

4. *Quelques notes sur...* quatre dynamiques de création

Dans ces dernières notes, nous réunirons à la fois la démarche des modules, qui laissent essentiellement la parole aux romans pour exposer leur problématique et la démarche de ces notes, qui renvoient plus au discours critique sur la littérature. Ici convergent, en effet, et s'articulent des débuts de problématique et de brèves suggestions bibliographiques, permettant d'amener plus loin la réflexion sur ces questions.

Cosmopolitisme jeunesse

Avec sa forte tendance à la convergence transnationale, la littérature de jeunesse offre une dynamique de concorde. Bien avant la mondialisation des quelques dernières décennies, voire avant l'instauration d'une culture médiatique qui elle-même manifeste un fort tropisme transnational, le roman pour la jeunesse avait fait du cosmopolitisme des fictions une tradition générique. Que l'on pense, notamment, à la diversité des origines des contes, repris en recueils par la littérature (le Français Charles Perrault, le Danois Hans Christian Andersen, les frères allemands Jacob et Wilhelm Grimm, le Russe Alexandre Nikolaïevitch Afanassiev, les Norvégiens Peter Christen Asbjørnsen et Jørgen Moe, etc.) et promis à une célébrité dépassant de beaucoup leur culture d'origine. Que l'on se souvienne à la fois de l'extraordinaire fortune du recueil des *Mille et Une Nuits*, recueil de contes indiens et persans écrits en arabe qu'Antoine Galland avait traduits en français (entre 1704 et 1717)¹, non sans y ajouter des histoires de son cru² comme celles de *Sinbad*, *Aladin* et *Ali Baba*... En ce cas, on peut admirer l'effet de convergence des publics par-delà les barrières culturelles et linguistiques; l'imaginaire des fictions pour la jeunesse entre en résonance avec des lectorats disparates, quelle que soit l'origine des enfants. Concorde, donc.

On ne saurait oublier non plus un autre grand passeur culturel plus contemporain, Jamel Eddine Bencheikh. Né au Maroc d'une famille algérienne, étudiant (en droit et en arabe) à Lyon et à Alger, il s'était d'abord fixé dans cette ville au moment de l'indépendance, enseignant la littérature arabe médiévale, publiant des chroniques littéraires. Déçu du tour autoritaire pris par le gouvernement du pays, il a préféré s'installer à Paris où, de 1969 jusqu'à sa retraite en 1997, il a été professeur d'études

¹ Puis, plus tard, par Jacques Cazotte et Denis Chavis.

² Ou qui n'existaient peut-être alors que sous forme orale en Syrie, où Galland avait été mis en contact avec cette tradition.

maghrébines. Poète, essayiste, dramaturge et romancier³ très fécond, irrigué par son érudition, il a proposé, en collaboration avec son frère Touhami et André Miquel, une traduction nouvelle de ces *Mille et Une Nuits* pour la prestigieuse collection de La Pléiade, sorte de couronnement pour cette carrière de passeur.

Pour en apprendre plus sur la littérature de jeunesse et la mondialisation des dernières décennies, vous pourriez lire le collectif *Nationalités, mondialisation et littératures d'enfance et de jeunesse* (2007) sous la direction de Bernard Huber et Guy Missodey ou *Mondialisation et littérature de jeunesse* (2008) du grand spécialiste de littérature de jeunesse Jean Perrot.

³ Cf. notamment *Rose noire sans parfum* (1998).

***Writing back*: répondre**

Aux antipodes de cette première dynamique, en évoquant l'*Histoire secrète du Costaguana* de Juan Gabriel Vásquez, le module 4 avait donné un exemple d'une autre dynamique de création romanesque, caractéristique de la période postcoloniale que les études culturelles nomment *writing back* : un roman issu d'une société subalterne qui répond, réplique, proteste, réfute, s'objecte, récrimine, se venge, rend la monnaie de sa pièce à la culture coloniale naguère imposée, en retournant contre elle ses récits canoniques, ses modes narratifs, son idéologie, sa langue. C'est cette même écriture-contre qui informe *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud (que nous avons abordé dans le module 6), mais aussi des romans aussi différents que le classique nigérian *Le monde s'effondre* (1966 [1958]) de Chinua Achebe et *Le Bombay de Baumgartner* (1991 [1988]) de l'Indienne Anita Desai. Phase sans doute nécessaire dans le développement historique d'une littérature nationale, elle permet d'explicitement dénoncer l'injustice de l'inégalité précédente et le caractère imposé de la cohabitation coloniale, d'affirmer l'identité de la culture postcoloniale en train d'émerger en insistant sur ce qui la sépare des représentations biaisées qu'en donnait le discours colonial. C'est dans une même langue, voire dans un même récit, qu'il s'agit de marquer sa différence, de diverger, d'approfondir la discorde. Au contraire de la littérature de jeunesse dans laquelle des fictions rassemblent, voire font communier des lectorats très différents mais qui ont en commun une même classe d'âge, le *writing back* se sert non seulement de récits canoniques de l'ex-culture dominante, de ses modes narratifs, de son idéologie mais aussi de sa langue comme champs de bataille et armes de combat. Le *writing back* semble une phase à la fois idéologiquement nécessaire et nécessairement circonscrite, vouée à se transformer en une autre configuration puisque sa formule d'émulation maintient la culture subalterne dans une sorte de dépendance, nouvelle car convoquée par la seule littérature, certes, mais une dépendance qu'il s'agit justement de dépasser.

