlète*, n'est pas un procédé rhétorique ; elle a pratiqué en effet à un haut niveau diverses activités sportives et physiques, comme le culturisme, la boxe anglaise, et la boxe thaï. C'est donc une femme musclée, plus arbre que fleur sans doute. Si l'on en énumérait d'autres, on préciserait qu'elle est *aussi* photographe, essayiste, et écrivaine, autrice de récits où l'on trouvera sans doute de la matière autobiographique, et des formes fictionnelles. Mais ce *aussi* serait trompeur. Certes tous ces moyens de représentation donnent à voir ce corps, à le dire, à le penser. Certes, le corps athlétique sert de métaphore, il s'agit par exemple de *sculpter* les phrases, de *boxer* les touches du clavier : l'essentiel n'est pas là. Toutes ces occupations sont posées comme des équivalents, comme des moyens simultanés pour construire : construire un *corps* qui lui-même fasse œuvre, pour qu'il soit autant chair et muscles que regard(s), autant regard(s) qu'idée(s), autant joie(s) que souffrance(s). Ainsi, comme

¹ Ovide, *Les Métamorphoses*, [an 1], (éd. Jean-Pierre Néraudau), [tr. Georges Lafaye], Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1992.

² Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, « LIVRE DIXIÈME », p. 338 : « “[...] bannissez-moi de l'un et de l'autre empire ; faites de moi un autre être, à qui soient interdites et la vie et la mort.” [...] les désirs de Myrrha [...] trouvèrent les dieux propices ; car, tandis qu'elle parle encore, la terre recouvre ses pieds ; leurs ongles se fendent et il en sort, s'allongeant obliquement, des racines qui servent de base à un tronc élancé ; ses os se changent en un bois solide, où subsiste, au milieu, la moelle ; son sang devient de la sève ; ses bras forment de grosses branches ; ses doigts, de petites ; une dure écorce remplace sa peau. » ; p. 347 : « “Non, dit-elle [...] il subsistera à jamais un souvenir de ma douleur, ô mon Adonis [...]” À ces mots, elle répand sur le sang du jeune homme un nectar embaumé ; à ce contact, il bouillonne comme les bulles transparentes qui, du fond d'un borbier, montent à la surface de ses eaux jaunâtres. Il ne s'est pas écoulé plus d'une heure que de ce sang naît une fleur de même couleur, semblable à celle du grenadier ».

³ Françoise Frontisi-Ducroux, *Arbres filles et garçons fleurs. Métamorphoses érotiques dans les mythes grecs*, Paris, Le Seuil, La Librairie du XXI^e siècle, 2017, [quatrième de couverture](#).

⁴ Ita Gassel est né en 1926 à Ein Harod (alors en Palestine), et Mariette Salbeth à Anderlecht en 1929.

elle le déclare dans le si bien nommé *Stratégie d'une passion* : « Je ne dirais pas que tout est faux, c'est à peu près aussi vrai que faux. Je dirais plutôt que tout est tourné, tordu afin de servir. »⁵

Alors tout va être détourné, retourné, contourné, pour une raison assez simple à exprimer : le quotidien est donné comme fade, déprimant, mortifère : « Car, on a beau faire : on se retrouve aussi en bas, racrapoté, honteux »⁶. Il faut donc s'en abstraire. Et faire exister, puisque « ce qui est inscrit nous réalise »⁷.

Dans ces conditions le corps, notamment l'érotique, le pornographique, – jamais totalement séparé de la question athlétique, car il procède toujours au fond d'une forme de *performance*, dans un cas comme dans l'autre, et d'une véritable philosophie en acte –, est donc, comme eût dit quelqu'un, un paradis artificiel. Et d'une telle possibilité, il convient de faire le tour.

