

Université de Montréal

Scénarios d'aveuglement dans la littérature
d'Orhan Pamuk, d'Ernesto Sábato, et de José Saramago

par Laura T. Ilea

Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de docteur
en littérature comparée

août, 2011
© Laura T. Ilea, 2011

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Cette thèse intitulée :

***Scénarios d'aveuglement dans la littérature
d'Orhan Pamuk, d'Ernesto Sábato, et de José Saramago***

présentée par :

Laura T. Ilea

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Prof. Amaryll Chanady

présidente-rapporteur et représentante du doyen

Prof. Livia Monnet

directrice de recherche

Prof. Wladimir Kryszinski

membre du jury

Prof. Calin-Andrei Mihailescu

examineur externe

Scénarios d’aveuglement dans la littérature
d’Orhan Pamuk, d’Ernesto Sábato, et de José Saramago

Résumé

Scénarios d’aveuglement dans la littérature d’Orhan Pamuk, d’Ernesto Sábato, et de José Saramago analyse trois œuvres importantes de trois auteurs contemporains : *Mon nom est Rouge* d’Orhan Pamuk ; « Rapport sur les aveugles » du roman *Héros et tombes* d’Ernesto Sábato ; et *L’aveuglement* de José Saramago. Malgré leurs différences, ces romans ont des points communs évidents, synthétisés dans la figure de l’aveuglement. Cette figure signale l’avènement, dans les textes, d’un régime de connaissance alternatif, centré moins sur le primat de la raison et du visuel que sur une nouvelle capacité cognitive, basée sur une logique spéciale du destin. L’aveuglement s’ouvre également sur une nouvelle compréhension de l’histoire, grâce à une capacité du récit de fiction qui passe par le point de fuite de la cécité.

Pour Pamuk, l’aveuglement est le couronnement paradoxal d’une vision du monde, gravement mise en crise à la fin du XVI^e siècle par le perspectivisme et le réalisme de la Renaissance, la voie d’entrée vers un *monde imaginal* qui n’est plus accessible à l’imaginaire occidental. Pour Sábato, il représente la variante renversée d’une quête de l’absolu qui passe par les antres de l’inceste, de l’enfer et du crime, tandis que le monde décrit par Saramago est un monde qui sombre sur la pente de la déchéance, en suivant une logique implacable. Il est l’équivalent de plusieurs formes

de cécité qui menacent le monde contemporain, comme le fondamentalisme religieux, l'homogénéité préconisée par la société de masse, l'exclusion raciale, l'oppression idéologique.

La thèse se divise en trois parties, *La violente beauté du monde*, *Un mythe hérétique de la caverne* et *Une épidémie à cause inconnue*, chacune d'entre elles analysant l'œuvre d'un auteur, mais établissant également des liens avec les autres chapitres. L'approche adoptée est interdisciplinaire, un croisement entre études littéraires, philosophie et histoire de l'art.

Dans leur quête de nouveaux concepts et de nouvelles formes de pensée qui s'écartent du modèle rationnel dominant de la modernité, les trois auteurs partent de la présupposition que *regarder les choses* n'est pas du tout l'équivalent de *voir les choses*. Ils tentent d'articuler une logique du voir qui ressemble plutôt à la vision et à la clairvoyance qu'à la conformité logique. La figure de l'aveuglement sert de tremplin vers *le monde imaginal* (Pamuk), *la pensée magique* (Sábato) et *la vision dystopique* (Saramago) – des espaces ontologiquement différents où les auteurs mènent leurs attaques contre la rationalité à tout prix. C'est précisément ces espaces que nous avons choisi d'explorer dans les trois romans. Nous soutenons également que ces trois textes proposent un nouveau régime de « connaissance » qui met en question les règles de pensée héritées de la Renaissance et surtout des Lumières, qui constituent un discours dominant dans la culture visuelle et philosophique moderne.

Mots clés: *aveuglement, Orhan Pamuk, Ernesto Sábato, José Saramago, rationalité, monde imaginal, pensée magique, perspective, dystopie critique, allégorie.*

Laura T. Ilea

Blindness in the Literature of Orhan Pamuk, Ernesto Sábato, José Saramago

Abstract

Blindness in the Literature of Orhan Pamuk, Ernesto Sábato, José Saramago examines three important texts by three well-known contemporary authors: *My Name is Red* by Orhan Pamuk; the chapter « Report on the Blind » from the novel *On Heroes and Tombs* by Ernesto Sábato; and *Blindness* by José Saramago. The trope of *blindness* is a common theme in these novels, despite their significant differences. Blindness introduces an alternative regime of knowledge, centered less on the primacy of the rational and the visual than on a new cognitive capacity, grounded in a specific logic of destiny. It proposes new understandings of history, due to a fictionalizing capacity, which passes through the fault lines of blindness.

For Pamuk, blindness represents the paradoxical culmination of a traditional, Islamic world view, which was challenged in the 16th century by the perspectivism and the realism of Renaissance. This conception is regarded as the royal road to an *imaginal world* that remains inaccessible to the western imaginary. In Sábato's novel, blindness prompts the reversed version of a quest for absolute, which passes through incest, hell and crime. In the dystopic world depicted by Saramago, this trope is symptomatic of a continuous decay, which follows an implacable logic. It also points to the many forms of blindness that threaten the contemporary world, such as religious fundamentalism, the leveling produced by mass culture and mass society, racial exclusion, ideological oppression.

The thesis is divided in three chapters: *The Violent Beauty of the World*, *A Heretical Myth of the Cave* and *An Epidemic with an Unknown Reason*. Each chapter examines one of the three novels, but connections and cross-links among the individual chapters are also established. My investigation provides an interdisciplinary approach, which relies on paradigms from literary studies, philosophy and art history.

All three authors examined in the dissertation start from the assumption that *looking* is not equivalent to *seeing*. Their texts attempt to formulate a logic of seeing indebted to vision rather than to logical accuracy. The figure of blindness serves as a springboard towards the *imaginal world* (Pamuk), *magical thought* (Sábato) and *dystopia* (Saramago) – ontologically different spaces where the authors counter rationality with new modes of vision. The dissertation explores the articulation of these spaces in the three novels. It argues that these texts on blindness propose a regime of « knowledge » that challenges the dominant discourses on vision, rationality, and the mind – the legacy of the Renaissance and the Enlightenment – in modern visual culture and modern philosophy.

Key words: *blindness, Orhan Pamuk, Ernesto Sábato, José Saramago, rationality, imaginal world, magical thought, perspectivism, critical dystopia, allegory.*

Table des matières

<i>I. Introduction : Scénarios d’aveuglement dans la littérature contemporaine</i>	p. 1
1. <i>Le corpus</i>	p. 10
2. <i>Méthodologie, recension des écrits</i>	p. 20
<i>II. La violente beauté du monde – Orhan Pamuk : Mon nom est Rouge</i>	p. 29
1. <i>La beauté et l’assassinat</i>	p. 29
2. <i>Est et la fragilité du regard</i>	p. 33
3. <i>Hüzün et l’honneur de la tristesse</i>	p. 41
4. <i>Manières de voir</i>	p. 50
5. <i>Le style et l’aveuglement. Grammaires du regard</i>	p. 61
6. <i>Le Paradis de la cécité – paradigmes de l’aveuglement</i>	p. 70
7. <i>Cultures de la vision. Narration ou description ?</i>	p. 83
<i>III. Un mythe hérétique de la caverne – Ernesto Sábato : Rapport sur les aveugles</i> ...p.	93
1. <i>Hiérogrammes</i>	p. 93
2. <i>La réalité ontologique de l’abîme</i>	p. 102
3. <i>La lucidité</i>	p. 104
4. <i>L’existence du mal</i>	p. 108
5. <i>La consistance du réel et les « yeux du dedans »</i>	p. 113
6. <i>Punctum cæcum</i>	p. 118
7. <i>La perspective psychanalytique: « Donde se hacen y deshacen los destinos »</i> ...p.	123
8. <i>L’inceste et l’aveuglement. La quête de l’absolu</i>	p. 135

IV. Une épidémie à cause inconnue – José Saramago : <i>L'aveuglement</i>	p. 143
1. <i>Une épidémie à cause inconnue et l'impuissance de la raison</i>	p. 143
2. <i>La dystopie critique</i>	p. 147
a. <i>Réécriture de l'histoire et le modèle de l'action humaine</i>	p. 147
b. <i>La remise du monde sur son orbite</i>	p. 151
c. <i>Politique et pandémies</i>	p. 155
3. <i>La vision allégorique</i>	p. 169
a. <i>La peur aveuglante</i>	p. 169
b. <i>Écartement de l'approche éthique</i>	p. 174
c. <i>La fin de la civilisation</i>	p. 179
4. <i>La déchéance originnaire de la nature humaine</i>	p. 190
5. <i>La clairvoyance</i>	p. 200
V. Conclusion : qu'est-ce que révèle la figure de l'aveuglement ?	p. 205
VI. Bibliographie	p. 214

Remerciements

J'aimerais adresser mes remerciements à Mme Livia Monnet, ma directrice de recherche, qui m'a soutenue sans réserve depuis mon arrivée au Canada en 2007, dans tous mes projets philosophiques et littéraires. Sa générosité a été grandement appréciée. Je tiens aussi à remercier les membres du jury – Calin-Andrei Mihailescu, Amaryll Chanady, et Wladimir Krysiniski –, ainsi que Najat Rahman, d'avoir accepté de se pencher avec intérêt et curiosité sur ma recherche. Non dernièrement, je remercie ma famille, Adrian Tusa et Corina Ilea, et mes amis, Cristina Esianu, Suzanne Beth, Maya Ombasic, Victor Rosca, Felicia Mihali, Aurelian Farcas, Katherine Bahr et Aurèle Parisien, de continuer à croire, comme moi, que la littérature et la philosophie peuvent échapper, dans une certaine mesure, à l'odyssée de l'aveuglement.

L'écriture de cette thèse a été possible grâce au support de la Faculté des études supérieures et postdoctorales (FESP) de l'Université de Montréal, qui m'a octroyé, ensemble avec le Département de Littérature Comparée, la bourse de fin d'études doctorales pour l'année 2010-2011.

Avant-propos

Cette thèse représente une étape importante d'une démarche qui essaie de mettre ensemble, dans la mesure du possible, existence et connaissance, vécu et méditation sur le vécu, histoire et compréhension de l'histoire. C'est ce que j'envisage de faire depuis mon premier livre, *Méditations inactuelles*, à travers la monographie sur le philosophe allemand Martin Heidegger, intitulée *La vie et son ombre*, et jusqu'à la quête identitaire d'*Est* ou de *Cartographie de l'autre monde*.

Chaque formule que j'ai trouvée est partielle et incomplète ; elle est l'essai fragmentaire d'un recours plus ou moins rigoureux à la méthode. En même temps elle représente la conscience de ne pas pouvoir épuiser la distance qui sépare les outils que nous mettons en œuvre pour la compréhension du monde et la réalité qui se déploie selon ses propres règles, en dépit de nos efforts de trouver une formule unificatrice. Je pourrais dire que la matière de mes démarches successives provient d'un constat simple : la plupart du temps, nous sommes aveugles face à la signification des événements qui se déroulent devant nos yeux. Nous les récupérons par la suite, à travers de longs exercices de mémoire ou des fictions dystopiques qui mettent le monde entre parenthèses ; à travers des allégories, des récits ou des contes philosophiques, qui nous projettent dans un monde second, censé à restituer l'intégralité de notre expérience vécue.

J'aimerais maintenant expliquer pourquoi j'ai choisi justement les trois auteurs, en dépit de leur appartenance géographique disparate, quelles sont les significations que j'ai attribuées à la notion d'aveuglement, quels sont les espaces

seconds que cette vision distordue propose, et également, pourquoi j'ai laissé de côté quelques aspects socio-politiques des œuvres présentées.

Alors, premièrement, pourquoi j'ai choisi justement les trois auteurs de mon corpus : il s'agit bien évidemment d'un penchant subjectif. Ce sont des auteurs que j'admire énormément, dont le crédo humaniste, littéraire et politique me tient à cœur. Une deuxième raison est le fait qu'ils se détachent du paysage de leurs littératures nationales respectives, en proposant des thèmes de réflexion universels. Comme par exemple le thème de l'aveuglement. À cela s'ajoute le fait que des circonstances spéciales les approchent dans leurs entreprises, qui sont régies par des affinités profondes. J'aimerais donner à titre d'exemple l'initiative conjointe d'Orhan Pamuk et de José Saramago de créer le Parlement des Écrivains Européens, avec le siège central à Istanbul. L'inauguration de cette institution a eu lieu en 2010. Le discours d'ouverture aurait dû être prononcé par José Saramago, dont la mort est malheureusement survenue la même année.

Même si parsemés de thèmes de la quête identitaire portugaise (le mémorial du monastère de Mafra, les luttes entre les maures et les chrétiens dans le siège de Lisbonne en 1147, l'histoire de la Péninsule Ibérique qui se défait du grand corps de l'Union Européenne, l'histoire de Ricardo Reis, l'un des pseudonymes du poète Fernando Pessoa), les romans de Saramago, surtout ses derniers livres, minimalistes en intention, se penchent sur des thèmes universels : l'aveuglement et son corollaire, la lucidité, les intermittences de la mort, l'anonymat de la condition humaine. Ils créent un espace fictionnel propre, une manière originale d'aborder les dilemmes humains et de regarder le monde.

C'est aussi le cas de l'écrivain argentin Ernesto Sábato, qui se détache du grand *boom* de la littérature sud-américaine des années 60, déclenché par l'explosion du « réalisme magique » de Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, et Julio Cortázar. Dans ce paysage, Sábato fait figure à part. Écrivain moins prolifique, hanté par les pouvoirs des ténèbres, on peut reconnaître dans ses romans les mouvements politiques et sociaux qui ont traversé son époque : l'anarchisme, la dictature et les guerres sales des années 70 en Argentine, etc. Mais au-delà de ça, on y rencontre aussi les grands thèmes des romans dostoïevskiens : le démon et le mal, l'irrationalité de l'histoire, et l'impuissance de la raison de résoudre les grands conflits de l'espèce humaine.

De même avec Pamuk. Les conflits spécifiques de la Turquie sont tout à fait reconnaissables dans ses livres : le conflit fondamentalisme-modernisme dans *Neige*, le conflit Orient-Occident dans *Mon nom est Rouge* et *Le château blanc*, le conflit mystique-rationalisme dans *Le livre noir*, etc. Ce qui le distingue par rapport à ses compatriotes est son postmodernisme déclaré, son hybridité du style, la touche philosophique de ses romans.

Je pense que ce que m'a le plus attirée vers les trois auteurs est en fin de compte l'enjeu philosophique de leurs œuvres. L'aveuglement, tel qu'il apparaît dans les trois romans que j'ai analysés, *Mon nom est Rouge*, *Héros et tombes* et le roman homonyme de José Saramago, est une figure capable de décrypter des époques et des styles et de formuler des diagnoses puissantes du monde contemporain.

Quelle est alors la signification que j'ai attribuée à la figure de l'aveuglement dans les trois textes analysés ? Tout d'abord, il s'agit d'une démarche de contrecarrer

le pouvoir écrasant de la raison dans le monde contemporain. À cet égard, les trois écrivains s'unissent pour dire qu'il faudrait trouver d'autres modalités de nous accorder à notre monde, d'autres compréhensions que celles imposées par le rationalisme de la Renaissance et des Lumières.