Lorsqu'en français on parle de « littérature francophone », on peut y entendre deux notions, différentes, parfois antagonistes, parfois complémentaires. En un premier sens, il peut s'agir de désamorcer ce *writing back* que l'anglais n'hésite pas à désigner. Ce qu'il s'agit de faire entendre, avec un certain angélisme, c'est-à-dire malgré l'épisode malheureux de la colonisation, c'est que tous les romanciers qui écrivent en français partagent non seulement un outil de communication commun, la langue française, mais aussi une culture liée à cette langue — on se garde évidemment bien de trop préciser ce qu'il en serait de cette culture et de la position de chacun par rapport à elle. Par ailleurs, cette « littérature francophone » serait le chirurgien d'un arbre bien plus considérable (et considéré), la « littérature française ».

En un second sens, soit campé dans une « littérature francophone » en toute autonomie, permettant de relativiser la « littérature française », de considérer sous un angle complètement différent non seulement l'Histoire, mais aussi ses représentations, voire la langue dans laquelle l'un et les autres se disent, soit abrité dans cette sorte de cheval de Troie de la « littérature francophone », le *writing back* avance masqué.

Pour une discussion théorique au sujet du *writing back*, vous pourriez consulter *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* (2002 [1989]) de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin ou une sorte de bilan collectif des études postcoloniales, devenu un classique, *Penser le postcolonial: Une introduction critique* (2006), réunies par Neil Lazarus. Pour faire apparaître, par comparaison, le cadrage interprétatif que fournit la « littérature francophone », lisez l'article de Myriam Louviot, contrastant la réception d'un même roman africain en France et en Allemagne, « Parcours d'un roman postcolonial francophone en France et en Allemagne : *Le Cœur des enfants léopards*, de Wilfried N'Sondé » (2010).

Remembrance et réticences

Cette posture combattante se retrouve dans une troisième dynamique, échappant à l'affirmation identitaire à la Herder. Elle s'incarne dans deux registres distincts : critique et inquisiteur.

La dynamique inquisitrice émane de l'intérieur d'une culture nationale, qui a été marquée par une importante césure. Dans le cas argentin, contre l'amnésie active de l'État après la dictature meurtrière des quatre juntas successives entre 1976 et 1983, État qui ne voulait plus entendre parler d'escadrons de la mort ou de disparus, cette dynamique procède d'une volonté de savoir ce qui a été caché et continue à faire souffrir. Dans *Luz ou le temps sauvage* (2002 [1998]) d'Elsa Osorio, vingt ans plus tard, au moment où elle-même devient mère, Luz a d'abord l'intuition puis apprend ne pas être la petite-fille d'un général chargé de la répression antissubversive pendant la dictature, mais plutôt Lili, la fille de victimes de ce militaire tortionnaire. Sa quête identitaire lui fait retrouver Carlos, (peut-être) son père, en Espagne, reconstituer sa propre histoire et nous fait toucher du doigt celle de ces années de plomb argentines, de la paradoxale et destructrice ambiguïté des *desaparecidos*. Dans *Sous terre* (2016 [1983]), c'est la guerre perdue des Malouines qui arrive d'autant moins à se dire qu'elle avait signé la fin de la dictature que Rodolfo Fogwill met au centre de sa courte fiction. Ainsi que la pure impuissance de Pipo, Quiquito et les vingt-deux autres jeunes déserteurs qui se cachent dans une grotte souterraine pour sauver leur vie, en attendant la fin de cette guerre perdue d'avance et qui ne les concerne pas. Pas plus cette guerre perdue que la dictature ne sont thématiques dans *Naufragés* (2014 [2012]) de Fernando Monacelli : elles n'en sont pas moins déterminantes pour l'histoire car elles articulent les hommes disparus, les femmes qui constituent une sorte de club, les enfants qu'il faut connaître et sauver, etc.