L'incarnation, les incarnations

Le récit d'enfance s'intitule bien explicitement *Des Années d'insignifiance* :

Poussée par la volonté que la vie ne soit pas l'incessante répétition des tourments de l'enfance, j'ai voulu des points abstraits et des champs palpables. J'ai construit un corps avec les lieux de la jubilation : la puissance physique érigée, et noté le projet d'une vie de l'intellect, ceci m'éloignait des actions que je n'aimais pas : les tâches ordinaires, et les communautés contraintes et quotidiennes, lourdes ou fades.⁸

Dans la liste de ces « communautés contraintes et quotidiennes », il y a celle d'avoir un corps, et celle de devoir faire corps avec celui des autres, sous le mode de l'assignation, de l'imposition. Comme l'expliquait Louis Althusser, nous naissons vieux, emmaillotés de langage et de déterminations, « racrapoté[s] » (pour réutiliser le terme...) comme des momies dans des bandelettes de prescriptions et d'injonctions qui nous enserrent : il n'y aurait qu'à considérer, tout autour de nous, la basse continue incessante et insistante des impératifs et des infinitifs⁹. Certains, paraît-il, y trouvent une forme consolante : *Pourquoi être heureux quand on peut être normal ?*, ainsi que le rétorque (sans réplique, dans ce roman de l'Anglaise Jeanette Winterson), la mère à sa fille qui lui avoue ses troubles

⁵ Nathalie Gassel, *Stratégie d'une passion Fiction épistolaire – mails*, Avin/Hannut (Belgique), éditions Luce Wilquin, 2004, p. 153. La préface de Pierre Mertens à cet ouvrage est titrée avec beaucoup de justesse « Pour un corps inédit ».

⁶ Nathalie Gassel, *Récit plastique*, Liège, Le Somnambule équivoque, coll. « Dérappages », 2008, p. 13. Le verbe « racrapoter », d'usage en Belgique, signifie « recroqueviller ».

⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁸ Nathalie Gassel, *Des Années d'insignifiance*, Avin/Hannut (Belgique), éditions Luce Wilquin, 2006, p. 11.

⁹ Louis Althusser, *Positions*, Paris, éditions Sociales, 1976, p. 16-17 : « La jeunesse d'une science est son âge mûr : avant cet âge, elle est vieille, ayant l'âge des préjugés dont elle vit, comme un enfant les préjugés, donc l'âge de ses parents. »

face aux carcans sociaux, et sexuels¹⁰. Mais certains ne sauront s'en satisfaire : ils cherchent alors à s'en détourner, ils aspirent à aller de l'avant, et, pour cela, à se démailloter, à se dépaqueter.

Ici ce sera se fabriquer ce corps bodybuildé, de muscles et de combats : on sait qu'une telle morphologie n'entre guère dans les canons de la beauté féminine, certainement pas, mais masculine à peine plus. Le terme péjoratif de « gonflette », le lien non moins dépréciatif de la relation inversement proportionnelle de la musculature et de la cervelle, en témoignent. Pour recourir à une métaphore, plus antique, c'est brûler ses vaisseaux, s'interdire toute forme de retour à cette enfance-vieillesse, à ces langes.

Tout va donc passer par ce corps d'écrivain au système musculaire saillant, comme autant de preuves et d'épreuves en images de contre-indications : il ne convient ni à une femme, ni à une intellectuelle, ou une artiste¹¹. Finalement, peu importe le milieu dans lequel il évoluera, il étonnera. Il ne manquera pas d'être vu, d'être remarqué. Et cela parce qu'il est avant tout une plastique, et que ce mot est polysémique : c'est à la fois l'action (de modeler, de sculpter), et son résultat : esthétique. À partir de cette double question, on pourrait classer les corps chez Nathalie Gassel selon le jeu de cinq familles :

La première est comme orpheline, car elle ne comprend que son corps à elle dont les atouts célébrés sont les suivants : les muscles ; la sécheresse et la dureté ; le poids et la tension ; l'épaisseur et la largeur – lequel est souvent décrit dans une forme de verticalité. Et puisque l'admiration – où la vue joue et pas simplement étymologiquement, un rôle essentiel – est le ressort permanent de ce qui doit arriver au corps, il ne serait guère difficile ici de parler de mégalomanie et de narcissisme¹², deux termes que Nathalie Gassel emploie fréquemment. C'est donc une entreprise délibérée.