Cette idée n'est pas du tout nouvelle : c'est l'idée-noyau de l'École de Frankfort, qui considère la raison instrumentale comme le bouc émissaire de plusieurs désastres qui affectent le monde contemporain ; elle se trouve aussi au centre de plusieurs théories postcoloniales, qui élargissent le spectre euro-centriste dans une mosaïque dont les pièces sont plus diverses que la rationalité dominante.

Il m'a paru intéressant de développer mes démarches littéraires-philosophiques à partir d'une difformité, d'une vision distordue, pour pouvoir arriver, paradoxalement, à une vision plus authentique du monde contemporain. Depuis sa marginalité constitutive, l'aveuglement se fraye le chemin vers les théories esthétiques de la représentation, vers la psychanalyse et les théories politiques, afin de créer des mondes seconds, qui pourraient reformuler de manière fondamentale notre « réalité ».

Il s'agit du *monde imaginal* auquel aspirent les peintres miniaturistes du roman *Mon nom est Rouge* ; du monde de la pensée magique, dont le scénario est mis en œuvre par Ernesto Sábato dans son *Rapport sur les aveugles* ; et du monde dystopique, imaginé par Saramago dans son roman homonyme, qui renferme l'humanité dans un asile d'aliénés, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'univers concentrationnaire.

Il est intéressant de noter la portée transcendantale de ces mondes seconds, ainsi que leur statut ambigu. Aucun des trois romans analysés ne donne pas de réponses figées ; ils ne proposent pas de solutions institutionnelles et ne veulent pas esquisser des théories restauratrices. Elles restituent seulement l'énigme du destin humain, pris dans sa lutte avec l'invisible, dont la notion-clef est le sacrifice: les peintres miniaturistes sacrifient leur vue pour avoir accès à la mémoire des ténèbres, là où le Mal et le style ne peuvent pas pénétrer ; le miniaturiste damné, Olive, sacrifie la mémoire des ténèbres pour faire place au réalisme vénitien. Le réalisme même représente parfois rien d'autre que le sacrifice du monde imaginal, qui dans la philosophie islamique a autant de réalité que la « réalité visible ».

Le monde magique de Fernando Vidal Olmos est un monde en même temps hallucinatoire et rédempteur. Il existe dans la mesure où il acquiert une fonction sotériologique, dans toute son effrayante splendeur, avec ses cauchemars, ses meurtres et ses incestes, pour que l'édifice stable de l'ordre social, de l'éthique et de la raison ne s'effondre tristement. Le monde de Fernando Vidal Olmos représente le sacrifice perpétré à travers les figures propitiatoires des aveugles, au nom de la raison et de la civilisation.

Non dernièrement, la vision dystopique de Saramago, en décrivant les atrocités dont est capable l'espèce humaine, ouvre la porte vers ce que j'ai appelé, en suivant la philosophe espagnole María Zambrano, « la reddition du cœur » au milieu du désastre, « l'inspiration continue ». J'aimerais ajouter à ces termes la clairvoyance, la solidarité, qui sont la plupart du temps l'apanage de quelques figures

simples – des parias, des outsiders, des femmes et des hommes qui préservent le sens profond de leur humanité.

D'autre part, on peut dire que ces « alternatives infernales » existent. Si on considère la dictature militaire, les guerres civiles et les disparitions de dizaines de milliers de personnes en Argentine (en 1983, Sábato devient le président de la Commission Nationale sur la Disparition des Personnes), la dictature salazarienne, suivie de celle de Marcelo Caetano au Portugal ; le génocide ethnique, les nationalismes et les fondamentalismes dévastateurs en Turquie ; et à l'échelle planétaire, le capitalisme globalisé, la société de masse, les épurations ethniques – on peut alors dire que l'aveuglement est la figure-phare d'une humanité en dérive ; il représente l'allégorie de plusieurs catastrophes historiques, capable d'ébranler la croyance en progrès et en raison.

Même si j'ai parlé à plusieurs reprises de la fonction de ces allégories, j'ai choisi finalement de laisser de côté leur interprétation purement politique. L'enjeu de ma démonstration a été plutôt celui de proposer des visions alternatives, des manières de voir et des grammaires du regard différentes, qui ne s'appuient pas exclusivement sur la logique de la raison calculatrice, mais plutôt sur la réalité sotériologique des mondes seconds, présents dans les romans des trois auteurs choisis.

Également, quand j'ai parlé de la fictionnalisation de l'histoire, rendue possible par la figure de l'aveuglement, j'ai mis dans une certaine mesure entre parenthèses le contexte géopolitique des pays respectifs. Le paysage d'Istanbul, de Buenos Aires ou de la cité inconnue de *L'aveuglement* de Saramago ne restituent pas

les cartographies intégrales de ces villes. Il faut ajouter à cela l'aveuglement partiel de l'écrivain face à la réalité, afin de pouvoir insérer sa propre géographie fictionnelle.

J'aimerais finir cet avant-propos avec la possibilité de la clairvoyance dans le contexte de l'odyssée de l'aveuglement. Cette possibilité existe chez les trois auteurs : Shékuré (*Mon nom est Rouge*) voit les mille portes (métaphore du paradis), qui franchissent toutes les dissensions culturelles; Martin del Castillo, l'adolescent idéaliste du roman *Héros et tombes*, l'entrevoit pendant son voyage initiatique dans les régions glacées de la Patagonie ; la femme du médecin, dans le roman *L'aveuglement*, voit l'horreur, mais elle n'est pas finalement écrasée par cette appréhension.

L'aveuglement ouvre en fin de compte la voie vers un territoire que nous devons incessamment reformuler, repenser et réinterpréter.

I. Introduction : Scénarios d'aveuglement dans la littérature contemporaine

Les maladies et les épidémies ont depuis toujours hanté l'imaginaire humain. Des époques entières ont été façonnées en fonction de leurs phobies, tabous, quarantaines, exclusions et mesures de purgation respectives. À cause de leur aura noire, on a assigné aux maladies un pouvoir métaphorique, transfigurateur, une force de dépasser les seuils et une signification qui dépasse de loin leur contexte biologique donné. Devenues forces littéraires, les maladies ont emprunté des traits caractéristiques de leurs époques, en mettant en évidence les images extrêmes d'une société, qui n'apparaissent pas la plupart du temps dans les théories qui tenaient compte exclusivement des formes du contrat social, de l'anthropologie collective ou de la migration des idées politiques.

Toutes ces formules rationnelles étaient mises à bas par une structure moins visible, capable d'expliquer les peurs, les effrois, les obsessions ancestrales des humains, tout en mettant en valeur un espace différemment construit, d'après d'autres règles de cohabitation, mais d'autant plus signifiant. C'est un espace qui est rejeté la plupart du temps aux confins de l'irrationnel, d'où il est récupéré par la fiction, la littérature, qui prennent leur revanche, parfois précaire, parfois bouleversante, contre un système englobant d'explications rationnelles, tout à fait inutilisable là où la vie est menacée et la survie de l'espèce est mise en danger.

On peut donner des références culturelles pour ce genre de récit de la maladie qui a fait histoire dans la littérature, comme par exemple *La dame aux camélias* (1852) d'Alexandre Dumas et *La montagne magique* (1924) de Thomas Mann, *La*

Peste (1947) d'Albert Camus, *Waiting for the Barbarians* de J.M. Coetzee (1980), *L'amour aux temps du choléra* (1988) de Gabriel García Márquez. Plus récemment, Susan Sontag essaie de démystifier le contenu intouchable des maladies d'envergure du monde moderne et contemporain, dans le but d'enlever leur potentiel maléfique et de pouvoir les contrecarrer avec des armes appropriées. Elle met en parallèle deux maladies différemment connotées, comme la tuberculose et le cancer, en soulignant leurs différences spécifiques. Alors que la tuberculose est une maladie aérienne, « spirituelle », qui renforce l'appétit sexuel et le désir vital, juste avant d'atteindre le seuil de la mort, en étant considérée au XIXe siècle comme la maladie des poètes et des artistes, le cancer par contre est lourd, matériel, un sujet scandaleux pour la poésie, impossible d'esthétiser. Dans sa lutte contre la maladie, Susan Sontag « démythifie » son contenu et les représentations qui y sont liées – tout un imaginaire qui s'éloigne à son avis d'une solution curative, capable de vaincre le mal.

Il est certain que la maladie ouvre les portes grandes vers la face nocturne de la vie ; que cette citoyenneté incertaine, troublée et malveillante qu'elle nous confère à un certain moment ne peut pas être évitée. Elle renvoie vers une région de l'être qu'on peut comprendre difficilement, une fois installés dans le régime de la santé, du jour, du manque d'équivoque. En même temps, il est difficile de ne pas métaphoriser le contenu de la maladie, de ne lui pas assigner des fonctions et des significations qui dépassent son cadre biologique. Se soulever contre la métaphore a aussi peu de sens que se soulever contre l'interprétation, selon Susan Sontag. Qu'on le veuille ou non, l'interprétation, la métaphore¹ sont intriquées à notre vie, et, si on suit les

¹ Voir l'étude très intéressante de Naomi Schor, « Blindness as Metaphor », in *Differences : A Journal of Feminist Cultural Studies*, 1999, pp. 77-105, où elle mentionne deux autres sources assez

structuralistes, on peut dire que la figuration est intimement liée à notre langage, à notre capacité de nous représenter les choses, visibles ou invisibles. Si « l'anormalité » ouvre vers d'autres régions de sens que l'état soi-disant normal – c'est une question qui demande beaucoup de réflexion.

Ce qui est inquiétant dans le statut d'anormalité de la maladie est le fait qu'elle s'approche de manière angoissante de la mort. Dans le Talmud, il y a quatre catégories qui portent déjà en vie les traits de la mort – les stériles, les lépreux, les pauvres et les aveugles.

En ce qui concerne l'aveuglement, il représente une condition existentielle, qui témoigne du passage entre deux réalités : entre le monde visible et le monde invisible. Il est présent dans toutes les traditions, dans toutes les formes d'art, dans la peinture, la poésie, la tragédie, la sculpture – une présence très bien documentée dans l'étude de Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugles*² : l'aveugle dans le poème de Rilke, Samson aveuglé par Dalila, la Fortune aux yeux bandés, *Les aveugles* « vaguement ridicules ; Terribles, singuliers comme les somnambules » de Baudelaire³, les sculpteurs aveugles dans le dessin de l'école du Guercin, *Della scoltura si, della pittura no*, « la grande filiation de la nuit qui ensevelit Homère et

importantes concernant la rhétorique et la métaphore de l'aveuglement, *Mémoires d'aveugle* de Jacques Derrida, où l'auteur fait référence à son propre corps pour faire valoir des interprétations de l'aveuglement dans l'art et dans la religion. De l'autre côté, Paul de Man, dans son étude *Blindness and Insight*, surtout dans le chapitre « The Rhetoric of Blindness », place l'aveuglement au centre d'un système théorique axé sur le discours figuratif, où l'aveuglement est intimement lié à la rhétorique. Selon de Man, la métaphore de l'aveuglement est le trope des tropes. La relation entre *blindness* et *insight*, entre un auteur non-aveugle comme Rousseau et un lecteur critique aveugle est la relation métaphorique qui sous-tend la figuration comme telle. Nous avons fait référence à plusieurs reprises à ces approches théoriques de la métaphore, extrêmement intéressantes du point de vue conceptuel, pour des raisons qui seront clarifiées par la suite.

² Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugles. L'autoportrait et autres ruines*, Réunion des musées nationaux, 1990.

³ *Ibid.*, p. 47.

Joyce, Milton et Borges »⁴. Il ne faut pas non plus oublier les grands aveugles de l'Antiquité, Tirésias et Œdipe, les aveugles de Pieter Bruegel, et ainsi de suite. Le thème est assez proéminent dans toute l'histoire de l'art, dans toutes les références culturelles occidentales et il est certainement connoté par l'évidence qui lie la vue à la possibilité de connaissance, en enfermant les non-voyants dans un espace menaçant, ambigu, qui n'est plus régi par les règles de la logique diurne.

C'est précisément cet espace qui échappe à la logique diurne que nous avons choisi d'explorer à travers trois romans qui ont fait époque au cours du XXe siècle et au début du XXIe siècle. Les trois auteurs que nous avons choisis pour démontrer nos propos, même si appartenant à des contextes culturels et géographiques complètement différents, ont lancé des défis à longue échéance pour une humanité et une époque qui ne connaissent plus de remèdes contre les modèles qui ont engendré, selon Sábato, le « monstre à trois têtes du machinisme, de l'individualisme et du matérialisme ».

À travers la figure de l'aveuglement, les trois auteurs (Orhan Pamuk, Ernesto Sábato et José Saramago) formulent une diagnose puissante de leur monde, en proposant en même temps une condition hybride de la littérature, qui pourrait échapper aux grandes dichotomies exclusivistes de l'esprit. Au-delà de l'opposition entre le sensible et l'intelligible, ils introduisent une catégorie différente, qui a plutôt à voir avec l'imagination, la créativité fictionnelle, capable de reformuler la réalité et de proposer des alternatives dans des situations apparemment sans issue. « J'aimerais que les femmes deviennent telles que je les imagine », déclare José Saramago, et ce désir s'applique aussi à tous les hommes de son époque. L'écrivain aimerait qu'ils

⁴ *Ibid.*, p. 38.

soient capables de devenir des hommes et des femmes à la hauteur de la fiction, à la hauteur de ce pouvoir transfigurateur qui rend le monde supportable.

La figure de l'aveuglement s'ouvre dans les trois textes que nous allons analyser (*Mon nom est Rouge* d'Orhan Pamuk, « Rapport sur les aveugles », qui fait partie du grand roman *Héros et tombes* d'Ernesto Sábato, et *L'aveuglement* de José Saramago) vers quatre directions distinctes, qui représentent des points communs, malgré les différences indubitables du point de vue de la forme, du traitement et de l'époque :

a. Des espaces ontologiquement différents :

Premièrement, dans leur quête d'autres modalités de connaissance que celles rendues possibles par la tradition, les personnages des trois récits se placent dans des espaces ontologiquement différents, à savoir le *monde imaginal*⁵ dans le cas des miniaturistes turques du roman *Mon nom est Rouge* ; le monde de la pensée magique, des rêves et des cauchemars, qui fait possible la régression vers une forme de connaissance archaïque, dans le cas du personnage principal du *Rapport sur les aveugles*, mais aussi dans le cas des autres personnages du roman *Héros et tombes* (Alejandra, Martin, Bruno, Georgina) ; finalement, le monde dystopique⁶ du roman *L'aveuglement*, le monde à la limite de survie de la civilisation. Trois espaces différemment connotés du point de vue conceptuel, mais qui font référence

⁵ Voir la définition de Henry Corbin dans son étude « *Mundus imaginalis, or The Imaginary and the Imaginal* » in *Swedenborg and Esoteric Islam*, trad. Leonard Fox, Swedenborg Foundation, West Chester, Pennsylvania, 1999.