Pour aboutir, pour comprendre, l'inquisition se présente sous deux formes, *mimétisme* et *résilience*. Le mimétisme, c'est ce qui advient au policier Hernan : il finit par devenir comme Belisario, le vagabond qu'il recherchait, incarnation explicite du choc post-traumatique de la défaite. La résilience, c'est la qualité qui permet à Dona Ana de tout démêler, en suivant la pente de la plus grande déterritorialisation, meilleure parade aux secrets enfouis, au discours social réticent, aux pratiques trompeuses. Déterritorialisation à la fois nationale et familiale : les origines enchevêtrées aboutissent à un enfant autiste, vivant en Espagne, ce qui renverse la relation à la mère patrie si longtemps tenue culturellement à distance, dans une famille lesbienne).

La dynamique critique émane, elle aussi, de l'intérieur d'une culture nationale : le romancier s'en prend, avec sévérité, parfois même avec hargne, à cette territorialisation nationalitaire. Un exemple ? Après sa défaite, à la fin de la Première Guerre mondiale, l'Autriche, résidu de l'empire austro-hongrois, s'était mise en quête d'une nouvelle identité autrichienne et sa littérature, plutôt que d'aller comme d'autres pays belligérants vers le roman de guerre, s'était reconstituée autour de la contradiction entre, d'une part, écrivains socialistes et « national-socialistes » et d'autre part, l'antimodernisme de Karl Kraus, Robert Musil, Joseph Roth, Hugo von Hofmannsthal; les romanciers passés à la postérité. Après la Seconde Guerre mondiale, les grands représentants du roman autrichien allaient approfondir cette détestation de la propension autrichienne à la territorialisation nationalitaire. Elle se thématise indirectement chez Peter Handke dans *L'angoisse du gardien de but au moment du penalty* (1972 [1970]) avec son histoire d'errance progressivement de plus en plus folle, devenant fuite même après un épisode meurtrier. Histoire narrée froidement, à distance, que Wim Wenders allait adapter à l'écran la même année. Elle se thématise plus directement dans la misanthropie provocatrice et virulemment anti-autrichienne du romancier, dramaturge et scénariste Thomas Bernhard, celui par qui le scandale arrive, au grand dam d'une importante partie de ses compatriotes, comme dans son dernier roman *Extinction* (1990 [1986]), âpre, désespéré, synthétisant les maux que son œuvre dénonce comme le cœur pourri du pays, le national-socialisme, le catholicisme conservateur et l'hypocrisie qui permet de les rendre présentables. Elle se thématise tout aussi directement chez Elfriede Jelinek, dramaturge, scénariste, traductrice, musicienne et romancière souvent primée, dont le prix Nobel de littérature en 2004. Les relations tendues, voire stridentes qu'elle entretient avec la culture (ses reproches ressemblent à ceux de Handke) et les conservateurs autrichiens sont le versant public de son œuvre. Aussi variés soient ses romans, aussi composite soit le mélange des genres qu'ils pratiquent, aussi virtuoses soient ses formes narratives et stylistiques, c'est leur noirceur qui les homogénéise. En fait, son style évolue d'un roman à l'autre. La linéarité de *La Pianiste* (1988 [1983]) et sa féroce et pornographique dialectique du maître et de l'esclave en lieu et place de l'amour, s'est facilement adaptée à l'écran — dans le film de Michael Haneke, lui-même trois fois primé à Cannes en 2001 — alors que dans *Enfants des morts* (2008 [1995]), la subversion d'une Styrie de carte postale et de bonne conscience est menée non seulement par trois morts persécuteurs (le champion de ski mort accidentellement en voiture après avoir trop bu, l'étudiante dépressive suicidée et la veuve masochiste écrasée par sa mère), mais aussi par leurs exactions sur les vivants qu'ils torturent, violent, noient, tuent, écharnent, cannibalisent, par leur statut de représentants de tous les morts innocents refoulés de la mémoire nationale, par une obscénité

pourvue d'une densité musicale, par l'abjection d'images corporelles aiguës, par un mélange de registres de discours faisant monter leur bêtise, leur conformisme, leur mensonge à la surface.