La contemplation de soi renvoie à la deuxième famille qui logiquement sera celle des autres femmes qui ont les mêmes attributs physiques qu'elle, la même plastique. Il y a bien dans ces rencontres un phénomène de reconnaissance, du même au même, et sur ce point, un évident effet de mimétisme entre ces corps façonnés. Ils sont l'expression d'une volonté, d'une pensée en acte : « Pas d'incarnation sans le poids du muscle, sans les fibres tendues. Il fallait réaliser dans l'action, la forme et le style. »¹³ Ces qualités nourrissent l'œuvre de Nathalie Gassel. Ainsi ses photographies montrent (outre celles avec des corps, dont le sien, où l'on retrouve aisément ces principes) des structures, des bâtiments¹⁴, ou des arrangements d'objets présentant les mêmes particularités, des compositions du

¹⁰ Jeanette Winterson, *Pourquoi être heureux quand on peut être normal ?*, Paris, éditions de l'Olivier, [tr. Céline Leroy] 2012.

¹¹ Et partant d'autant moins quand les deux se combinent : l'intellectuelle et l'artiste.

¹² Nathalie Gassel, *Récit plastique*, *op. cit.*, p. 11 : « La solitude serait d'être sans témoin. » Narcisse n'est donc pas solitaire ; et nous n'oublierons pas pour la suite de notre propos qu'il s'agit d'un de ces garçons-fleurs mentionnés en ouverture.

¹³ *Ibid.*, *loc. cit.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 59.

quotidien parmi lesquelles se distinguent les godemichés, apparemment incongrus, mais dont on va vite comprendre à qui ils sont destinés. Et si l'on avait osé, on aurait aisément risqué la formule de : « portrait de l'auteur en gode »... Son style, bien que les citations trop courtes ne permettent pas de s'en rendre compte pleinement, présente également une syntaxe souvent rugueuse, hachée, sèche, proéminente, des accords fondés parfois plus sur le sens que la grammaire, une écriture de célébration, lyrique et heurtée¹⁵.

La troisième famille sera, par logique combinatoire en quelque sorte, celle des hommes dont les propriétés sont l'exact envers. Le gras, le souple, le velouteux, le crémeux, l'arrondi, l'aqueux, l'amorphe, le pileux les caractérisent, avec trois lieux stratégiques que sont le torse, le (petit) sexe, les fesses : « [...] je veux ce qui offre une douceur onctueuse et maniable, manipulable, de la chair. »¹⁶ Voilà un homme à *sa main*, si bien que la nommer bisexuelle par exemple serait mensonger : ce sont des spécificités, des épithètes de nature qui amèneront à qualifier, ou disqualifier certains corps ; la question est surtout celle de la chair, et de ses qualités potentielles, pas du sexe biologique.

Cette distinction est d'autant plus importante qu'il y a une autre catégorie d'hommes. La quatrième famille, celle de cœur, dirait-on, et quasiment d'identification, est celle des homosexuels masculins : « De façon plus franche, si j'avais eu le choix, j'aurais été pédé. »¹⁷ Mishima et surtout Genet sont souvent convoqués dans ses textes. Une longue citation de ce dernier est placée en exergue de *Récit plastique*. Une telle figure combine les interrogations existentielles dans une optique sartrienne, tout en ouvrant la voie féconde du dé-rangement des genres¹⁸.

Quant à la cinquième et dernière famille, c'est celle de tous les autres corps sans exception aucune, qui ne rentrent dans aucun des groupes précédents : ils sont *insignifiants*, et ils ne sont donc dignes d'aucune forme d'intérêt ou d'attention. Il y a chez Nathalie Gassel comme une aristocratie d'élection, de reconnaissance par les sens, puisque le corps sert à s'abstraire de la masse, un moyen de changer de catégorie, d'échapper à la fabrication sociale uniforme pour se distinguer.

¹⁵ « Adulte, je fus sensible à ceux qui ont taillé, avec des mots et des muscles, des concepts de la chair. Je pense à Mishima, Montherlant. » (Nathalie Gassel, *Stratégie d'une passion*, op. cit., p. 23).

¹⁶ Nathalie Gassel, *Abattement. Morphologie d'artiste*, Bruxelles, maelstrÖm reEvolution, coll. « compAct », 2009, p. 69. Même ainsi Nathalie Gassel ne rentre pas facilement dans des cadres. Citant deux pages d'extraits de *Musculatures* (Paris, Le Cercle, 2001), Noël Burch conclut certes poliment, mais tout en passant aussitôt à autre chose : « le caractère excentrique de ce témoignage va de soi, mais il ouvre cependant des horizons » (dans *L'amour des femmes puissantes. Introduction à la viragophilie*, Paris, éditions EPEL, 2015, p. 70).