⁶ Voir la définition de la dystopie (mentionnée à pp. 164-165) dans le livre de Tom Moylan, *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Westview, 2000.

néanmoins à une logique-limite, mise en œuvre par le paradigme de l'aveuglement, comme initiateur et instigateur des régimes existentiels alternatifs.

b. L'attaque contre la rationalité à tout prix :

Deuxièmement, il s'agit dans les trois cas d'une attaque soutenue contre le modèle, devenu dominant depuis la Renaissance et surtout les Lumières, de la rationalité à tout prix. À travers le conflit des civilisations dans le roman *Mon nom est Rouge*, qui souligne la mélancolie envahissante d'une forme d'art qui a été finalement complètement effacée par le style, la rationalité, l'ordre et la symétrie du perspectivisme de la Renaissance italienne, l'auteur insinue que le « remède du mal dans la civilisation orientale » n'est pas l'exigence de la raison, mais au contraire une plus grande mélancolie. De même, on peut ajouter que la perspective ne peut pas devenir le remède d'un paradigme visuel statique, hiératique. Dans la même ligne d'idées, Ernesto Sábato considère que la version rationnelle du monde est limitée dans le temps. Il authentifie le régime nocturne (préféré par les Surréalistes et les Expressionnistes), dans la forme du mythe, de l'art et du rêve, qui représentent une totalité concrète, régie par des catégories différentes de la pensée rationnelle et capables de mettre gravement à l'épreuve l'idéal de l'homme de la Renaissance et des Temps Modernes. Finalement, la méfiance de l'auteur portugais face au pouvoir de la raison est bien connue. Il considère qu'en fin de compte, la raison n'est rien d'autre qu'un instrument de pouvoir, qui peut nous aider seulement dans des situations non conflictuelles. Il s'interroge à plusieurs reprises tout au long du roman

L'aveuglement sur la capacité des humains d'utiliser de manière rationnelle la raison. De manière paradoxale, on peut dire que la raison est justement celle qui engendre la plupart du temps des situations irrationnelles.

c. La fictionnalisation de l'histoire :

Dans leurs attaques contre le modèle pré-établi de la raison et dans leurs démarches de créer des espaces fictionnels vibrants, les trois auteurs se confrontent à une histoire résistante, qui déjoue leurs efforts de lui conférer un sens. C'est l'histoire de la miniature persane, qui s'effondre à tout jamais, suite à la confrontation avec la peinture vénitienne ; c'est aussi le cas de la mort violente d'Alejandra et de son père, Fernando Vidal Olmos, suivie par l'incendie de l'ancien mirador, qui témoigne du déclin d'une ancienne famille d'Argentine ; et aussi de l'effondrement des derniers dégâts de l'armée du général Lavalle dans les marécages du Nord, à la frontière de la Bolivie, raconté par un antécédent de la même famille, Celedonio Olmos, auquel le roman *Héros et tombes* fait référence à plusieurs reprises ; dernièrement, il s'agit de la vision dystopique du monde, un asile d'aliénés autant à l'intérieur des murs qui tiennent prisonniers les aveugles qu'à l'extérieur, où le groupe dirigé par la femme du médecin erre tel des chiens abandonnés, à la recherche de la nourriture, dans le roman *L'aveuglement* de Saramago. Ce que je tâche de démontrer par rapport à cette version encombrante de l'histoire c'est le fait que la réponse que les trois écrivains y donnent passe par un point de cécité, par la figure de l'aveuglement, qui rend possible la fictionnalisation de l'histoire. L'échec

des miniaturistes est récupéré dans l'art de narration de Pamuk, qui ferme les yeux devant leurs alternatives qui s'excluent réciproquement et propose une forme d'hybridité capable de réunir les deux mondes disparates. Alors que pour Pamuk, la fictionnalisation de l'histoire représente une forme de récupérer la nostalgie du passé, chez Sábato elle met en évidence des personnages qui renouent avec une transcription sotériologique du destin. L'histoire réelle est fictionnalisée grâce à la figure de style de l'aveuglement, qui transforme l'homme abstrait de la philosophie, de la sociologie ou de l'histoire en un être capable de se sauver alors qu'il n'y a plus de solution possible. Le message sotériologique de Sábato, qui donne en fin de compte un sens à une histoire par ailleurs décomposée et contradictoire, passe par un profond exercice de mémoire, de destin, une métaphore de l'écriture et un raccourci de l'histoire, vus dans le miroir déformateur de l'aveuglement. L'aveuglement représente dans ce cas le monde renversé, le guide qui conduit vers « un mythe hérétique de la caverne »⁷. En ce qui concerne la fictionnalisation de l'histoire chez Saramago, elle imagine une position extérieure au monde existant, plus insalubre que celui-ci, mais qui, à travers une « hypothèse dans l'apocalypse de la fiction », permet de jeter un autre regard sur l'état actuel du monde.

d. La clairvoyance :

Ce que les trois romans proposent comme solution à la crise fondamentale qu'ils mettent en scène est un nouveau paradigme de la connaissance, un autre message visuel, capable de voir au lieu de juste regarder les choses, une clairvoyance

⁷ C'est d'ailleurs le titre du chapitre dédié à l'analyse du *Rapport sur les aveugles* d'Ernesto Sábato.

qui franchit la perplexité initiale, une lucidité qui dépasse la cécité prémonitoire, une « grammaire du regard » qui défit le réalisme. Ils renvoient vers les « yeux du dedans » qui s'ouvrent, une fois la descente aux enfers de la cécité accomplie.

Ce qui est intéressant dans ce contexte est le fait que cette clairvoyance est presque toujours acquise à l'aide de l'élément féminin, présent de manière discrète ou bien explicite dans l'équation des trois romans. Alors que tous les personnages masculins du roman *Mon nom est Rouge* échouent, déchirés par des contradictions insurmontables (L'Assassin, Vélidjân, tue autant Monsieur Délicat, le représentant de la tradition, que l'Oncle, le représentant de la modernité ; Maître Osman se voit refuser le droit de peindre le livre du Sultan, et s'aveugle finalement, après avoir contemplé toutes les beautés du trésor impérial), Shékuré, le personnage féminin, a vers la fin du roman une vision du passage dans le monde d'au-delà de son père, où tout l'univers lui est apparu comme un immense palais dont les chambres communiquent entre elles « par milles portes grandes ouvertes ». Ces portes restent normalement fermées à cause de la « guerre autour du statut et de l'autonomie de l'image », liée à la tradition, mais elles pourraient être rouvertes grâce à un travail de mémoire et d'imagination. C'est justement ce que Shékuré imagine, même si l'histoire la contredit : le style d'Hérat est entièrement disparu parce que les peintres ont complètement cessé de peindre.

Quant au personnage féminin catalyseur dans le *Rapport sur les aveugles* d'Ernesto Sábato, il est bien moins évident. Le personnage principal est un misogyne indéniable. Néanmoins, son cauchemar finit par une révélation qui le pousse vers l'union avec la femme aveugle, qui lui dévoile le grand mystère de la corporalité,

ainsi que la réalité de la chair comme élément primordial de l'être. L'élément féminin est ainsi indispensable dans l'équation de la clairvoyance de Fernando Vidal Olmos.

En ce qui concerne le rôle de la femme salvatrice dans le roman de Saramago, ici les choses sont plus explicites, la femme du médecin étant la seule à avoir gardé la vue dans un monde malade. Bien qu'il n'y ait aucune explication rationnelle pour sa condition exceptionnelle, elle fait néanmoins part d'une longue lignée de personnages féminins dans l'œuvre de Saramago, dotés de dons inhabituels de clairvoyance, qui font en sorte que l'histoire, ainsi sombre soit-elle, ne retombe indéfiniment sur la même pente de la déchéance. À ce long cortège de personnages féminins appartiennent Blimunda (du roman *Le Dieu manchot*), Joana Carda (du roman *Le radeau de pierre*), et Marie Madeleine (dans *L'Évangile selon Jésus Christ*).

1. Le corpus

a. Mon nom est Rouge d'Orhan Pamuk

Le premier livre que nous allons traiter dans le chapitre *La violente beauté du monde* est *Mon nom est Rouge* d'Orhan Pamuk, un livre d'une beauté atemporelle, qui a en son centre l'assassinat commis par l'un des disciples d'un ancien ambassadeur à Venise (Monsieur l'Oncle), chargé de peindre le livre solennel du Sultan, censé à fêter l'entrée dans le nouveau millénaire de l'Hégire. Le problème

avec ce livre est qu'il n'est pas dévoilé en entier à aucun des disciples qui travaillent arduement à sa réalisation, ce qui jette une grande ombre de soupçon sur sa conformité avec les canons classiques et engendre la peur face aux membres de la secte fondamentaliste d'hodja d'Erzurum. Rongé par le doute, Olive, le disciple, veut écarter de cette histoire l'enlumineur, Monsieur Délicat, en espérant ainsi pouvoir mettre fin à ses tiraillements continuels entre la tradition et la modernité, représentée par le perspectivisme de la Renaissance vénitienne, qui le hantent dans ses démarches de réaliser son autoportrait en se regardant dans le miroir. Cette démarche échoue, ainsi que ses essais désespérés de trouver une réconciliation entre les deux traditions, de l'Orient et de l'Occident. Son échec se traduit dans le deuxième meurtre qu'il commet sur son maître, Monsieur l'Oncle. Ce meurtre a plusieurs conséquences, d'abord d'ordre sentimental, parce que la jeune Shékuré demande à son prétendant, Le Noir, de résoudre le mystère de la mort de son père avant d'accepter de l'épouser. Cette demande se superpose sur une autre, venue directement du grand palais du Sultan, qui impose la résolution du mystère du crime dans un délai de quatre jours. Durant cette période, Le Noir et le Maître Osman sont enfermés dans le Grand Trésor Impérial, afin de pouvoir analyser toutes les œuvres de la grande tradition des miniaturistes, en provenance d'Hérat, dans le but de déchiffrer « le style de l'assassin ». Aveuglé par la beauté de ces trésors et désireux sans doute de suivre le modèle de son maître absolu, Bihzad d'Hérat, Maître Osman s'enfile aux yeux l'aiguille qui apparemment avait servi au même but à son prédécesseur. Le roman finit avec la poursuite de Vélidjân par Le Noir et par les deux autres disciples, Cigogne et Papillon, mais la victime leur échappe, en étant

finalement tuée par personne d'autre que le pauvre prétendant aux grâces de la belle Shékuré, Hassan. Malgré cet échec apparent, Shékuré épouse en hâte Le Noir, mais depuis ce moment celui-ci n'a plus jamais réussi à vaincre sa mélancolie constitutive, due d'une part à une plaie à l'épaule qui n'a jamais guéri complètement, mais aussi à un contexte plus général, au sentiment de l'*hüzün*⁸, qui constitue l'empreinte de la disparition d'une entière tradition en peinture.

Sur cette histoire qui ressemble la plupart du temps à une intrigue de roman policier se superpose une méditation continue sur le problème de la représentation du monde, qui se soutient dans le cas de l'esthétique islamique sur l'idée de l'impermanence du visible. Le visible devrait être « assassiné » (d'ici le titre du chapitre, *La violente beauté du monde*), afin que le monde réel se fasse place. Au centre de ce livre époustouflant se trouve justement la guerre de l'image, avec ses corollaires, la perte des traditions et de la vue. Pour pouvoir sortir d'un dilemme radical, auquel se heurtent tous les personnages du livre, à savoir le conflit entre la miniature persane et la manière occidentale de voir le monde, la méthode de Pamuk présuppose la capacité de « historien » de manière créative, capacité liée à mon avis à une cécité temporaire, à un aveuglement partiel, qui transfère le pouvoir du narratif dans le descriptif ; un point de cécité où l'histoire devient fiction. J'ai identifié ce point de cécité dans la notion d'*hüzün*, que l'auteur analyse largement dans son livre *Istanbul. Memories and the City*, et qui représente la mélancolie constitutive d'une entière civilisation. Même si la définition et les descriptions de l'*hüzün* pourraient paraître trop essentialistes, je pense qu'elles donnent la mesure d'une logique spéciale, qui réclame ce qui fait souffrir et ce qui projette au-delà de la beauté

⁸ Voir des références à cette mélancolie constitutive dans le chapitre dédié à l'*hüzün*, plus bas.

apparente de ce monde. C'est une hypothèse qui a été soutenue aussi par Ece Aykol, dans son étude « The Black Book. The Ekphrastic Landscape », où, elle affirme, l'*hüzün* représenterait le catalyseur du passage de l'histoire à l'œuvre de fictionnalisation. En étant soutenu par l'autorité de la tradition soufie, il semble souligner la dignité de l'échec, une logique paradoxale qui fait en sorte que la malchance devienne un choix. En prenant comme point d'appui justement la notion d'*hüzün*, dont la mélancolie est intimement liée à « l'odyssée de l'aveuglement », grâce à son pouvoir transfigurateur, je soutiens que Pamuk n'oppose pas tout simplement deux manières de voir le monde – l'une centrée sur la perfection des modèles hiératiques et l'autre centrée sur la perspective et le réalisme – ; il ne présente pas le style comme une modalité exclusive de rendre la réalité visible, mais plutôt comme le style d'un état d'âme. Ce qui veut dire que le remède de l'état d'âme spécifique à la miniature orientale n'est pas dû à la perspective, à l'exigence de la raison, mais plutôt à l'accroissement de sa mélancolie, à l'insistance sur une culture visuelle spécifique qui réclame à chaque fois une décision d'ordre conceptuel.

Si on revient à nos concepts principaux, la guerre de l'image, la véridicité de la représentation et l'apport de la tradition à notre manière de voir le monde, on pourrait dire que la représentation du monde commence par une décision de voir ou de ne pas voir ce qui semble indéniable. La vision, elle aussi, est une construction lentement bâtie, avec maintes conséquences religieuses, culturelles et politiques.⁹

⁹ Dans ce contexte, j'avance la thèse que, au-delà d'être le résultat exclusif de la confrontation avec la manière occidentale de représenter le monde, la migration des styles picturaux au XVI^e siècle en Islam relève en premier d'une mutation intrinsèque, d'une crise auto-générée, qui n'a pas été capable (comme c'était le cas avec la peinture néerlandaise de la même époque) de mener au bout sa

b. Rapport sur les aveugles du roman *Héros et tombes* d'Ernesto Sábato

Rapport sur les aveugles, le deuxième texte que je vais analyser, fait partie d'un roman hallucinant, enchevêtré et difficile à déchiffrer, qui s'appelle *Héros et tombes*, publié par Ernesto Sábato en 1961, treize ans après la parution de sa première œuvre littéraire, *Le tunnel*, et six ans après les événements qui constituent la trame dramatique du roman, la mort violente d'Alejandra, l'un des personnages principaux du livre, qui s'était brûlée vive dans l'ancien Mirador de la famille, après avoir tué de quatre coups de pistolet son père, Fernando Vidal Olmos. Le roman fait partie d'une trilogie, la seule production romanesque d'Ernesto Sábato, dont les autres composants sont *Le tunnel* et *L'ange des ténèbres* (en espagnol *Abadón el exterminador*), chacun publié à treize ans de distance d'*Héros et tombes*, et considéré comme des mises en abyme successives des romans précédents.