Pour mieux comprendre les paradoxes de la remembrance-malgré-tout (dans le cas de la dictature argentine) et des réticences exaspérées face à sa propre culture nationale (dans le cas de l'Autriche), vous pourriez lire respectivement l'article de Jordi Bonells, « Les corps disparus » (2006) et l'étude de Valérie de Daran, « *Traduit de l'allemand (Autriche) : Étude d'un transfert littéraire* (2010).

Résilience

Dans cette quatrième dynamique d'écriture, la résilience n'est plus la qualité d'un personnage mais celle du romancier qui continue à écrire malgré tout. C'est cette dynamique qui rapproche des écrivains aussi différents que le Russe Alexandre Alexandrovitch Zinoviev, le Paraguayen Augusto Roa Bastos et le Cubain Guillermo Cabrera Infante. Tous trois faisaient preuve d'une telle ironie à l'endroit du pouvoir dans leurs pays respectifs que tous trois s'en sont attirés les foudres.

C'est toutefois moins *Les hauteurs béantes* (1976) que le refus de Zinoviev, alors directeur de la chaire de logique de l'Université d'État de Moscou, de renvoyer deux collègues dont les têtes étaient demandées par le pouvoir, qui a déclenché une campagne de persécution, son licenciement, sa déchéance de nationalité et son exil en Allemagne de 1976 à 1999, mais il était plus facile pour Mikhaïl Andreïevitch Souslov, l'idéologue en chef de l'URSS brejnévienne, de mener une campagne contre lui en accusant l'« anti-soviétisme » de sa satire. D'ailleurs, ayant vécu à l'Ouest, Zinoviev ne s'en montrera pas moins incisif et caustique pour l'incoercible montée en puissance du néolibéralisme avant de retourner en Russie pour en dénoncer les effets dans son propre pays.

Moi, le Suprême (1977 [1974]) avait beau avoir fait le portrait intime d'un dictateur mort en 1840, le fondateur du Paraguay, José Gaspar Rodríguez de Francia, et non celui du dictateur contemporain alors apparemment indélogeable, Alfredo Stroessner, a beau avoir mérité le Prix Cervantes 1989 à Roa Bastos, ce dernier n'en a pas moins été contraint de vivre 42 ans en exil, en Argentine puis en France. Il faut dire que la narration place le lecteur dans le for intérieur de ce dictateur tout-puissant et paranoïaque, qui n'offre aucune alternative à ses interprétations étouffantes de ce que devrait être son pays, des menus arbitrages de vie quotidienne que ses sujets soumettent à son arbitraire aux grandes décisions politiques — réduction de toute opposition interne, refus de l'alphabétisation de la population, verrouillage complet des échanges avec l'étranger, méfiance exacerbée à l'endroit des intentions expansionnistes de l'Argentine⁴, etc.

Le Prix Cervantes est également venu récompenser Cabrera Infante (en 1997), en délicatesse avec le régime castriste, qui s'était exilé à Londres en 1965 avant d'y mourir 40 ans plus tard. *Trois tristes tigres* (1989 [1967]) est le premier de ses romans écrit dans cet exil, profond remaniement d'une version écrite auparavant, dont presque immédiatement le réalisateur Raúl Ruiz, lui-même exilé en France de

⁴ Dans l'histoire du pays, après celles des Portugais et avant celles des Anglais, des Brésiliens, des États-Uniens.

son Chili natal, en aura tiré une adaptation pour l'écran⁴. Roman sans action, joignant des voix différentes qui tendent à fusionner, celles de l'écrivain Silvestre, de l'acteur Arsenio Cué, du photographe Códac et de l'as des bongos Eribó, qui tous gravitent autour de Bustrófedon, le virtuose du langage⁵, mais aussi des histoires retraçant la vie antérieure de chacun, puis leurs relations. Cet évitement de l'intrigue vise à présenter les moirures d'un *paraître* instituant l'*être* de La Havane d'avant la Révolution castriste. Univers clos lui aussi, non plus issu du remâchement d'un seul comme chez Roa Bastos, mais des éclats et des misères du monde de la nuit, frelaté, décadent, torride, dans son environnement de bars et de *night-clubs* où séjournent entraîneuses, prostituées, homosexuels, mais aussi musiciens, comme cette Estrella, énorme, mais poignante et géniale...

Il s'agit là de trois des grands romans du XX^e siècle. Non pas seulement parce qu'ils avaient coûté cher à leurs auteurs, mais surtout parce que chacun à sa façon, leurs thèmes avaient incité les romanciers à tenter des modes d'écriture très singuliers, se détachant de tout modèle antérieur dans leurs traditions nationales respectives.