¹⁷ Nathalie Gassel, *Construction d'un corps pornographique*, Bruxelles, éditions Cercle d'art, coll. « ah ! », 2005, p. 23.

¹⁸ Voir à ce propos Agnès Vannouvong, *Jean Genet – Les revers du genre*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Bibliothèque art action pensée », 2010.

L'apothéose, les apothéoses

On se souvient que les vainqueurs à Olympie (tous masculins devant un public d'hommes), acquéraient par leurs victoires gloire et renommée, avec parfois une statue à leur effigie dans le temple de Zeus ; on sait aussi bien qu'à l'époque moderne la notion de célébrité, de pipolisation concerne toujours les athlètes, parmi bien d'autres catégories¹⁹. Cette passion, manifeste et explicite chez Nathalie Gassel, mérite que l'on s'y attarde : elle est avant tout une « Exhibition de puissance »²⁰ comme le prouve cet éloge : « L'aptitude à jouir de la gloire, l'apothéose d'un véritable orgasme que je pouvais contempler dans la course sous haute performance physique de sprinteuses noires. »²¹

La *puissance physique* qu'elle revendique, qu'elle exhibe, qu'elle admire, chez elle comme chez d'autres femmes, outre qu'elle brise le « tabou de la puissance chez les femmes »²² ne s'incarne pas dans le texte par n'importe quelle figure :

De : Nathalie Gassel nathl@....be>

Date : 2 June 08 :35 :00 +0200

À : <3333@com>

Mon corps persiste à soulever des poids, mon corps est gonflé de sang et de muscles. Mon corps a l'allure d'un Hercule, et jouit de son apothéose. Ma volonté est tenace à le maintenir dans une chair vive quant à son érotisme. L'érotisme l'habite comme la volonté de pouvoir, seul mon cœur flanche, devient plus percutant. Dorénavant, taillé telle la lame d'une épée : que rien ne vienne plus trancher dans sa chair éclatante, car le sang répondra au sang !²³

L'« apothéose » consiste pour un humain à être accueilli, une fois accomplie la condition d'être mort, parmi les dieux, comme Hercule justement. Ici elle intervient *avant* la mort, et c'est le corps concret, matériel, humain qui en est l'objet : c'est « une chair vive » parce qu'érotique, et vice-versa :

Lorsque je me dévêts, j'admire mon anatomie aux allures d'Apollon ; le triangle qui s'élargit de la ceinture à la carrure, la courbe des épaules comme la pierre taillée me donnent l'impression d'atteindre la perfection hermaphrodite de la vigueur et de la beauté, avec ses lignes nettes et acérées.²⁴

Ici la déification est accomplie, dans la figure double d'un Apollon hermaphrodite revisité par le bodybuilding. Cette transfiguration du corps lui confère « une présence dominante – un impact – quelque chose d'incontournable. »²⁵ L'impact et le compact, c'est bien ainsi que se définit l'action des dieux lorsqu'ils interviennent chez/sur les mortels, et les métamorphoses végétales évoquées au début

¹⁹ Sur ces questions on peut consulter les travaux de Nathalie Heinich, notamment *De la Visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2012.

²⁰ Nathalie Gassel, *Construction d'un corps pornographique*, op. cit., p. 46.

²¹ *Ibid.*, loc.cit.

²² Nathalie Gassel, *Récit plastique*, op. cit., p. 17.

²³ Nathalie Gassel, *Stratégie d'une passion*, op. cit., p. 129.

²⁴ Nathalie Gassel, *Construction d'un corps pornographique*, op. cit., p. 57.