On pourrait affirmer que les trois romans font des incursions extrêmes dans la généalogie du mal, dans le rôle que le destin joue dans la vie humaine, tout en favorisant les coïncidences, les affinités, la volonté aveugle, qui dépassent notre compréhension rationnelle des agencements du hasard ; dans l'ambiguïté existentielle de ses personnages, tiraillés entre l'enfer et le ciel, comme l'auteur même l'a été tout au long de sa vie. Les trois romans parlent aussi de la longue histoire mouvementée de l'Argentine et du continent sud-américain, des luttes

reformation et d'accomplir le passage de l'art narratif vers l'art descriptif. Je me suis appuyée ici, pour prouver mes propos, sur les excellentes études de Fereshteh Daftari, *Without Boundary. Seventeen Ways of Looking*. With an essay by Homi Bhabha and prose by Orhan Pamuk, The Museum of Modern Art, New York, 2006 ; Oliver Leaman, *Islamic Aesthetics. An Introduction*, Edinburgh University Press, 2004; et Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago, 1983.

fratricides sans répit qui le sévissent, de l'anarchisme, du socialisme et des esprits réactionnaires, de la pureté rêvée d'un voyage initiatique en Patagonie. Les personnages sont dirigés par des forces inconnues. Ils sont des hypnotiseurs et des hypnotisés par des visages impénétrables de dieux invisibles, ravageurs et revanchards. Ils sont partagés la plupart du temps entre une cruauté sans bornes et une délicatesse inattendue, entre l'amoralisme le plus extrême et l'ascétisme le plus ardent. Ils n'emploient jamais des voix de philosophes, ils ne se lancent pas dans des raisonnements cohérents. Ils pourraient être caractérisés comme des « terroristes des idées », des figures qui frappent la logique, qui échappent au jugement commun et s'évanouissent dans une forme de destin qui a la beauté d'un « astre mourant ».

Héros et tombes est composé de quatre parties, « Le dragon et la princesse », « Les visages invisibles », « Rapport sur les aveugles » et « Un Dieu inconnu », chacune de ces parties jetant une lumière différente sur l'ensemble du roman. La première partie, introductrice, est écrite en adagio mélancolique. La deuxième est agitée, tumultueuse; la troisième est déviante et stridente. La quatrième partie reprend les tonalités initiales de la mélancolie. Les dieux du destin ont été apaisés, dans leur avidité de sang et de désastres.¹⁰

La première partie, « Le dragon et la princesse », présente les relations entre l'adolescent idéaliste Martin del Castillo et la jeune, mystérieuse et violente Alejandra ; ainsi que les relations ambiguës (qui s'avéreront plus tard incestueuses) entre Alejandra et son père, Fernando Vidal Olmos, l'auteur du « Rapport sur les aveugles ». Tout cela est présenté dans la confession de Martin à son ami Bruno – un

¹⁰ Diario *Clarín*, suplemento Cultura y Nación, « Sabato, cuarenta anos de vida literaria », Buenos Aires, 3-7-1980.

alter ego de l'auteur, qui deviendra le narrateur de la dernière partie du roman et réapparaîtra dans *L'ange des ténèbres* – où l'adolescent déconcerté essaiera de reconstituer le puzzle de son histoire tumultueuse avec Alejandra, dans la perspective ouverte par sa mort et par la découverte du « Rapport sur les aveugles », fini par le père de celle-ci le jour avant d'être tué. C'est aussi le chapitre qui raconte en raccourci l'histoire de l'Argentine dès 1806, avec la présentation des deux familles excentriques et nébuleuses, Acevedo et Olmos, dont Fernando et Alejandra sont les « indignes » successeurs. Ici s'entremêlent des histoires horribles de la famille, la décapitation du colonel Acevedo, sa tête jetée dans la chambre de son épouse, Encarnación, et de sa fille Escolástica, suite à laquelle la femme meurt et la fille devient folle. La tête est toujours préservée dans une boîte à chaussures dans l'ancien mirador, gardée par le grand-père Pancho, qui raconte toujours la même histoire à qui voudrait l'écouter. Il y a aussi la légion de 175 hommes (et une femme) qui conduit les décombres terrestres du général Lavalle – qui commencent à entrer en putréfaction, devant être décharnées à coups de hache – vers la frontière bolivienne, dans une marche forcée, racontée par Celedonio Olmos, un antécédent de la famille, l'arrière grand-père d'Alejandra.

Toutes ces histoires sont reprises dans les autres chapitres du roman, en revenant de manière obsédante. Elles sont comme un contrepoint qui rappelle qu'aucun des personnages ne réagit de manière aléatoire, mais comme s'il était conduit par une main « aveugle » parmi les ruines de la longue histoire qui le précède, par un réseau de faits, de personnes, d'actions et de réactions qui excluent le hasard. On comprend facilement que leurs vies, leurs destins et leurs décisions

importantes sont construits avec une précision étrange par des forces obscures, invisibles à leur raison, mais d'autant plus puissantes.

Alors que la deuxième partie du roman, « Les visages invisibles », parle justement de la partie nocturne d'Alejandra, de ses éclatements irrationnels, du monde qu'elle fréquente, qui pourrit son âme, mais duquel elle ne peut pas se défaire, de ses allers-retours entre le besoin d'amour de Martin et l'impossibilité de lui donner cours, à cause d'un caractère alambiqué et démoniaque, la dernière partie, « Un Dieu invisible », essaie de regarder le tout dans un miroir plus ou moins objectif. Cette vue plus objective est présentée à travers la voix plus rassurante de Bruno, qui raconte dès le début l'histoire de Fernando dans son village Capitán Olmos, sa relation avec Georgina, la mère d'Alejandra, son mariage cynique avec une jeune fille juive, après avoir eu des relations amoureuses avec sa mère, ses « fuites » successives, documentées dans le *Rapport*, à Milan, à Rome, à Montevideo, aux îles du Pacifique et en Tibet, à Valparaiso, à Paris – qui constituent plutôt des essais désespérés de perdre sa trace dans « les marécages de l'oubli ». Ici Fernando est caractérisé comme un homme conduit plutôt par ses obsessions « rigoureuses et permanentes » que par ses idées. Malgré ça, Bruno le voit comme un personnage exceptionnel, au-delà des lois et des coutumes, mais en même temps un représentant parfait de la folie et de l'excessivité de la terre qui lui a donné naissance, en possédant des attributs déformés par un « système de projection monstrueux », bâti sur des lentilles distordues et des amplificateurs géants. Tout aussi comme Don Quijote ne pourrait être rien d'autre qu'un « fou espagnol », avec sa brutalité réaliste et sa démesure magique.

Outre le fait d'être le produit bizarre d'un paranoïaque, *Rapport sur les aveugles* représente aussi l'excès de l'âme argentine. En même temps, il jette une lumière nouvelle sur la signification générale du roman, annoncée par l'écrivain dès le début, dans la notice préliminaire, où l'auteur de l'article publié le 28 juin 1955 par le journal *La Razón* de Buenos Aires soupçonne que l'hypothèse du crime commis sous l'impacte de la folie pourrait céder la place à une autre, plus obscure, à savoir l'emprise du royaume des ténèbres sur le destin des personnages qui y sont impliqués, l'existence de la secte des aveugles, qui régit le monde dès le début du temps, l'existence du mal et de l'enfer, l'inceste.

Même si la cohérence narrative du roman ne souffrait pas en l'absence de cet *intermezzo*, son contenu philosophique y ferait défaut. Comme j'ai choisi de traiter le contenu philosophique de l'aveuglement en littérature, je ne peux pas me dispenser de cette gemme de pensée renversée, de pensée abyssale, déformatrice, qui, n'étant certainement pas prise au sens littéral, ouvre en même temps des espaces de sens inexplorés auparavant.

c. L'aveuglement de José Saramago

Le troisième roman sur lequel je vais me pencher est *L'aveuglement* de José Saramago, une image noire d'un monde où tous les repères humains ont été destitués. Il est écrit dans un style qui mélange l'ironie tranchante, la satire, le grotesque et l'absurde et raconte une histoire qui pourrait être considérée comme une allégorie philosophique et politique de l'inhumanité du monde contemporain.

Dans le roman, il s'agit tout simplement de la dissémination irrationnelle d'une maladie qui atteint d'abord une petite « communauté » (le premier aveugle, sa femme, le voleur de voitures, le médecin, la fille aux lunettes teintées, le vieillard au bandeau noir, et le garçonnet louchon), qui sont apparemment les victimes d'une contagion inhabituelle. C'est le groupe-noyau de l'histoire, qui sera suivi de près, afin de pouvoir tracer la psychologie d'un état anormal, dont les symptômes ne trahissent aucune explication rationnelle. Il est évident que, à travers la subversion de toute logique normale, l'intention de Saramago est celle de créer une hétérotopie, « un autre lieu » avec d'autres règles de fonctionnement (à vrai dire un dysfonctionnement), qui pourrait jeter un nouveau regard sur le monde contemporain. Cette histoire agit comme une allégorie¹¹ et une dystopie critique¹² ; comme une vision noire, pessimiste et en même temps comme un avertissement contre l'inhumanité engendrée par chaque machine étatique oppressive (le Ministère de la Santé), qui s'érige en un outil de décontamination à grande échelle, mais qui s'avère en fin de compte à n'être rien d'autre qu'un moyen de répression irrationnelle. Les deux énigmes qui s'installent dès le début du roman – quel est le mécanisme qui déclenche la blancheur lumineuse et pourquoi la femme du médecin a été épargnée de la contamination générale – restent ouverts jusqu'à la fin du livre, ce qui veut dire que l'intention de l'auteur est, plutôt que d'analyser les conditions

¹¹ L'allégorie a des origines grecques: *allos* (autre) et *agoreuein* (parler en public) donnent ensemble le sens de « parler différemment ». L'interprétation allégorique (*allegoresis*) explique une œuvre ou une figure dans le mythe, comme si elles faisaient référence à un autre sens, à une autre signification envisagée par l'auteur ou à une autorité spirituelle plus élevée. L'allégorie littéraire a été traitée comme un genre, un mode ou une technique, un trope relié à la métaphore, parfois considéré comme une « métaphore élargie ».

¹² Voir les deux paragraphes consacrés à ces notions dans l'analyse détaillée du roman.

qui déclenchent l'épidémie, de présenter les conséquences d'un état du monde qui ressemblent de manière inquiétante à notre monde actuel.

La communauté d'aveugles enfermés dans l'asile d'aliénés doit petit à petit oublier les règles d'organisation sociale qui régissaient leurs vies auparavant et s'inventer d'autres règles, la nourriture, l'instinct sexuel, le pouvoir et la peur devenant le climat quotidien. Ce qui est le plus intéressant dans ce roman est le fait que cette anormalité prolongée développe en même temps une solidarité exceptionnelle entre les huit membres de la communauté initiale. On pourrait dire que cette solidarité, cette humanité soudainement découvertes après le franchissement de la perplexité initiale¹³ sont capables de reformuler la logique du monde extérieur, une fois les murs écartés. On pourrait aussi dire que l'épreuve de l'aveuglement a ressuscité dans les personnages une sorte de lucidité et de compréhension qui les sauve d'un aveuglement d'autant plus menaçant qu'il est invisible. Ils étaient déjà des aveugles avant de devenir aveugles. C'est justement l'aveuglement qui les a rendus voyants.

2. Méthodologie, recension des écrits

Afin de traiter ce vaste sujet, l'approche adoptée sera interdisciplinaire, un croisement entre études littéraires et philosophie. Je devrais aussi mentionner quelques études importantes dans l'histoire de l'art, indispensables pour la compréhension du contexte historique présenté par Orhan Pamuk (les études

¹³ Voir les analyses de la perplexité en lien avec le livre de María Zambrano, *L'inspiration continue*, Grenoble, Editions Million, 2006, dans le chapitre « La fin de la civilisation » de la quatrième partie de ce livre, *Une épidémie à cause inconnue*.

d'Oliver Leaman, Fereshteh Daftari, Feride Çiçekoglu, Svetlana Alpers), l'interprétation psychanalytique du *Rapport sur les aveugles* d'Ernesto Sábato, faite par Julio Woscoboinik, ainsi que les rapprochements théoriques entre les figures de l'inceste et de l'aveuglement et la quête de l'absolu, dûs à Roger Caillois, Michel de Certeau et Henri-Daniel Pageaux, utilisés dans l'analyse du roman de Sábato. Quant au roman-essai de José Saramago, j'ai utilisé plusieurs stratégies, au croisement des domaines suivants: l'essai politique de Michael Keren, «The Original Position in José Saramago's *Blindness* », qui discute le rajustement de la théorie du contrat social à travers l'audace littéraire de Saramago, plusieurs études en littérature comparée, qui mettent en parallèle *L'aveuglement* et *La Peste* de Camus (José N. Ornelas), l'anti-utopie d'Orwell (Christopher Rollason) ou H.-G. Wells (David Frier). Dans le même contexte de *L'aveuglement*, j'ai aussi employé des études spécialisées sur les maladies contemporaines et anciennes, qui mettent en valeur surtout leur potentiel sociopolitique et métaphorique (Susan Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, Jacqueline Foertsch, *Enemies Within : The Cold War and the AIDS Crisis in Literature, Film, and Culture*, Raymond Stephanson, « The plague narratives of Defoe and Camus : illness as metaphor »). Le style de l'analyse est surtout celui d'un essai. La thèse se divise en trois chapitres, chacun analysant l'œuvre d'un auteur, mais établissant aussi des croisements et des connections avec les autres chapitres.

Dans le contexte décrit par le roman *Mon nom est Rouge*, Ece Aykol fait le lien entre le point de fuite de la mélancolie de l'*hüzün* et « l'odyssée de l'aveuglement », en les considérant comme des catalyseurs du passage de l'histoire à

l'œuvre de fictionnalisation. La métaphore de l'aveuglement est un trope très important pour cette réécriture de l'histoire, qui passe par la reconstruction de la mémoire. À notre avis, dans l'équation mémoire (des ténèbres)—vision—cécité, l'aveuglement est doublement connoté comme maladie et comme état mystique, ce qui implique deux rapports non-saturés, le rapport non-saturé avec Dieu et le rapport injuste avec l'histoire.

Par la suite, je soutiens la thèse que toute manière de voir le monde (et implicitement toute manière de s'aveugler au monde) implique une décision d'ordre conceptuel et une culture visuelle spécifique, une décision de voir ou de ne pas voir ce qui semble le plus évident. J'emprunte le terme « culture visuelle » de Svetlana Alpers, qui à son tour l'emprunte de Michael Baxandall, afin de mettre en valeur les différences spécifiques entre l'art européen, parfaitement verbalisé, et l'art islamique, qui se soutient sur l'interdit de l'image. Alpers introduit aussi la différence entre le modèle narratif (italien) et le modèle descriptif (néerlandais) dans la peinture, en soulignant la reformation et l'autonomisation de l'image, qui se trouvent au centre de la peinture néerlandaise.

C'est grâce à une étude de Feride Çiçekoglu, « A Pedagogy of Two Ways of Seeing: A Confrontation of «Word and Image » in *My Name is Red* », que j'ai été capable de mener plus loin cette transformation à l'intérieur de la peinture ottomane des miniaturistes. Par rapport à la peinture néerlandaise, qui a mené à bout l'autonomisation de l'image, à travers une longue et pénible Réformation, en détachant le pouvoir descriptif de l'image de son support narratif, la peinture en Islam est restée suspendue, d'une certaine façon. Le manque de reformation dans

l'art islamique le rend fragile face au portrait réaliste de la Renaissance italienne. Ce que j'ai envisagé à prouver dans ce chapitre est le fait que l'heurtement mortel entre la peinture en Islam et l'art de la Renaissance est dû plutôt à une crise auto-générée, à une mutation intrinsèque, qui relève des plusieurs traditions en peinture (Perse, Inde, L'Empire Ottoman).