Néanmoins, peut-on vraiment parler de tradition du roman paraguayen ? La parution de *La Limace* (1959), le seul roman de Gabriel Casaccia, son fondateur, traduit en français, était passée relativement inaperçue et les deux ouvrages de Renée Ferrer de Arréllaga traduits en français ne sont pas des romans mais des recueils de contes, parus en outre longtemps après *Moi, le Suprême*. Alors que dans sa jeunesse le romancier avait participé lui-même à la guerre du Gran Chaco contre la Bolivie (1932-1935), c'est toute l'œuvre de Roa Bastos qui allait tenter de comprendre les malheurs affligeant son pays depuis sa création en 1811. Calamités venues de l'extérieur, à cause du flou des frontières de ce pays enclavé, déclencheur de guerres de voisinage, comme la terrible guerre de la Triple Alliance contre le Brésil, l'Argentine et l'Uruguay — commencée en 1864, elle devait aboutir à un appauvrissement draconien et à de sévères pertes de territoires, de populations et de stabilité politique⁶. Mais aussi calamités venues de l'intérieur, à cause de la domination des latifundistes. Dans ce pays tourmenté et déshérité, un signe du ciel (la comète de Halley) avait coïncidé avec l'épidémie de lèpre de 1910 et annoncé la meurtrière répression de la révolte des *peons*, sans droits en 1912 — sujet de *Fils d'homme* (1982). Cette compréhension ne s'incarne pas seulement dans les thèmes des romans, mais aussi dans la réinvention

⁴ Second film d'une féconde carrière, adapté non pas directement du roman mais de son adaptation théâtrale par Alejandro Sieveking, qui avait déjà « chilianisé » ce roman profondément cubain.

⁵ Dans l'antiquité grecque, ce mot (*boustrophēdon*) désignait une écriture ancienne, qui se lisait en alternance de gauche à droite pour la première ligne et de droite à gauche pour la suivante, etc.

⁶ Après la défaite de 1870, le Paraguay devait même être occupé jusqu'en 1876 par les troupes brésiliennes.

d'une oralité et d'un biculturalisme incluant le guarani, importante clé pour comprendre le corrélat sociolinguistique de la structure profondément inégalitaire de la société paraguayenne.

Dans *Moi, le Suprême*, la compréhension passe surtout par une sorte d'irrépressible crue de la parole et de l'écriture du Suprême dans les derniers jours de sa vie, à la fois allusive, voire opaque quant à l'origine des phrases que nous lisons. Souvent, le Suprême parle à son bras droit Patiño, l'apostrophe, le tance, lui dicte des ordres, mais les dialogues n'utilisent aucuns artifices orthographiques pour rendre leurs paroles à chacun des protagonistes dont les propos ne sont explicitement rapportés ni par Patiño, ni par le Suprême. Au lecteur de démêler : tâche d'autant plus exigeante que le Suprême a une prédilection pour les énigmes, l'ironie et l'imitation moqueuse de ses interlocuteurs. Par ailleurs, la crue déborde la linéarité de la narration. Celle-ci est alimentée par la convergence de textes, puisés à différentes sources explicitement signalées — « (dans le cahier privé) », « (dans le cahier privé. Écriture inconnue) », « en marge, écrit à l'encre rouge) », « (circulaire perpétuelle) », etc. — sans parler des citations ou de notes parfois très longues, attribuées à un anonyme « compilateur » ou plus rarement et paradoxalement, au Suprême lui-même. Néanmoins, une longue note infrapaginale visant à définir la principale source, le cahier privé, livre de commerce où il tenait les comptes de l'État, amène très tôt à douter de la cohérence de l'inspiration du Suprême :

[...] vers la fin de sa vie, le Suprême avait noté dans ces folios, de manière incohérente et sans aucune connexion logique, des faits, des idées, des réflexions. De menues observations presque maniaques, sur les thèmes et les problèmes les plus divers; ceux qui, à son avis, étaient positifs, dans la colonne de l'Avoir; les négatifs, dans celle du Doit. (p. 24)

En fait, le début du roman avait prévenu le lecteur. Il y entre par un faux : en lisant, sous forme de Décret Suprême « épinglé au portail de la cathédrale » et dans un style contrefaisant l'écriture du Suprême :