²⁵ Nathalie Gassel, *Abattement*, op. cit., p. 13.

en relèvent très largement. L'apothéose, outre qu'elle extrait du quotidien morne et répétitif, autorise l'emprunt des formes les plus manifestes et extrêmes de cet enlèvement, de ce *ravissement*. On en distinguera ici deux, tout d'abord celles de la brutalité que sont la course, la prédation, la possession et le ravage, le saccage : « Je rêvais d'étendues, de chasses et de conquêtes »²⁶, auxquelles s'ajoutent ensuite celles de l'adoration et de la sidération, récurrentes, et visibles dans un certain nombre de photographies : un homme à ses pieds, ou allongé, ou bien encore elle devant des statues antiques, elle vêtue, elle dévêtue²⁷...

Si l'apothéose consiste à se retrouver dans l'Olympe, comme Ganymède²⁸ ravi (violé ?) puis devenu échanson, alors en toute logique on y festoiera : « L'offre des corps est printanière. J'attends le coup de sonnette qui m'amènera le repas orgiaque de ce soir. Je me prépare à la consommation, j'apprête les ustensiles. »²⁹ Ce sont alors les corps qui se transfigurent, en une transformation qui les rend éminemment et savoureusement consommables : « Je m'absorbe dans ce tableau de ta nudité photographiée, surtout m'allèche ton corps exhibé dans une aura splendide : un festin pour combler mon besoin impatient. Mon organisme en est tout retourné. »³⁰ Il y a bien là comme une démultiplication des attributs de la puissance, d'une aura, d'un jaillissement. Tel un Apollon, encore plus qu'un Hercule, c'est elle qui bande, qui éjacule, qui prend, qui viole, qui dévaste, c'est elle qui les poursuit – parfois en vain. C'est elle qui les goûte³¹. Surtout c'est elle qui a la capacité de se métamorphoser, et de métamorphoser les autres.

La métamorphose, les métamorphoses³²

Dans *Récit plastique*, titre-programme, on peut lire :

²⁶ Nathalie Gassel, *Construction d'un corps pornographique*, op. cit., p. 63.

²⁷ Nathalie Gassel, *Stratégie d'une passion*, op. cit., p. 118 : « J'ai la conviction que de l'égalité en amour naît l'ennui. Pour que l'attraction perdure : la fascination des inégalités, les différences infranchissables, laissent intact (*sic*) l'admiration ».

²⁸ Robert Graves, *Les Mythes grecs I*, [tr. Mounir Hafez] Paris, Fayard, coll. « Pluriel », [1958] 1967, p. 129-130, note 3 : « *Le mythe de Zeus-Ganymède était extrêmement populaire en Grèce et à Rome, car il constituait une justification religieuse de l'amour passionnel d'un homme mûr pour un jeune garçon. Jusqu'alors la sodomie avait été seulement tolérée comme la forme extrême du culte de la Déesse : les adorateurs mâles de Cybèle essayaient d'atteindre à l'union avec elle par l'extase en s'émasculant et en portant des vêtements de femmes et c'est pourquoi les prêtres sodomites étaient reconnus et acceptés dans les temples* » ; et note 4 : « *Le nom de Ganymède [...] devenu en latin catamitus [...] a donné le mot "catamite" qui signifie l'objet passif du plaisir homosexuel masculin.* »

²⁹ Nathalie Gassel, *Stratégie d'une passion*, op. cit., p. 98.

³⁰ *Ibid.*, p. 145.

³¹ *Ibid.*, p. 148-149 : « Le rêve serait d'avoir chaque nuit un corps à disposition. Kant parlait très justement de "*pactum fornicationis*". L'isolement sensoriel ne me réussit pas, se perpétue la même désolante constatation. A contrario, l'expérience quotidienne des corps est concluante. Toujours incombé, reste peser quelque chose sur le cœur, dès que la chair n'est pas touchée dans sa nudité. »

³² *Ibid.*, p. 141 : « [...] mettre plus d'éclat, de réverbération, d'énergie solaire, et moins de ténèbres : réorganiser un espace vital. Et que demeure l'œuvre. J'abolirai mes préjugés néfastes : je placerai, dans la réussite, la profondeur. Qu'elle la véhicule, en occupe l'espace. Installer le réflexe, l'incarner, prendre un tournant : que se produise la métamorphose ! »

Dans les contours et périphéries que sont les peaux, se frayent lignes et fragments continus et discontinus, traits, reliefs, tracés de couleurs et textures, élasticités ; face à nous, le contact jouissif ou dramatique des formes, de leurs pouvoirs : cette autorité qui nous projette !³³