De plus, j'ai aussi souligné le fait que plusieurs concepts qui nous semblent évidents dans l'art islamique sont plutôt des rapprochements ou des préjugés de l'art occidental. Même l'étude de l'art islamique serait, d'après Fereshteh Daftari, une invention occidentale qui date de 1860.

Parmi ces grands préjugés, que j'ai disséqués dans mes analyses dédiées au pouvoir de la vision, le plus important est le manque de réalisme en Islam. Je soutiens que le réalisme se développe en Islam en pleine harmonie conceptuelle, grâce à la doctrine soufi, qui rapproche le monde d'ici-bas et le monde de Dieu, dans un concept qui est assez éloigné de la tradition occidentale, à savoir le *monde imaginal*. Dans mes démarches de prouver que le *mundus imaginalis* est la porte d'entrée vers le monde de la miniature persane, je suis d'une part Henry Corbin, qui soutient que la dimension de l'imagination qui sous-tend le monde imaginal n'a pas d'équivalent dans la métaphysique occidentale; et d'autre part Oliver Leaman, qui soutient que pour un illuminationniste, le monde imaginal a autant de réalité que le monde réel. Ma thèse dit que ce que les peintres miniaturistes apprennent à voir, dans leur perspective « réaliste », n'est pas le monde réel, mais le monde imaginal.

Les démarches théoriques présentées dans le deuxième texte analysé, *Rapport sur les aveugles*, concernent en un premier temps les méditations philosophiques de

Sábato même, dans des livres comme *L'écrivain et la catastrophe*, *Mes fantômes* et *Avant la fin*, où l'écrivain affirme la condition hybride de la littérature, le pouvoir de catalyseur de la fiction, capable d'assurer la survie de l'espèce et d'une nation. Cette opinion est soutenue aussi dans « Fiction and Politics: Interview with Ernesto Sábato », une entrevue donnée à Geoffrey Fox en 1988, et aussi dans l'article de M.R. Lojo, « Ernesto Sábato, el arte de ver en la oscuridad ».

La force de la figure de l'aveuglement chez Sábato est, quant à elle, soutenue dans une étude qui date de 2009¹⁴, où Robert A. Hunter affirme que l'aveugle sábatien, par rapport aux autres figures d'aveugles dans la littérature espagnole et hispano-américaine¹⁵, est capable de formuler une diagnose du monde contemporain d'une force inégalable. Il n'est pas seulement quelqu'un qui déclenche des forces psychanalytiques incommensurables, mais aussi quelqu'un qui a accès à des vérités enfouies dans les grands lieux communs contemporains. Pour l'aveugle sábatien, l'exploration « topologique des contrées inconnues de l'âme humaine », le voyage au-dedans, ont autant de réalité que « l'exploration de l'Amazonie ou du centre de l'Afrique ». Ce voyage et ce langage second ont été, selon Sábato, rarement mis en valeur dans l'histoire de l'humanité. On peut retrouver de petites épreuves éparses de cette éducation de la partie dionysienne de l'être dans la tragédie grecque, dans le romantisme allemand, ainsi que dans les œuvres des poètes et des écrivains « maudits », comme Rimbaud, Lautréamont, Artaud, et Strindberg.

¹⁴ Robert A. Hunter, « The Theme of the Sightless Asexual as Seen in the Novels *Santa* by Federico Gamboa and *El túnel* by Ernesto Sábato », in *Hispania*, Vol. 92, No. 4 (Déc., 2009), pp. 664-672.

¹⁵ *Santa* de Federico Gamboa, *El concierto de San Ovidio*, *La llegada de los dioses* et *En la ardiente oscuridad* d'Antonio Buero Vallejo, Max Estrella, le poète aveugle dans *Luces de Bohemia*, « el ciego de Góndar » dans *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán.

Ce genre de révélation représente à mon avis un renversement du mythe de la caverne platonicienne, en mettant en valeur la méditation sur les vérités des ténèbres, sur le rôle de Dieu dans la création et sur l'inexistence du hasard. Ce qui est important de mentionner ici est le rôle du corps dans cette grande initiation, un corps qui n'est pas réduit à la vision des yeux, mais capable de voir et de connaître, récipiendaire d'une vision à la limite de la différence anthropologique (j'ai inséré ici, même si de façon fragmentaire, les méditations de Maurice Merleau-Ponty sur l'insertion de la chair dans l'ordre de la connaissance, du visible, dans le livre *Le visible et l'invisible*). En d'autres mots, le corps serait l'espace de croisement entre deux possibles aveuglements : l'aveuglement-châtiment, menacé par la rechute dans l'animalité ; et une forme d'aveuglement mystique, visionnaire, qui s'interroge sur la consistance du réel, sur la cohérence de la connaissance humaine, et sur le principe créateur de l'Univers.

Ces deux formes de descente (ou de soulèvement) de l'être ont évidemment beaucoup d'affinités avec la « conversion de l'âme vers les yeux du dedans », dont parle Derrida. À cet égard, c'est Derrida aussi qui avance l'idée que la spéléologie platonicienne serait complétée ici par une spéléologie différente, où la distinction entre le sensible et l'intelligible est élargie par une autre catégorie, qui réclame l'intensité visionnaire, et qui dissout la logique binaire. La connaissance n'est pas ainsi exclusivement l'apanage de la raison. Par contre, elle a des affinités avec ce que Derrida appelle la « vue transcendente », liée à un long exercice de regard.

La dernière triade que nous devrions mentionner dans ce contexte est sans aucun doute mise en lumière par la perspective psychanalytique, qui lie dans un

nœud infranchissable l'inceste, l'aveuglement et la quête de l'absolu, dans un renversement de tout ordre établi. Ceci est confirmé par les deux figurations de l'écriture romanesque que Daniel-Henri Pageaux propose dans son livre *Ernesto Sábato. La littérature comme absolu* – l'inceste et l'aveuglement, qui représentent des mises en abyme, des portraits renversés de l'écrivain dans sa recherche de vérité. En ce qui concerne le concept de mise en abyme dans l'entière trilogie sábatienne, j'ai utilisé un texte écrit par Norman Cheadle, qui s'appelle « Mise en abyme and the abyss : two paintings in Ernesto Sábato's trilogy of novels ».

En parlant des mises en abyme successives, on pourrait affirmer que *Rapport sur les aveugles* est un résumé du roman entier, qui pourrait être lu en clef philosophique comme un mythe renversé de la caverne platonicienne.

En ce qui concerne *L'aveuglement* de José Saramago, les notions-noyau que les interprètes utilisent sont celles de maladie, mal, irrationalité, raison, solution totalitaire, ennemi, mémoire collective, civilisation, éthique, humanité. José N. Ornelas emprunte le concept de « double citoyenneté » de Susan Sontag, en l'utilisant dans le cas de Saramago et de Camus, tout en soulignant les différences essentielles concernant la conceptualisation de la source du mal. Alors que pour Camus, cette conceptualisation tient d'un corps politique malade ou d'une idéologie corrompue, pour Saramago elle tient de chaque individu, qui pourrait potentiellement devenir une source de contamination. Mon interprétation se propose d'analyser de manière objective les multiples formes dans lesquelles, sous différents déguisements, le corps social devient « l'ennemi absolu ». C'est le contexte dans lequel l'état essaie d'écraser toute forme de résistance individuelle, qui devrait être amputée comme une

partie gangrenée d'un corps malade. De l'autre côté, l'hypothèse du mal qui se cache sous la panique, la peur et la perplexité individuelles me permet de développer l'idée de l'aveuglement « symbolique », qui devance la maladie corporelle. Pourtant, je ne défends pas la thèse de Kenneth Krabbenhoft, qui explique l'origine du mal en faisant référence à la notion augustinienne de péché originair. Le fait que le mal se trouve dans chaque individu n'a rien à voir avec la déchéance originair de la nature humaine, ni avec la dimension morale ou la revanche divine non plus, mais avec la balance difficilement maintenue entre l'ordre social et la créativité humaine ; et avec la réponse individuelle aux notions de solidarité, d'humanité et de mémoire collective. L'hypothèse de la vue comme synonyme de l'humanité est renforcée par l'allégorie : l'aveuglement signifie une rechute dans la pré-histoire de l'humanité. Cette rechute est accompagnée par ce que Raymond Stephanson appelle « le vide imaginaire », rendu possible par l'exile intérieur et par l'aliénation, et symbolisé par l'image de l'église où toutes les figures sacrées de la religion chrétienne ont les yeux bandés.

Ce qui reste quand même comme un point d'ancrage dans la théorie de la déchéance originair de la nature humaine de Krabbenhoft est l'idée de succession perpétuelle dans l'histoire de l'humanité des deux phases, la phase augustinienne (pessimiste) et la phase pélagienne (optimiste), à la base de toutes les théories socio-politiques. Cette succession est aussi mentionnée dans le roman *The Wanting Seed*, écrit par Anthony Burgess.

Dans l'essai de destituer les démarcations entre la fiction et la non-fiction, Christopher Rollason trace le parallèle entre Saramago et Orwell, qui démontrent

sans droit d'appel comment, à travers une épidémie de panique, les totalitarismes se mettent en place sans trop tarder. Le Ministère de la Santé dans le roman de Saramago représente l'image la plus convaincante de la solution totalitaire, qui transforme la raison en un instrument d'intolérance, d'oppression.

En essayant d'établir une classification des récits des épidémies, Jacqueline Foertsch distingue des genres *pré-épidémiques* et *alter-apocalyptiques* d'une part, de meilleurs temps où les maladies, dans leurs formes concrètes ou métaphoriques, ne s'étaient pas encore déclenchées ; d'autre part, elle parle des genres *intra-épidémiques* et *post-apocalyptiques*, qui se développent au centre même de l'horreur. Dans ce contexte, je place *L'aveuglement* dans le genre intra-épidémique, qui exploite les conséquences socio-politiques d'une maladie biologique « à cause inconnue ».

Mais outre les hypothèses épidémiques et pandémiques, outre la conceptualisation de la source du mal, de la revanche divine ou éthique, l'hypothèse que j'ai le plus exploitée efface la catégorie de châtiment ou de punition et la remplace par la logique des relations humaines et des nouvelles vérités à découvrir, une fois le contexte « pandémique » installé. C'est justement cette reconfiguration et la nouvelle logique engendrée par elle qui sont plus importantes que le contexte déclencheur d'événements. Cette dystopie critique est précisément le lieu où une nouvelle réalité, « non-aveugle », pourrait apparaître.

II. *La violente beauté du monde*

Orhan Pamuk : *Mon nom est Rouge*

1. *La beauté et l'assassinat*

Le fait que l'assassinat et la cécité se trouvent au cœur du roman *Mon nom est Rouge* est perturbant, même étrange. Si l'enjeu central de ce roman est la dévotion totale de l'artiste¹⁶, l'effort de réaliser une œuvre d'art d'une beauté inégalable, une sorte de culmination d'une tradition de transmissions et de perfectionnements à travers des siècles, d'un modèle hérité de l'Inde, de la Perse et de la Chine, pourquoi alors le roman de Pamuk est-il hanté par un assassinat horrible, avec lequel la trame narrative se met en marche (le premier chapitre s'appelle *Je suis le cadavre*) ? Pourquoi est-il aussi hanté par le spectre de l'aveuglement, qui, même s'il est présenté comme le couronnement final d'une entière carrière, vouée à l'union du peintre avec Dieu, représente aussi une limite, un châtiment, le renversement d'une perspective qui se détache du monde pour s'adonner à la contemplation pure ?

La contemplation pure n'a plus besoin de couleurs et de formes. Toutefois, le sujet central du livre est la joie de la création, le sentiment de surabondance qui dérive d'un monde entièrement fait pour le délice des yeux. En cela consiste le point

¹⁶ Orhan Pamuk le déclare explicitement dans son livre *Other Colors. Essays and a Story*. trad. Maureen Freely. Faber and faber, London, 2007, p. 264: « The central issue of *My Name is Red* is not the East-West question; it is the arduous work of the miniaturist: the artist's suffering and his complete dedication to his work. »

de départ d'une tension dramatique, une parmi d'autres¹⁷, qui engendrera « le mystère violent » du roman.

Il est intéressant de voir (et de concevoir) le fait que ce mystère, source d'assassinats violents et d'aveuglements, se tisse sur des controverses soutenues autour du problème de la représentation du monde. « Le monde comme représentation » est capable de pousser les hommes à commettre des meurtres affreux, surtout à un croisement temporel où des civilisations se heurtent, dans leurs improbables manières de transpercer la réalité par le pouvoir du regard.

Tout dépend du point de vue utilisé ; la vie et la mort se tranchent en fonction d'un « présumé » concernant la permanence ou l'impermanence du visible. C'est un conflit esthétique qui déclenche l'histoire labyrinthique de *Mon nom est Rouge*.

L'esthétique islamique est une esthétique basée sur « l'impermanence du visible » : « Many of the most interesting writers on Islamic art argue that Islamic art changes the representation of physical reality due to the belief in the impermanence of the visible (Burkhardt, Nasr, Massignon, Bakhtiar) ».¹⁸

Le visible est tué, assassiné, réduit au silence, afin que le « monde réel » se fasse place. Plus l'assassinat du visible est brutal, plus la beauté du tableau (ou de l'œuvre d'art) est évidente.

La première fois que l'assassin fait son apparition dans le roman, il est accompagné par la peur, décrite aussi par le Grand Maître Bihzad, à laquelle font référence tous les peintres du roman : « la terreur de me réveiller au milieu de la nuit,

¹⁷ Les autres tensions, largement analysées dans ce chapitre, sont : Orient – Occident, style – répétition du même modèle, narration – description.

¹⁸ Oliver Leaman, *Islamic Aesthetics. An Introduction*, Edinburgh University Press, 2004, p. 8.

et d'entendre, dans le noir d'encre de la chambre, quelqu'un d'autre ».¹⁹ Ce quelqu'un d'autre puise son existence douteuse de l'empire des ténèbres. Le moment du meurtre, la chambre est envahie par des couleurs, surtout le rouge, la couleur de la vie (« un rouge strident comme le cri qui s'étouffe dans votre gorge oppressée »²⁰), le même moment où la mort fait son apparition. La mort est profondément liée à la réalisation de la beauté de ce monde, qui s'anéantit en laissant place à l'indifférence absolue. Le monde des représentations s'évanouit dans cette indifférence, qui laisse ouverte la question clé du roman : « Un peintre a-t-il, peut-il avoir un style personnel, une couleur, et comme une voix particulière ? »²¹

« Les cloisons artistement décorées, les ornements de la croisée et son embrasure, les arabesques du tapis, d'un rouge strident comme le cri qui s'étouffe dans votre gorge oppressée, et la profusion incroyable de fleurs jaunes et mauves – si minutieusement, si gaiement reproduites – sur la magnifique couverture brodée que froissent les pieds sales de votre assassin pendant qu'il vous tue, tous ces éléments tendent à un même but : tout en exaltant la beauté du tableau que vous contemplez, ils rappellent non seulement la beauté de la chambre où vous agonisez, mais celle de ce monde que vous quittez. En admirant cette image, le sens fondamental du tableau vous apparaît, qui est l'indifférence à votre mort des beautés de ce monde et de leurs représentations, et votre solitude absolue dans la mort... »²²

Le monde de la représentation n'est pas seulement une joie pour les yeux. La représentation peut devenir un spectre de la terreur, un poids constant par la simple raison qu'elle est l'interface d'un territoire qui échappe à notre pouvoir, mais est en même temps constitué par l'entremise de nos représentations. La question insistante qui revient tout au long du roman concerne la véridicité de la représentation, le

¹⁹ Orhan Pamuk, *Mon nom est Rouge*, Gallimard, Paris, 2001, p. 41.