[...] j'ordonne que, lorsque viendra le jour de ma mort, mon cadavre soit décapité, ma tête placée au bout d'une pique trois jours durant sur la place de la République, où l'on convoquera le peuple en faisant sonner les cloches à toute volée. (p. 9)

Et il sort de cette crue de paroles en lisant ce que le Suprême mort écrit depuis son état de récent cadavre; son écriture devenant progressivement moins certaine puisque le feu a partiellement détruit le cahier privé. Ou plus exactement, il en sort par cette leçon du compilateur l'interpellant directement :

[...] les personnages et les faits qui y figurent ont gagné, par la fatalité du langage écrit, le droit à une existence fictive autonome, au service du non moins fictif et autonome lecteur.
(p. 441)

Version sceptique de toute narration historique.

Si ce roman, dont on ne peut dire ici que quelques mots, vous intéresse non seulement pourriez-vous le lire mais aussi, pour aller plus loin, lire l'essai de Carla Fernandes, *Augusto Roa Bastos : Écriture et oralité* (2001), le chapitre 5 de celui d'Amy Nauss Millay, *Voices from the fuente viva: The Effect of Orality in Twentieth-Century Spanish American Narrative* (2005), voire le petit article de Roa Bastos lui-même « Réflexion autocritique à propos de *Moi, le Suprême*, du point de vue socio-linguistique et idéologique. Condition du narrateur » (1980).

La narration et le langage sont aussi en crue chez Cabrera Infante, avec des effets cependant bien différents. Au lieu de l'enfermement dans le saint des saints de la tête d'un dictateur, non seulement le récit passe par la narration de plusieurs narrateurs, mais ses personnages errent et c'est depuis leur errance nocturne qu'ils observent et apprécient une société qui se délite — ce qui est bien différent, on le comprend, du projet homogénéisant de la constitution d'un État autoritaire, comme chez le Suprême. En outre, l'obligation d'une adéquation entre la réalité et sa description, par une sociologie romanesque, se confronte à une crue linguistique : celle du jeu avec tous les dialectes de Cuba, du jeu avec les mots et de la narration. Ainsi, le roman superpose à cette « cubanité » la modélisation de romans ironiques anglo-américains, de Laurence Sterne à James Joyce, en passant par Lewis Carroll et Mark Twain, et fait prendre conscience de la diffraction opérée par la création littéraire lorsqu'elle prétend dire le réel : par exemple, en racontant sept fois, dans le style de sept écrivains cubains, un même épisode historique, le meurtre de Léon Trotsky par Ramón Mercader dans son exil à Mexico. Ce qui conduit incidemment à mieux prendre la mesure de l'originalité de Cabrera Infante : elle paraît, en effet, d'autant plus éclatante que contrairement à Roa Bastos, la tradition romanesque dans son pays était solidement implantée. Du coup, sa « cubanité » se faisait complémentairement, non seulement nostalgique, voire élégiaque (par le thème explicite d'une culture havanaise maintenant perdue et du deuil qu'il faut en porter), critique (par le ton, mais aussi par le thème explicite et ambivalent à la fois de sa « frelatation » par la culture américaine et de sa fascination pour elle), mais aussi intertextuelle... *Trois tristes tigres* s'impose internationalement dans la République mondiale des lettres, par sa richesse, par sa virtuosité, mais aussi parce que ce roman d'un exilé redouble

littérairement la terre dont il se languit : Cuba, certes, mais aussi toute la littérature romanesque cubaine. Roman-inventaire, en quelque sorte.

De même, si malgré la rapidité de ce survol, vous vous en trouviez incité à lire ce roman, pour aller plus loin dans sa compréhension, vous pourriez lire l'article « *Très tristes tigres, mythes et démythification* » (1988) de Jacobo Machover ou le chapitre que lui consacre Philip Swanson dans son étude du roman latino-américain : *The New Novel in Latin America: Politics and Popular Culture after the Boom* (1995).