Un tel constat est autant celui de l'artiste, que celui, plus philosophique en quelque sorte, d'un art poétique de vie fondé sur le déplacement, le nomadisme, ce dont le modèle des apparitions des dieux, et de leurs chasses donnait déjà l'idée : « Pour une poétique des chairs en mouvement sexuel ; mouvance qui fait dériver de la norme et se crée à travers un chant plastique. »³⁴ Ce « chant plastique » prend une dimension métaphorique, notamment dans les deux exemples qui suivent. Voici le premier : « Son corps est dur et chaud. Sa peau est épaisse et non sans rugosités, j'apprécie. Sa poitrine est compacte, ses pectoraux contractés et durs comme du béton en mouvement, ils forment des stries animées. La paume de ma main épouse la densité métallique de son épaule. »³⁵ C'est un corps d'artifice (comme pour un feu d'artifice), de pierre et de métal, telle une statue antique, et moderne (le béton, peut-être même armé), c'est une peau-écorce (sa densité, ses aspérités) – là on se rapproche quelque peu de l'arbre. Entre architecture et botanique, mais ces deux domaines sont si familièrement apparentés : « Nos clitoris émergent, se rencontrent, se raclent, ils sont gorgés, rougeoyants, les nervures en sont tendues. »³⁶

Les nervures font sans doute plus sûrement référence ici à du végétal qu'à une construction, à moins d'une élaboration fantastique, hybride, d'une érection-plante, d'un bâtiment-tronc ; or les arbres antiques sont précisément habités par des divinités féminines, les hamadryades³⁷, et leur sang est une sève :

Nous parcourons les trajectoires de nos muscles plantureux que nous contractons, raidissons, crispons, pour mieux en disposer. En faire redoubler l'épaisseur, en les gonflant de sang, nous ravit. Nous bandons et caressons avec fascination ce que nous avons chacune créé comme force bodybuildée.³⁸

Si « plantureux » n'est pas étymologiquement relié à la plante, on l'entend quand même, puisqu'il importe d'avoir toujours les oreilles fines, suivant la bonne recommandation de Friedrich Nietzsche³⁹.

³³ Nathalie Gassel, *Récit plastique*, *op. cit.*, p. 32.

³⁴ *Ibid.*, p. 15.

³⁵ Nathalie Gassel, *Ardeur et vacuité*, Liège, Le Somnambule équivoque, coll. « Fulgurances », 2011, p. 67-68.

³⁶ *Ibid.*, p. 68.

³⁷ Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, « LIVRE HUITIÈME », p. 281-282 : « Érysichthon [...] était assez fou pour mépriser la puissance des dieux [...] Là s'élevait un chêne immense, au tronc séculaire [...] son arme balancée assène à l'arbre des coups obliques ; aussitôt le chêne [...] pousse un gémissement [...] l'écorce fendue laisse échapper du sang [...] il revient porter au chêne de nouveaux coups ; alors du milieu du chêne s'éleva une voix qui disait : "Je suis, sous ce bois qui me cache, une nymphe très chère à Cérès ; je te prédis en mourant que le châtement de tes forfaits approche et c'est ce qui me console de quitter la vie." »

³⁸ Nathalie Gassel, *Ardeur et vacuité*, *op. cit.*, p. 68.

Et l'on assiste à un double avatar : ce que chacune a produit d'abord, et ensuite par ce « nous » qui fusionnons les anatomies : tension, rigidification, consistance, circulation sanguine communes⁴⁰.