²⁰ *Ibid.*, p. 41.

²¹ *Ibid.*, p. 40.

²² *Ibid.*

pouvoir de l'évidence, l'apport de la tradition à notre manière de voir le monde, la mélancolie d'un monde révolu, et le « conflit » des civilisations, suite auquel une entière tradition s'effondre à tout jamais. Il s'agit aussi du mystère irrésolu de l'art (la majorité des romans d'Orhan Pamuk ont des fins irrésolues, comme la vie) et de l'art de déguisement de l'artiste en proie à toutes sortes de tabous, y compris le tabou religieux, qui impose généralement les règles du voir : « Whatever the explicit prohibitions might be, a writer will also find himself hemmed in by taboos, family relations, religious injunctions, the state, and much else. In this sense, writing historical fiction speaks of a desire to put on a disguise ».²³

À cet egard, j'aimerais faire référence à une citation extraite du livre le plus baroque d'Orhan Pamuk, *The Black Book*, en provenance d'un autre livre, intitulé *Les mystères des lettres et la perte du mystère (Mystery of Letters and Loss of Mystery)*, écrit par un certain F.M. Üçüncü: « Üçüncü argued that East and West are eternally opposed, engaged in an « endless war of twins »; one will always dominate the other. ».²⁴

Néanmoins, Orhan Pamuk souligne à plusieurs reprises que *Mon nom est Rouge* n'est que dernièrement une illustration de la confrontation entre l'Est et l'Ouest. Sinon, il n'est rien d'autre que « a book about art, life, marriage, and happiness. The East-West question is lurking somewhere in the background ».²⁵

S'il est vrai que le sujet principal du livre est l'art, la vie, le mariage est le bonheur, alors on pourrait dire que l'assassinat, la cécité et le désespoir de l'artiste

²³ *Other Colors*, p. 263.

²⁴ Michael McGaha, *Autobiographies of Orhan Pamuk. The Writer in His Novels*, The University of Utah Press, Salt Lake City, 2008, p. 104.

²⁵ *Other Colors*, p. 264.

face au poids de sa propre individualité ne représentent que des sujets secondaires, ainsi que le malheur de se voir rejeté aux confins de l'histoire, la peur écrasante d'être oublié et la fugacité d'une manière de représenter qui a constitué pendant des siècles le grand pari de l'image.

À mon avis, la guerre de l'image se trouve par contre au centre de ce livre, ainsi que la perte des images, la perte des traditions et de la vue.

2. Est et la fragilité du regard

Le problème dans l'interprétation d'Orhan Pamuk ne vient pas du fait qu'il appartient à une tradition qui est maintenant presque inconnue en Occident, à part les repères les plus cités du soufisme arabe (Rumī, Suhrawardi), les philosophes (Ibn-Arabi, Avicenna) ou les poètes perses (Nizami, Hafiz). Mais il provient plutôt du fait que, tout en appartenant à une tradition de l'Orient, il emploie un genre qui a été reformulé et mené à la perfection en Occident.

Le roman comme tel est un trope hybride chez Orhan Pamuk. Et cela est dû au fait qu'il se réclame de *l'art du roman déraciné*, déplacé dans un nouveau territoire. C'est un acte qui témoigne du fait que Pamuk a réussi, de manière paradoxale, à accomplir ce que les miniaturistes n'ont pas du tout achevé, malgré leurs insurmontables efforts, en mettant fin à une tradition aussi riche que vouée à l'oubli. Dans la confrontation avec la grande invention de la perspective italienne, la tradition de la miniature persane a succombé sans espoir. Cela à cause du fait que la

seule manière d’escamoter les périls de la nouvelle orientation était, à leur avis, de copier, d’imiter, sans le moindre succès, la manière occidentale de voir le monde.

Ce qui fait Orhan Pamuk, tout au long d’une carrière qui a commencé très tôt, à vingt deux ans²⁶, a été de « réinventer » l’art du roman en Orient. À mon avis, il n’a pas réussi à accomplir ce voyage qu’à partir de *Le livre noir*. Ici il s’est finalement rendu capable de « historier » de manière créative. J’aimerais démontrer, en faisant référence à l’*hüzün*, que la capacité d’« historier de manière créative » est inévitablement liée à un point de fuite, à une cécité temporaire, à un « aveuglement » dans le régime de l’affectif, qui transfère le pouvoir du narratif dans le descriptif. C’est à plusieurs niveaux que Pamuk essaie de dépasser les frontières entre les régimes de la description, en vue d’une hybridation qui lui permettrait de trancher les contradictions insurmontables et les polarisations apportant du malheur.

C’est en donnant forme et consistance à une « vision du monde » qui, à son avis, n’appartiendrait qu’à la ville nommée Istanbul, qu’il définit *hüzün*.

Mais, avant de commencer l’analyse de ce que Pamuk nomme *hüzün*, j’aimerais faire référence à la description de Le Noir (Kara), vu par les yeux de celle qui est devenue sa femme à la fin du livre : sans cause quelconque,

« Le Noir n’a jamais réussi à être heureux. Sans doute parce que, sa blessure à l’épaule et au cou n’ayant jamais guéri complètement, mon cher époux est resté, comme je l’ai entendu dire parfois, un « infirme ». Cette infirmité, bien que très visible, ne lui rendait pourtant pas la vie difficile...

²⁶ Les livres écrits par Orhan Pamuk sont, par ordre d’apparition: *Cevdet Bey et ses fils* (1982), *La maison silencieuse* (1983), *Le chateau blanc* (1985), *Le Livre noir* (1990), *La nouvelle vie* (1994), *Mon nom est Rouge* (1998), *Other Colors* (1999), *Neige* (2002), *Istanbul. Memories and the City* (2003), *The Museum of Innocence* (2005).

Quelle qu'en soit la raison, Le Noir est toujours resté triste. Souvent, comme je voyais bien que sa mélancolie n'avait pas grand rapport avec son épaule tordue, je me disais qu'un djinn avait dû se nicher dans un coin de son âme, pour lui donner toutes ces idées noires, y compris au beau milieu de nos tendres ébats. »²⁷

La mélancolie est le cadre, l'âme et le sens d'orientation des livres d'Orhan Pamuk. Même dans *Mon nom est Rouge*, où l'intention explicite est celle d'écrire une louange à la vie et de ressusciter l'intérêt pour une tradition oubliée, qui s'est auto-annihilée par excès de modestie face aux techniques de représentation envahissantes de l'Ouest, la mélancolie s'y insinue sans faille.

On peut s'étonner sans doute sur la raison cachée de Pamuk de ne pas introduire dans son livre des images des miniatures qu'il admire tant. Si on pense au livre *Istanbul. Memories and the City*, où il utilise plus de 200 photos, on se demande pourquoi *Mon nom est Rouge*, qui abonde de références à la technique de la miniature, aux histoires peintes par des peintres renommés de Tabriz et d'Hérat, est complètement dépourvu d'image. Est-ce que l'auteur a peur qu'un lecteur occidental non averti puisse être déçu à cause d'un univers imaginaire auquel il n'est pas du tout habitué ? Est-ce qu'il laisse la surprise de la découverte, surtout parce que les miniatures sont maintenant disponibles dans de grands musées occidentaux, comme le musée *Isabel Gardner* de Boston ou le musée *Metropolitain* de New York ? Ou c'est plutôt la raison, que je crois adéquate, de laisser à la miniature le rôle d'accompagnatrice qu'elle a toujours joué ? Le livre *Mon nom est Rouge* ouvre un univers où la miniature ne peut pas être comprise sans l'appui du texte, du narratif.

²⁷ *Mon nom est Rouge*, pp. 731-732.

La narration de *Mon nom est Rouge* est la porte royale vers des images qui ne peuvent pas subsister en soi, sans l'appui des textes.

La forme même du livre est conçue à la manière de la miniature. Il y a plusieurs références à travers le roman où l'auteur dit explicitement que le personnage se représente ses aventures comme si elles étaient peintes par la main d'un miniaturiste (la scène où le Noir se dirige vers Üsküdar pour convaincre le juge de défaire le mariage de la belle Shékuré, la traversée du Bosphore, les préparations de mariage, la mort du père de Shékuré). Le livre a été originellement conçu comme s'il était raconté par la bouche d'un seul miniaturiste. Au fur et à mesure que l'écriture avance, les points de vue s'entrecroisent, y incluant le conteur du café, qui représente tour à tour des perspectives différentes, comme s'il se mettait dans la peau des personnages principaux, traditionnellement représentés dans les miniatures : un cheval, une femme, un arbre, deux derviches errants, la couleur rouge, le diable, etc. Le conteur même est tué à la fin par les membres de la secte du hodja d'Erzurum, des fanatiques religieux qui, plutôt que la menace occidentale, anéantiront à tout jamais une culture de la joie de vivre et du plaisir des couleurs.

Pour l'art islamique, la beauté est moins la beauté de la représentation que la beauté des couleurs. C'est pour cette raison-ci qu'il est difficile à se la représenter ; elle met l'accent sur le resplendissement des couleurs plutôt que sur les traces de la figure humaine.

Les images en noir et blanc, présentes explicitement dans le livre sur la ville d'Istanbul, témoignent d'une autre vision du monde. Elle est présente en Turquie après la nationalisation du pays, après la défaite du resplendissant Empire Ottoman.

En même temps, elle éloigne de tout élément étranger à la conscience nationale. Tout élément de diversité, qui représente potentiellement un défi, une menace pour un ego national fragile, est effacé. La ville est en proie à une mélancolie envahissante, un sentiment d'impuissance, de crainte, qui ne peuvent plus maîtriser le passé, et encore moins l'avenir.

Orhan Pamuk est lui aussi en proie à une contradiction, à une ambiguïté irrésolue. D'un côté, en tant que véritable homme de l'Ouest, il est la porte-parole du rationalisme, de la modernité de l'art du roman, de la culture de la perspective et du postmodernisme, ne s'intéressant pas à la religion officielle²⁸; de l'autre côté, il puise son inspiration dans le passé, source d'une esthétique sophistiquée et d'une richesse que seulement le meilleur art du roman peut égaler. C'est ce que Michael McGaha écrit à ce propos dans son livre *Autobiographies of Orhan Pamuk. The Writer in his Novels*, quand il fait référence aux grands maîtres de la poésie mystique et allégorique soufique :

« Now, as he immersed himself in three of the greatest masterpieces of the genre-Farid ud-Din Attar's (1142-1220 ?) *Mantiq ut-Tair (Conference of the Birds)*, Jelal ud-Din Rumi's (c. 1207-1273) *Mathnawi (Couplets)*, and Sheikh Galip's (1758-1799) *Hüsn ü Aşk (Beauty and Love)* – he was shocked to discover in them all the qualities he most admired in the best Western literature): dizzying intellectual complexity, sophisticated self-consciousness, playfulness, and the most refined stylistic elegance. Those authors repeat the same ancient stories passed down from the oral traditions of China, India, and Persia, constantly giving them new twists, adding new layers of meaning, borrowing and playing off each other. »²⁹

²⁸ Voir le chapitre « Religion » de son livre *Istanbul. Memories and the City*, trad. Maureen Freely, Alfred A. Knopf, New York, 2005, pp. 176-188.

²⁹ *Autobiographies of Orhan Pamuk. The Writer in his Novels*, p. 30.

C'est en cela que consiste la tension intrinsèque du roman. L'auteur et la civilisation qu'il représente sont hantés par un problème irrésolu: comment décrire l'événement qui a constitué l'écroulement de Constantinople ou du grand Empire Byzantin, marqué par la date de 29 mai 1453, comme la chute ou comme la conquête du Constantinople : « You can often tell whether you're standing in the East or in the West, just by the way people refer to certain historical events. For Westerners, May 29, 1453, is the Fall of Constantinople, while for Easterners it's the Conquest of Istanbul ». ³⁰

Il raconte par la suite l'expérience de son ex-épouse, qui, pendant ses études à l'Université Columbia, utilisa le mot « conquête » lors d'un examen, et fut accusée de nationalisme. Le commentaire de Pamuk, qui accompagne ces lignes, est imprégné du dilemme profond qui a hanté sa conscience culturelle, piégée entre deux mondes, sans pouvoir échapper à la contrainte de devoir faire un choix plutôt minimisant qu'enrichissant : « Or perhaps she saw it neither as a fall nor a conquest and felt more like an unlucky hostage caught between two worlds that offered no choice but to be Muslim or Christian. » ³¹

L'intention implicite d'Orhan Pamuk dans son livre *Mon nom est Rouge* est de descendre le plus loin possible dans les puits de l'histoire, là où le dilemme n'était pas encore tranché, pesant, douloureux. Descendre vers un point du temps où les vestiges de l'Orient n'impliquaient pas encore l'aveuglement envers l'art de voir de l'Occident. Mais, de l'autre côté, l'Est sans l'Ouest ne l'intéresse pas, non plus. C'est pour cette raison-ci qu'il choisit l'année 1591, où les deux manières de peindre et de

³⁰ Orhan Pamuk, « Conquest or Decline: The Turkification of Constantinople », in *Istanbul*, p. 172.

³¹ *Ibid.*

voir le monde se confrontent, se débattent et s'aveuglent. L'Occident est soulevé au rang de problème. La mélancolie semble s'insinuer entre les lignes. Mais le monde n'est pas encore déchiré par un état d'âme qui, d'après Pamuk, serait le cadeau offert au monde par la ville d'Istanbul : *hüzün*.

Le livre s'ouvre avec une citation du Coran : « À Dieu l'Orient et l'Occident » (*La Vache*, 19). Malheureusement, cette affirmation n'est pas du tout un constat harmonieux, mais un défi qui oppose ce qui est visible à ce qui est invisible, ce qui est apparent à ce qui n'apparaît pas, le narratif au descriptif, le mystérieux à la science, la mélancolie à la rationalité, le visage à la perspective. Je reviens à la citation de F.M. Üçüncü, mentionnée quelques pages auparavant:

«... East and West are eternally opposed... Whichever one sees the world as a mysterious place swarming with secrets at a particular moment will be dominant, whereas the one that views it as simple and unambiguous is doomed to servitude. »³²

À faire un tel constat sur la guerre des jumeaux entretenue depuis toujours entre l'Orient et l'Occident signifie renverser la perspective, fictionnaliser l'histoire, concevoir une nouvelle version, capable de retracer les attentes et les déchéances. Il signifie aussi la capacité de trouver un point de cécité où la « vérité » narrative se dissout dans une autre histoire, plus véridique et en même temps, plus fantastique, « a mysterious place swarming with secrets ». C'est la seule variante pour quelqu'un qui veut défendre l'histoire. C'est l'art du roman, dans sa variante de l'Orient, qui se revendique d'un renversement fondamental de la perspective : la perte, la souffrance, la défaite deviennent des honneurs, grâce à une transfiguration extrême. Le point de

³² *Autobiographies of Orhan Pamuk*, p. 104.

cécité est le point de passage, par lequel l’histoire devient fiction, les ruines deviennent le témoignage d’un monde où Dieu peut à tout moment apparaître, justement parce qu’elles sont le point le plus éloigné de Dieu.