Même si Zinoviev prétend fonder une sociologie de l'*Homo sovieticus*, son roman pousse sur l'humus de l'omniprésente langue de bois soviétique d'Ivanbourg et de son idéologie de « l'Isme intégral » : langue homogénéisante, universellement obligatoire, définie par son allergie à dire la vérité des choses et des gens — c'est-à-dire aussi éloignée de la diversité idiolectale et « sociolectale » des voix de la Havane selon Cabrera Infante que de l'écriture du dictateur de Roa Bastos confisquant toutes les autres paroles paraguayennes. La langue de bois n'a pas seulement la fonction de toile de fond aux échanges entre personnages sans nom, comme le Schizophrène, le Bavard, Père-la-justice, le Calomniateur, le Braillard, le Barbouilleur, le Membre, le Patriote, le Meurtrier, le Défaitiste, le Déviationniste, l'Intellectuel, l'Épouse, le Sociologue, le Patron... Elle alimente, aimante, berce et transperce leur jactance. Elle est comme l'air vicié qu'ils respirent : certains ont conscience de sa présence, parfois de sa nocivité, mais ils ne peuvent pas l'éviter. Aussi, entre la reprendre à leur compte et la retourner contre elle-même, les personnages trouvent de nombreuses positions intermédiaires et le romancier fait tenir ensemble une bigarrure de discours et de genres, de poses des compagnons de jactance et de contrepèteries moquant les grands mots, diversité satirique seule capable de contrer cette envahissante langue de bois, qui permet aussi bien de ne rien dire que de distordre la réalité. Comme cette « invention du siècle » :

Les grosses têtes du Q inventèrent la vitamine Z-1974 qui permettait de fabriquer :

Du Gogol avec Mogol,

Un Hegel avec Gogol,

Un Bebel avec Babel,

Une poubelle avec Nobel,

Un poète avec la foule,

Un athlète avec une moule,

Un crâne chauve avec un œuf,

Et même une grenouille avec un bœuf.

Bref on pouvait faire n'importe quoi avec n'importe qui n'importe quand. Le tout prenait quelques minutes au plus, le temps de faire deux ou trois piqûres. (p. 625)

La crue ici⁷ affecte, en priorité, la fonction cognitive de discours cacophoniquement coprésents, parfois les cédant à un essorage qui en contredit les effets. Se chamaillant sur un texte du Schizophrène avec l'auteur et le Bavard, le Membre insiste : l'État punit la corruption. Le Bavard remarque que la punition, méritée, ne frappe que les lampistes, pas les têtes pensantes du stratagème. Une fois le Membre parti, le Schizophrène tire une loi de leur échange :

Le Schizophrène dit que, d'après ce qu'il avait pu observer, les hommes ignorent toute connaissance intuitive des lois; la faculté banale de faire des généralisations leur en tient lieu. Il est facile de faire des généralisations. Mais il est facile de les renier, car on rencontre sans cesse des exemples qui les contredisent. Je viens d'avoir l'idée de chercher dans quelle mesure les diverses opérations cognitives répondent à des normes sociales. Je crois que d'ores et déjà, je peux affirmer que la simple généralisation, appliquée aux événements de la vie sociale, y répond tout à fait, mais que la recherche des lois qui les régissent est antisociale. (p. 47)

Ces quelques indications ne font qu'effleurer la richesse de ce roman. Si après l'avoir lu, vous vouliez aller plus loin, vous pourriez y adjoindre l'essai de Claude Schwab, *Alexandre Zinoviev : Résistance et lucidité* (1984) ou l'ouvrage collectif dirigé par les Britanniques Philip Hanson et Michael Kirkwood, *Alexander Zinoviev as Writer and Thinker: An Assessment* (1988).

⁷ Le roman compte 640 pages !

Références

Romans

- BENCHEIKH, Jamel Eddine. *Rose noire sans parfum*, Paris, Stock, 1998, Alger, [barzakh], 2008.
- BERNHARD, Thomas. *Extinction*, trad. Gilberte Lambrichs, Paris, Gallimard, 1990 [1986].
- CABRERA INFANTE, Guillermo. *Trois tristes tigres*, trad. Albert Bensoussan avec la collaboration de l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », n° 213, 1989 [1967].
- CASACCIA, Gabriel. *La Limace*, trad. Étienne Frois, Paris, Gallimard, coll. « La Croix du Sud », 1959.
- CHINUA, Achebe. *Le monde s'effondre*, trad. Michel Ligny, Paris, Éditions Présence Africaine, 1966 [1958].
- DAOUD, Kamel. *Meursault, contre-enquête*, Arles, Actes Sud, 2014 [2013].
- DESAI, Anita. *Le Bombay de Baumgartner*, trad. Paulette Vielhomme-Callais, Paris, Stock, coll. « Nouveau Cabinet Cosmopolite », 1991 [1988].
- FOGWILL, Rodolfo. *Sous terre*, trad. Séverine Rosset, Paris, Denoël, 2016 [1983].
- HANDKE, Peter. *L'angoisse du gardien de but au moment du penalty*, trad. Anne Gaudu, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1972 [1970].
- JELINEK, Elfriede. *La Pianiste*, trad. Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Collection allemande », 1988 [1983].
- JELINEK, Elfriede. *Enfants des morts*, trad. Olivier Le Lay, Paris, Seuil, coll. « Points », 2008 [1995].
- MONACELLI, Fernando. *Naufragés*, trad. Catalina Salazar, Paris, Les Escales, coll. « Les Escales Noires », 2014 [2012].
- OSORIO, Elsa. *Luz ou le temps sauvage*, trad. François Gaudry, Paris, Métailié, 2002 [1998].
- ROA BASTOS, Augusto. *Moi, le Suprême*, trad. Antoine Berman, Paris, Pierre Belfond, 1977 [1974].
- ROA BASTOS, Augusto. *Fils d'homme*, trad. Iris Giménez, Pierre Belfond, 1982 [1960].
- VASQUEZ, Juan Gabriel. *Histoire secrète du Costaguana*, trad. Isabelle Gugnion, Paris, Seuil, coll. « Cadre vert », 2010 [2007].
- ZINOVIEV, Alexandre Alexandrovitch. *Les hauteurs béantes*, trad. Wladimir Berelowitch, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976.