Après la masse volumique, la profondeur ; après cette transformation en deux temps, entre deux femmes, l'exercice d'un nouveau privilège, celui de la conversion : « Faire de l'autre un objet rare »⁴¹, ou encore « Faire des autres, les fabriquer comme des sculptures variées »⁴². Cet autre, l'homme, dont : « Les formes trop anguleuses ou puissantes devront être potelées et alanguies. Ainsi paré en vertu d'une imagination déterminée, l'homme devient acceptablement attrayant, recouvre la fragile beauté d'une composition. »⁴³ Une composition florale par exemple ? L'éphémère beauté des garçons-fleurs poursuivis par Apollon ? Ou peut-être un héliotrope : « Sa queue était une fleur qui tournait vers moi comme vers le soleil »⁴⁴. Et pendant que nous prenons le temps de rêver à cet agencement, les mâles sont palpés, dégustés, dévorés. S'ils ne sont pas exactement assimilables à des fleurs (quoique d'une certaine manière si), ils incarneraient des boutons floraux qui auraient tenu leurs promesses, procédant d'arbres, donc de femmes : « Et ta queue fleurit comme un fruit frais sur lequel s'acharnent mes mains par volupté. »⁴⁵ Le verbe « acharner » par son étymologie (faire/atteindre + chair) témoigne d'un re-surgissement de la figure prédatrice, et sa sémantique opère un glissement de l'hospitalité vers une hostilité, un entêtement. Cependant volupté et cruauté sont trop conjuguées pour que l'on s'en étonne.

Si la beauté de certaines femmes retourne Nathalie Gassel, pour les êtres masculins, en revanche, c'est elle qui, très concrètement, les renverse : « Les fesses sont rondes, proéminentes, larges. Elles attirent l'attention. La raie est profonde. »⁴⁶ La profondeur appelle la pénétration : « Son cul est comme une grenade, le fruit rouge que l'on ouvre. »⁴⁷ Une grenade, tiens donc ! La précision apportée fait bien sûr penser le contraire, ce fruit (et pas n'importe lequel⁴⁸) signifie également projectile d'autant que des armes en contiguïté sexuelle abondent dans les photographies de Nathalie Gassel (des revolvers et... des godes). Elle a pour intention de le dégoupiller ; et l'on connaît l'emploi du verbe transitif *exploser* dans un tel contexte. Quant au bulbe, voilà que la mythologie fait retour. Car il est

³⁹ Par exemple dans ses *Dithyrambes de Dionysos (1882-1888)*, dans *Œuvres philosophiques complètes VIII*, [tr. Jean-Claude Hémerly], Paris, Gallimard, 1975, p. 63.

⁴⁰ On songerait ici à la fable des arbres-amants qu'insère Cyrano de Bergerac dans *Les États et Empires de la Lune et du Soleil* [1657-1662], (éd. Madeleine Alcover), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2004, p. 280-298.

⁴¹ Nathalie Gassel, *Éros androgyne. Journal d'une femme athlétique*, [Namur, L'Acanthe, 2000] Paris, Le Cercle Poche, 2001, p. 78.

⁴² *Ibid.*, p. 79.

⁴³ Nathalie Gassel, *Abattement*, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁴ Nathalie Gassel, *Musculatures*, *op. cit.*, p. 51-52.

⁴⁵ Nathalie Gassel, *Éros androgyne*, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁶ Nathalie Gassel, *Construction d'un corps pornographique*, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁷ Nathalie Gassel, *Éros androgyne*, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁸ On pense aussi à la photo des tomates hermaphrodites insérée dans *Récit Plastique*, *op. cit.*, p. 34.

associé au rapt de Perséphone par Hadès⁴⁹, alors qu'elle ramassait des narcisses... Tout se tient, s'enchaîne et se fait signe : un usage de la force, une violence, une volupté, un fruit à ouvrir, à consommer... L'écriture devient alors célébration, jubilation lyrique, et à épouser les contours, à suivre tous les détours, et à tout retourner, ce qui jaillit, emportant tout, c'est l'exagération : « Ce qui importe n'est plus l'excitation mais l'emphase. Description du sexe où la fascination est dans la prodigalité et l'imagination. Pousser l'esthétisme jusqu'à son aspect le plus concret, le plus charnel et voluptueux. »⁵⁰ On ne pourrait mieux conclure... Ou commencer...

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

⁴⁹ Robert Graves, *Les Mythes grecs I, op. cit.*, p. 101 ; p. 103 : « [...] un des jardiniers d'Hadès, du nom d'Ascalaphos, s'écria en hululant d'un air moqueur : "J'ai vu Mme Coré [Perséphone] cueillir une grenade dans votre verger et en manger sept grains ; je suis prêt à témoigner qu'elle a goûté de la nourriture des Morts." »

⁵⁰ Nathalie Gassel, *Éros androgyne, op. cit.*, p. 78.