Je vais suivre par la suite le fil des démonstrations de Pamuk, qui essaie de donner voix à une caractéristique des plus magiques de sa ville natale, et ainsi d’une entière civilisation qui se place sous l’égide de l’*hüzün*. Ce qui est le plus intéressant est le fait que *hüzün*, en tant qu’atmosphère collective dominante de la ville d’Istanbul, est en même temps évocateur de mémoires, créateur de mondes, à travers une conversion profonde qui passe du sentiment de perte spirituelle au sentiment de l’honneur. *À mon avis, l’hüzün est présent dans le roman Mon nom est Rouge dans la forme de la cécité*, qui hante toute page du roman.

Dans son article *The Black Book : The Ekphrastic Landscape*, Ece Aykol fait référence au même élément de l’*hüzün* comme catalyseur du passage de l’histoire à l’œuvre de fictionnalisation – entreprise par Pamuk. En d’autres termes, il s’agit de la transformation du visuel en verbal, d’une reconstruction de la mémoire :

« The city’s darkness is similar to the darkness of the movie theatres in which Galip and his fellow countrymen watch their past and present as well as the somewhat bleak future unfold. The only means to counter the weight of the *hüzün* for dreams which cannot be re-dreamed and the past, which cannot be re-lived, is to have the hope that storytelling and imagination that flows freely will re-create that which is to be remembered. »³³

³³ Ece Aykol, « The Black Book : The Ekphrastic Landscape », in Nilgun Anadolu-Okur (ed.), *Essays Interpreting the Writings of Novelist Orhan Pamuk*. Préface de Talat S. Halman, Jale Parla, The Edwin Mellen Press, Lewiston, Queenston, Lampeter, 2009, p. 45.

Pour comprendre la difficile et complexe relation entre l'Orient et l'Occident, il nous faut alors comprendre la notion d'*hüzün*, telle qu'elle est présentée par Orhan Pamuk.

3. Hüzün et l'honneur de la tristesse

« The *hüzün* of Istanbul is not just the mood evoked by its music and its poetry, it is a way of looking at life that implicates us all, not only a spiritual state but a state of mind that is ultimately as life-affirming as it is negating. »³⁴

Il s'agit ici d'une ambiguïté, d'une contradiction accrue, à laquelle se voit vouée toute personne appartenant à une culture tiraillée entre deux contraires : entre la conscience d'appartenir à une époque glorieuse du passé et le fait d'être en même temps exposée au jugement et aux critères du monde occidental. Il est intéressant de voir que, à part les quatre écrivains mélancoliques³⁵ qui ont articulé le paysage culturel de la ville, les références culturelles d'Orhan Pamuk se trouvent parmi les voyageurs occidentaux qui ont laissé leurs empreintes dans leur quête d'exotisme, d'oubli et de mélancolie : Flaubert de retour de son voyage en Orient, au bout duquel il a contracté la syphilis ; Nerval, pour lequel le but du voyage est de pouvoir oublier la mort de sa bien-aimée, qui d'ailleurs l'avait constamment rejeté au cours de son vivant ; Théophile Gautier, doté d'une sensibilité de peintre ; et les paysages de Bosphore de Melling. Ce qui est intéressant à voir est le fait que, au moins à cette époque lointaine, les occidentaux qui avaient rendu visite à la ville d'Istanbul

³⁴ *Istanbul*, p. 91.

³⁵ « Four Lonely Melancholic Writers » in *Istanbul*, pp. 108-116. Il s'agit du poète Yahya Kemal, de l'historien Reşat Ekrem Koçu, du journaliste Abdülhak Şinasi Hisar et du romancier Tanpınar.

fuyaient à leur tour leur propre mélancolie et ne ressentait pas l'*hüzün* comme un poids pesant sur le ciel de la ville.

Même si on a l'impression d'une définition essentialiste, Orhan Pamuk essaie de mettre en évidence deux choses importantes grâce à son concept : premièrement que, par rapport aux autres désignations de la mélancolie, *hüzün* porte une empreinte collective ; il désigne ce qu'une entière communauté vit, parmi les ruines du passé ; deuxièmement, le sentiment de défaite est accompagné d'un étrange sentiment de réparation, l'honneur d'avoir accès à une dimension de la vie qui, même si ébranlée et défigurée, témoigne de la capacité d'une autre vision, en étroit lien avec la beauté des ruines du visible.

D'après Pamuk, *hüzün* se réclame de deux filières étymologiques : d'une part, la filière arabe classique, faisant référence au prophète Muhammad, qui aurait employé le terme pour décrire l'année où il avait perdu sa femme Hatice et son oncle, Ebu Talip. L'*hüzün* est équivalent en ce contexte-ci à un sentiment de « perte spirituelle profonde ». ³⁶ Il est par ailleurs associé au fait d'avoir trop investi dans les plaisirs matériels, dans la vaine gloire de ce monde. En ce premier sens, l'*hüzün* serait un constat tardif, après une vie entière vouée plutôt aux plaisirs et désirs mondains qu'à la vie spirituelle. L'appel de l'*hüzün* est équivalent à l'appel de la conscience. Dans un autre sens, employé par la mystique soufique, le dévot serait rongé moins par la présence que par l'absence de l'*hüzün*. Il le cherche, s'empare de son pouvoir transformateur. Sa logique renverse la logique habituelle, parce que le dévot se met à la recherche de ce qui le fait souffrir, mais qui en même temps le

³⁶ « deep spiritual loss », *Istanbul*, p. 90.

défait de ses attaches mondaines, en le projetant directement vers le centre de sa vie spirituelle.

« A true Sufi follower would take no interest in worldly concerns like death, let alone goods or possessions; he suffers from grief, emptiness, and inadequacy because he can never be close enough to Allah, because his apprehension of Allah is not deep enough. Moreover, it is the absence, not the presence, of *hüzün* that causes him distress. It is the failure to experience *hüzün* that leads him to feel it; he suffers because he has not suffered enough, and it is by following this logic to its conclusion that Islamic culture has come to hold *hüzün* in high esteem. »³⁷

C'est une logique tout à fait spéciale qui réclame ce qui fait souffrir et ce qui déchire la beauté apparente de ce monde. Par cela même Pamuk construit le cadre général d'un concept qui est déjà enraciné dans la tradition islamique, en ses deux formes, coranique classique et soufique. En soulignant les sentiments de détresse mondaine, de souffrance spirituelle, il est aussi naturellement associé à un état de grâce, auquel s'ajoute le sentiment de devoir subir une maladie.³⁸ Tandis que l'auteur occidental souligne le côté solitaire de la mélancolie, l'auteur arabe El Kindi, tout en mettant en valeur le côté contrasté de l'*hüzün*, à la fois maladie et état mystique, réprimande la solitude, qui est tout à fait non désirable.

Hüzün, la mélancolie, enlève celui qui en est touché de la communauté des croyants. À ce propos, tout effort devrait être dirigé vers la reddition du croyant, vers son intégration dans la communauté. *Hüzün* singularise, individualise, met à part. Ce qui est paradoxal dans l'analyse de Pamuk est le fait qu'il parle de ce sentiment noir partagé par des millions de personnes ensemble. Ce qu'il essaie de décrire est la

³⁷ « *Hüzün* », in *Istanbul*, pp. 90-91.

³⁸ Voir les références à El Kindi, Ibn Sina, auxquelles s'ajoute « la souffrance noire » (*the black pain*) de *The Anatomy of Melancholy* par Robert Burton, toutes mentionnées à pp 91-92 du livre *Istanbul*.

mélancolie d'une ville entière, Istanbul, un état d'âme qui est également une affirmation et une négation de la vie.

Cette fois-ci, la complexité de l'*hüzün* ne dérive seulement du rapport jamais saturé avec Dieu, mais aussi d'un rapport injuste avec l'histoire. C'est l'histoire qui suit à la destruction de l'Empire Ottoman qui réveille les plaies du passé. Si aujourd'hui *hüzün* représente l'atmosphère dominante d'une ville écrasée par le poids de l'histoire, qui a perdu la grandeur de son passé, dans *Mon nom est Rouge hüzün* est associé aux premières traces d'une telle déchéance. Ce qui est déclencheur dans l'histoire des miniaturistes – dont l'un est poussé au meurtre parce que le doute qui atteint sa vision du monde est tellement puissant qu'il n'a pas d'autre choix que de l'effacer – atteint son comble dans les paysages désolés du livre *Istanbul*, où le passé est expressément détruit, ignoré, pour que la vie pure et simple continue à se dérouler sans impasse. Mais *hüzün* continue à être ressenti d'autant plus. Le passé rebrousse chemin ; on est projeté en plein milieu du problème qui hante les miniaturistes – le complot des deux visions du monde³⁹ :

« But the fastest flight from the *hüzün* of the ruins is to ignore all historical monument and pay no attention to the names of buildings or their architectural particularities. For many Istanbul residents, poverty and ignorance have served them well to this end. History becomes a word with no meaning... But it catches up with them: By neglecting the past and severing their connection with it, the *hüzün* they feel in their mean and hollow efforts is all the greater. *Hüzün* rises out of the pain they feel for everything that has been lost, but it is also what compels them to invent new defeats and new ways to express their impoverishment. »⁴⁰

³⁹ Concentré dans la formule « Laissez-moi juste vous avertir dès maintenant : derrière ma mort se cache un répugnant complot contre notre vision du monde, nos coutumes, notre religion. » (*Mon nom est Rouge*, p. 18).

⁴⁰ *Istanbul*, pp. 102-103.

Ce que je tâche de montrer à l'aide de la notion de *hüzün* est que ce que Pamuk entreprend dans ses livres n'est pas simplement l'idée d'opposer deux manières de voir le monde, l'une centrée sur la narration des histoires et la perfection des modèles hiératiques, l'autre penchée sur la perspective et le réalisme. La complexité de ses livres réside plutôt dans ses démarches de circonscrire la spécificité de plusieurs autres notions dans l'espace et le temps d'où elles proviennent. Le style, qui est une question obsédante dans *Mon nom est Rouge*, ne signifie seulement le style de peindre la réalité visible, une manière individuelle de regarder le monde. Il est en égale mesure *le style d'un état d'âme*, le style d'une résonance affective spécifique, d'une parenthèse culturelle qui s'installe à travers les ruines, les mélancolies et les déchéances. C'est à ce propos que Pamuk réclame la mélancolie d'une entière communauté comme faisant partie de l'âme de sa ville natale Istanbul.

La question du style est présente dès l'ouverture du livre dans la conscience du miniaturiste meurtrier, qui, afin de ne pas laisser des traces, avait exécuté sa victime d'une manière grossière, manquante de style : « Parce que je craignais pour ma propre vie, j'ai exécuté ma malheureuse victime dans un style, si j'ose dire, ordinaire et grossier... Cette chose à laquelle on tient tellement sous le nom de style, ce n'est que l'erreur de laisser apparaître nos signes d'identité ».⁴¹ Le mélange de méthodes, d'histoires et de styles provenant en même mesure de l'Orient et de l'Occident est tout à fait inattendu, surprenant et plein de vitalité, mais il est possible grâce à plusieurs re-contextualisations: Pamuk se sent à l'aise, sans aucun sentiment de culpabilité, dans les deux mondes. Dans l'équilibre image-mot, il ne se sent pas du tout obligé à choisir, et c'est en cela que consiste sa force de narration :

⁴¹ *Mon nom est Rouge*, p. 42.

« Conservatives and religious fundamentalists who are not at ease in the West, as I am, and idealist modernists who are not at ease with tradition, will never understand how this might be possible. »⁴²

Tandis que la mélancolie d'Istanbul est une mélancolie du constat, du présent, la mélancolie présente dans toutes les pages de *Mon nom est Rouge* est une mélancolie du pressentiment, de la prévision. Tous les personnages s'y réclament : l'assassin la ressent, le cadavre au fond de son puit la déclame, l'Oncle la voit à travers les verres enluminés de la confrontation avec l'art occidental, Le Noir se trouve toujours en écart entre l'imagination, le désir et la réalité, Maître Osman l'éprouve comme sa gloire révolue. Seuls les deux autres miniaturistes non-meurtriers, les innocents de ce grand récit, des présences improbables d'une autre époque, plus ronde, plus enfermée en soi – Cigogne et Papillon – ne la ressentent pas. D'une certaine manière, ils sont aussi exclus de cette dimension seconde, de cette autre vision qui se paie avec la cécité, la mélancolie et la mort.

Il est évocateur aussi le fait qu'il n'ont pas accès à l'entièreté de l'œuvre, à cause de la manière dont l'Oncle fait travailler ses disciples : il ne leur présente que des fragments, de petits découpages dans un monde instable, de crainte que la vision finale les aveugle. Tous ceux qui ont accès à « l'œuvre complète » sont punis, soit par la mélancolie, soit par la cécité, soit par la mort : l'Oncle, le grand instigateur de l'œuvre « maudite », sera tué d'une manière affreuse, Kara est en pleine dérive mélancolique, lui dont la tâche est de reconstituer les feuilles narratives de l'arbre de la nouvelle vision artistique (il doit « inventer des histoires », relier les nouvelles

⁴² « A Selection from Interviews on *My Name is Red* », in *Other Colors. Essays and a Story*. trad. Maureen Freely. Faber and faber, London, 2007, p. 264.

images aux narrations vraisemblables), Maître Osman s'auto-aveugle, devant la splendeur des miniatures du Grand Trésor Impérial, après avoir eu la révélation que le style devrait conduire vers l'identité de l'assassin, grâce à la « méthode de la suivante ». Qu'est-ce qu'on pourrait dire de Shékuré et d'autres personnages féminins (Hayrie, Esther) qui apparaissent dans ce livre ? Je pense qu'elle relève d'une autre dimension, plus pratique, une dimension qui protège la grande mélancolie des personnages masculins.

Le livre trébuche dans ce genre de contradictions, qui constituent à vrai dire sa complexité : entre intimité et éloignement, les personnages s'accrochent à un passé qui aspire vers l'unité, la beauté et la pureté. C'est justement l'essai de Pamuk de restituer le bonheur d'avant la fragmentation, d'avant la tristesse et la mélancolie :

« My novel's central concern: to blend the more distilled and poetic style derived from works in the style of Persian miniatures with the speed, power, and character-driven realism of the novel as we understand it today. In this sense the story's characters – let's exaggerate this a little – suggest clues that play games with real full-blooded characters like Shekure in the novel, and from time to time they resemble us today. But in another sense, being taken from scenes portrayed in miniatures they become more distant from us. My novel travels between these two poles, of intimacy and recognition on the one hand, and remoteness and generalities on the other. »⁴³

Certainement, on a à voir dans notre longue histoire culturelle avec plusieurs formes de mélancolie et de tristesse. La plus connue est la *Mélancolie* de Dürer, mais on peut ajouter à celle-ci la tristesse à laquelle fait référence Montaigne, en tant qu'ennemi principal du rationalisme et de l'individualisme. La tristesse dissout, elle représente la mort du rationalisme et de la certitude. Nous pourrions aussi y ajouter

⁴³ *Ibid.*, p. 265.

les témoignages d'une culture dominante qui vient à l'encontre de la pauvreté et de l'état délabré de la vie des autres. C'est une tristesse contemplative, une tristesse vécue de l'extérieur, sans une emprise durable sur la chair et le sang de celui qui contemple (Lévi-Strauss dans *Tristes tropiques*, cité par Pamuk⁴⁴). Par contre, *hüzün* est une sorte de tristesse vécue de l'intérieur, décrite par exemple dans la musique populaire turque des années 1980, un sentiment placé entre souffrance physique et « douleur ».⁴⁵

Selon Pamuk, Istanbul a réussi à transformer *hüzün* en un archétype, moins la conséquence des catastrophes historiques que leur cause principale : *hüzün* représente la fragilité du regard, la mélancolie qui sépare du monde le poète, l'artiste, le peintre ou le simple citoyen. Cette séparation se fait à travers un écran douloureux, à l'instar de la douleur inhérente à la vie. Mais la résignation, la pauvreté et la dépression donnent profondeur à l'âme et la transforment d'une telle manière qu'elle soit prête à affronter la compréhension du désastre. Soutenu par l'autorité de la tradition soufie, *hüzün* se transforme en un moment de dignité. Il devient un choix plutôt qu'une malchance imposée ; un motif de méditation philosophique. Au lieu de paralyser, il accorde la joie de la reconnaissance ; ainsi il devient « licence poétique » de l'échec, de l'indécision et de la défaite.