Études et essais

- ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS, Helen TIFFIN. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Londres et New York, Routledge, 2002 [1989].
- BONELLS, Jordi. « [Les corps disparus : La fictionnalisation de la guerre sale dans l'Argentine de la dictature militaire \(1976-1983\). Quelques éléments d'approche](#) », *Babel*, n° 13, 2006 (consulté le 23 octobre 2018).
- DARAN, Valérie de. « *Traduit de l'allemand (Autriche)* » : *Étude d'un transfert littéraire*, Bern, Peter Lang, coll. « Travaux Interdisciplinaires et Plurilingues », vol. 14, 2010.

FERNANDES, Carla. *Augusto Roa Bastos : Écriture et oralité*, préface Milagros Ezquerro, Paris, L'Harmattan, coll. « Recherches et documents : Amériques latines », 2001.

HANSON, Philip et Michael KIRKWOOD (sous la dir. de). *Alexander Zinoviev as Writer and Thinker: An Assessment*, Basingstoke et Londres, Macmillan Press, 1988.

HUBER, Bernard et Guy MISSODEY (sous la dir. de). *Nationalités, mondialisation et littératures d'enfance et de jeunesse*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2007.

LAZARUS, Neil (sous la dir. de). *Penser le postcolonial : Une introduction critique*, trad. Marianne Groulez, Christophe Jaquet et Hélène Quiniou, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

LOUVIOT, Myriam. « [Parcours d'un roman postcolonial francophone en France et en Allemagne : Le Cœur des enfants léopards, de Wilfried N'Sondé](#) », *Trajectoires*, n° 4, 2010 (consulté le 23 octobre 2018).

MACHOVER, Jacobo. « [Très tristes tigres, mythes et démythification](#) », *América : Cahiers du CRICCAL*, Les mythes identitaires en Amérique latine, numéro thématique, vol. 3, n° 1, 1988.

NAUSS MILLAY, Amy. *Voices from the fuente viva: The Effect of Orality in Twentieth-Century Spanish American Narrative*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005.

PERROT, Jean. *Mondialisation et littérature de jeunesse*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, coll. « Bibliothèques », 2008.

ROA BASTOS, Augusto. « Réflexion autocritique à propos de *Moi le Suprême*, du point de vue sociolinguistique et idéologique. Condition du narrateur », dans Jacques Leenhardt (sous la dir. de), *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui : Colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », n° 1376, 1980.

SCHWAB, Claude. *Alexandre Zinoviev : Résistance et lucidité*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Symbolion », 1984.

SWANSON, Philip. *The New Novel in Latin America: Politics and Popular Culture after the Boom*, Manchester, Manchester University Press, 1995.

Films

HANEKE, Michael. *La Pianiste*, scénario Michael Haneke, d'après Elfriede Jelinek, avec Isabelle Huppert, Benoît Magimel et Annie Girardot, 2001.

RUIZ, Raúl. *Trois tristes tigres*, d'après Guillermo Cabrera Infante, avec Luis Alarcón, Fernando Colina, Delfina Guzman, 1968.

WENDERS, Wim. *L'angoisse du gardien de but au moment du penalty*, scénario Wim Wenders et Peter Handke, d'après Peter Handke, avec Arthur Brauss, Kai Fischer et Erika Pluhar, 1972.