« They all gave the impression that because of this *hüzün* they'd been carrying around in their hearts since birth they could not appear desirous in the face of money, success, or the women they loved. *Hüzün* does not just paralyze the inhabitants of Istanbul; it also gives them poetic license to be paralyzed. »⁴⁶

⁴⁴ *Istanbul*, p. 103.

⁴⁵ « between physical pain and grief », *Istanbul*, p. 103.

⁴⁶ *Istanbul*, p. 104.

L'esprit de la modernité turque, métaphoriquement représenté dans la ville d'Istanbul, est paradoxalement circonscrit par une défaite historique qui accorde en même temps l'humilité de la mélancolie. Ce qui est encore plus frappant est le fait que, même au temps des miniaturistes du livre *Mon nom est Rouge*, exposés soudain à la pression de l'affrontement des deux visions du monde, la conscience et la dignité de l'échec se font déjà place. Aucun des personnages de *Mon nom est Rouge* ne réussit dans ses démarches : l'Oncle n'arrive pas à mener à but son œuvre « diabolique », Le Noir ne réussit pas à écrire les histoires censées à couronner les belles images de la peinture ; davantage, même s'il découvre et attrape l'assassin, celui-ci lui échappe et le blesse, en étant finalement tué et aveuglé par personne d'autre que le rival de Le Noir aux grâces de la belle Shékuré, Hassan. Maître Osman, malgré son énorme réputation, n'arrive pas à convaincre le sultan à lui confier les miniatures censées à fêter le millénaire de l'Hégire.

La raison pour laquelle j'insiste autant sur la notion d'hüzün, définie par Orhan Pamuk, est que je pense qu'il y a un lien profond entre sa mélancolie et « l'odyssée de l'aveuglement », telle qu'elle est présentée dans le roman.

Hüzün n'est pas du tout effacé ou amoindri par le style, par la rationalité, par l'ordre et la symétrie. Le remède du « mal dans la civilisation » orientale n'est pas du tout l'exigence de la raison, mais au contraire une plus grande mélancolie. Tout comme la perspective ne peut pas devenir le remède d'un paradigme visuel statique, hiératique. En continuant à cet égard, on pourrait même dire que pour Pamuk la solution narrative n'est pas non plus l'art occidental du roman, ni néanmoins une forme qui juxtaposerait des structures et paradigmes tout à fait différents. Au

contraire, l'hybridité narrative de Pamuk passe à mon avis par un « *point d'aveuglement* », par une transfiguration du réel qui peut être mise en parallèle avec le sort triste et héroïque des miniaturistes. La fictionnalisation de l'histoire passe par le « mensonge »⁴⁷, par un processus de reconfiguration qui est équivalent à la fermeture des yeux.

« The hero's only resort is the communal resort. But for those Istanbul writers and poets who are excited by western culture and wish to engage with the contemporary world, the matter is more complex still. Along with the sense of community that *hüzün* brings, they also aspire to the rationalism of Montaigne and to the emotional solitude of Thoreau. In the early years of the twentieth century, some drew upon all these influences to create an image of Istanbul that is, it must be said, still part of the city and so part of my story too. »⁴⁸

4. Manières de voir

Le point le plus important à mentionner à ce moment est le fait que *regarder* le monde ne signifie pas du tout *voir* le monde. La vision n'a pas seulement besoin d'ouvrir les yeux pour que l'illusion de la *mimesis* se produise. Elle est une chose lentement construite, avec maintes conséquences religieuses, culturelles et même parfois politiques. En renversant la perspective, on pourrait dire que fermer les yeux, au moins de manière métaphorique, veut la plupart du temps dire s'abstenir de considérer le monde tel qu'on le considérait d'habitude, ne pas embrasser une doctrine ou un fondement philosophique, considérés auparavant comme certains.

⁴⁷ Voir la fin du roman *Mon nom est Rouge*, p. 736: « Car Orhan ne recule, pour enjoliver ses histoires, et les rendre plus convaincantes, devant aucun mensonge. »

⁴⁸ *Istanbul*, p. 107.

Toute prise de vision, toute manière de voir le monde doit son existence à une décision d'ordre conceptuel, à une culture visuelle spécifique. Cela est très bien exprimé par Denis Diderot dans sa *Lettre sur les aveugles*, au moment où il fait la critique des idéalistes, en les considérant comme des aveugles-nés :

« On appelle Idéalistes ces Philosophes qui, n'ayant conscience que de leur existence et des sensations qui se succèdent au dedans d'eux-mêmes, n'admettent pas autre chose : système extravagant, qui ne pouvoit, ce me semble, devoir sa naissance qu'à des aveugles ; système qui, à la honte de l'esprit humain et de la Philosophie, est le plus difficile à combattre, quoique le plus absurde de tous. »⁴⁹

La représentation du monde commence par une *décision* de voir ou de ne pas voir ce qui semble le plus évident. Le plus difficile à tracer dans le contexte de l'art islamique est le fait que, par rapport à l'art européen, qui est largement verbalisé, catégorisé, soumis aux distinctions⁵⁰, l'art islamique nous semble assez obscur. Nous le traitons du point de vue d'une culture visuelle basée entièrement sur l'interdit de l'image et sur le primat du texte. Ce qu'on connaît en gros de l'art islamique relève de l'aspect formel et moins de l'aspect du contenu. On connaît la calligraphie, la peinture des miniaturistes, le dessin des carpettes. Toutes ces formes d'art appartiennent à nos yeux à l'art islamique. Fereshteh Daftari exprime très bien cette présupposition dans son introduction à l'album *Without Boundary*⁵¹, où il écrit : « The study of « Islamic art » is an occidental invention, originating in Europe in the 1860s. Definitions of the term vary from one context to another; the scholar Oleg

⁴⁹ Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles*, 3e édition, Librairie Droz, Genève, 1970, p. 36.

⁵⁰ Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago, 1983, p. xxiv, fait référence à Michel Foucault, *The Order of Things*, New York, Random House, Vintage Books, 1973.

⁵¹ « Islamic or Not » in Fereshteh Daftari, *Without Boundary. Seventeen Ways of Looking*. With an essay by Homi Bhabha and prose by Orhan Pamuk, The Museum of Modern Art, New York, 2006, p. 10.

Grabar cuts through them by defining Islamic art as « art made in and/or for areas and times dominated by Muslim rulers and populations »⁵². La première discussion du caractère islamique serait due à son avis à Moriz Carrière⁵³.

Il y a bien sûr plusieurs traits qui pourraient parler du caractère islamique d'une œuvre d'art : l'ornementation, la présence de la calligraphie, de la lumière, mais, contrairement à ce que l'on pense, on ne peut pas trouver un point de vue conceptuel exclusif qui pourrait circonscrire l'unité d'une forme d'art assez diverse en son essence.

Ce que j'essaie de montrer à travers ces pages est le fait que, loin d'être un produit exclusif de la confrontation avec la peinture vénitienne, qui aurait imposé le ton dominant à l'époque, la migration des styles picturaux au XVIe siècle en Islam fait preuve aussi d'une mutation intrinsèque, qui peut être reléguée à plusieurs traditions orientales, provenant de la Perse, de l'Inde et jusqu'au grand Empire Ottoman. Ce qui semble le plus incontestable, par exemple l'influence de la mystique soufi sur la représentation du monde d'ici-bas comme éloigné du monde réel, le monde de Dieu, et par conséquent, la diminution de la forme en faveur de la signification – ne constitue à nul égard un axiome.

Ce que j'aimerais mettre en évidence est que, de manière paradoxale, même à l'intérieur d'une tradition qui aurait dû avoir comme effet le rejet du réalisme, celui-ci se développe en pleine harmonie conceptuelle ; et que la conséquence d'une doctrine qui sépare le monde d'ici-bas du monde de Dieu, et qui considère que notre interprétation habituelle du monde n'est pas du tout en accord avec l'unité de l'être

⁵² Oleg Grabar, *Penser l'art islamique*, Paris, Institut du monde arabe, 1996, p. 25.

⁵³ Moriz Carrière, *Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit*, 5 vols, Leipzig, Brockhaus, 1863-1873.

(*wahdat al-wujud*), que la connaissance de soi n'est jamais immédiate, par contre elle doit s'appuyer sur l'effet indirect du miroir – ne conduit pas à une séparation totale des deux mondes, mais au contraire à un rapprochement paradoxal.

Bref, j'aimerais nuancer les choses et donner une image plus appropriée de ce qu'est l'art de la miniature à l'intérieur de l'Islam. J'aimerais aussi proposer une réponse à la question pourquoi le spectre de l'aveuglement est en même temps le requiem d'une tradition⁵⁴ qui a atteint le summum de son épanouissement au temps de Bihzad, mais qui malheureusement n'a pas continué la reconfiguration de sa culture visuelle vers l'autonomie de la description, et ne s'est pas soumise à une transformation radicale. La confrontation avec l'art vénitien est plutôt la confirmation finale de la crise auto-générée de la représentation dans l'art ottoman. La crise a été néanmoins fatale ; elle peut être mise en parallèle avec le châtement de l'aveuglement pour les grands peintres du passé, forcés de partir en exil.

Des notions qui à nos yeux sont tout à fait établies, sans aucun besoin d'être remodelées, réinterprétées, sont issues à vrai dire d'un long processus historique, difficile à retracer. La notion de point de vue, le noyau dramatique du roman *Mon nom est Rouge*, est présente dans la tradition picturale dès le *quattrocento* italien. Ce n'est pas du tout le cas avec la notion de point de vue en littérature, qui date le plus récemment du XIXe siècle :

« Interestingly, the concept of point of view in verbal narration developed much later than in visual narration. It was not possible to establish the voice of the

⁵⁴ Feride Çiçekoglu, « Difference, Visual Narration, and « Point of View » in *My Name is Red* » in *Journal of Aesthetic Education*, vol. 37, nr. 4 (Winter, 2003), p. 125: « *My Name is Red* is at the same time a masterpiece on the metaphor of sight and seeing and a requiem for a lost tradition of visual narration. »

narrating individual in literature until the nineteenth century, though one-point perspective, generally accepted to be the visual premise of Renaissance, dates from *quattrocento*. »⁵⁵

Le récit du conflit des civilisations apporte un élément dramatique à la construction du roman et simplifie le contexte général, mais la question centrale demeure : est-ce que le peintre peut avoir un style personnel ; est-ce que la fabrication des images est acceptée tout à fait en Islam et si oui, à quel titre et à quel degré ?

D'après Feride Çiçekoglu, le passage d'ouverture du roman, où s'exprime le cadavre de Monsieur Délicat, victime de la confrontation des deux manières de voir le monde (« confrontation of two ways of seeing »), peut être considéré comme le paragraphe-clé du roman :

« Laissez-moi juste vous avertir dès maintenant : derrière ma mort se cache un répugnant complot contre notre vision du monde, nos coutumes, notre religion. Ouvrez les yeux, et tâchez d'apprendre pourquoi les ennemis de l'Islam et de la vie telle que nous la vivons, à laquelle nous croyons, m'ont fait la peau, et pourquoi ils pourraient bien vous tuer, vous aussi, un jour. Chacune des prédictions du grand prêcheur d'Erzurum, Nusret Hodja, dont je buvais chaque parole avec des larmes dans les yeux, se réalise exactement. Ce qui nous arrive, laissez-moi vous le dire, même si l'on en faisait un récit pour l'écrire dans un livre, le plus talentueux des enlumineurs serait bien incapable de le représenter. Tout comme pour le Coran Vénérable – qu'on n'aille surtout pas interpréter de travers mes paroles ! –, la force surprenante de ce livre viendrait de ne pouvoir jamais être mis en images. Je ne suis d'ailleurs pas sûr que vous pourrez comprendre cela. »⁵⁶

Ce que j'aimerais souligner en mentionnant ce passage est le fait que, lorsque nous sommes envahis par les images réelles, concrètes, physiques, ou par leurs innombrables multiplications à travers les médias, la presse écrite, les musées, nous oublions que jadis il y avait d'autres manières de voir et de raconter le monde.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Mon nom est Rouge*, pp. 18-19.

L'universalité du point de vue est une illusion, ainsi que la manière dont on reconnaît la réalité du monde. Pour un adepte arabe de l'illumination (descendant de Suhrawardī), le *monde imaginal* (voir Henry Corbin)⁵⁷ a aussi de réalité que le monde soi-disant « réel ». Également, ce qui existe dans l'intellect a autant de réalité que ce qui apparaît à l'œil, juste la façon dont il est présenté change (espace et temps apparaissent juxtaposés, les figures sont montrées dans leur essentialité).

Il n'existe pas un courant unitaire dans la philosophie visuelle islamique. C'est la thèse défendue par Oliver Leaman dans son livre *Islamic Aesthetics. An Introduction*: « There are three main philosophical schools in the Islamic world, the Peripatetic (*mashsha'i*), the Illuminationist (*ishraqi*) and the Mystical (*sufi*), and each school has distinct approaches to the notion of representation. »⁵⁸

Alors que la manière de voir des péripatéticiens se distingue par son apport logique, rationnel, syllogistique à la réalité, celle-ci a été largement critiquée par les représentants de l'illuminationisme, qui considèrent que les catégories aristotéliques des péripatéticiens ne seraient pas fonctionnelles, à cause du fait qu'elle partent des catégories préétablies, des axiomes, et ne sont pas déduites à partir des processus de raisonnement. Il est assez étrange pour ceux qui se réclament d'une tradition bien établie du point de vue conceptuel comme c'est le cas avec la tradition occidentale – où le rapport entre un sujet voyant et un objet vu est plus ou moins inébranlable, à travers toutes les traditions de la vision, qui s'appuient sur le schème prédicatif aristotélique classique – de considérer le monde de la représentation comme

⁵⁷ Henry Corbin, « *Mundus Imaginalis*, or The Imaginary and the Imaginal » in *Swedenborg and Esoteric Islam*. 2e édition, trad. Leonard Fox, Swedenborg Foundation, West Chester, Pennsylvania, 1999.

⁵⁸ Oliver Leaman, « Philosophy and ways of seeing » in *Islamic Aesthetics. An Introduction*, Edinburgh University Press, 2004, p. 165.

s'appuyant principalement sur la catégorie de la lumière. *Ishraqis*, les représentants de l'illuminationisme, font référence à un langage différent, à travers lequel l'esthétique de la vision pourrait être conçue : au lieu de concevoir des sujets et d'objets qui se relient par de processus complexes de relation et de médiation, les *ishraqis* se concentrent sur la présence de la lumière, reflétée dans les objets de ce monde, ainsi que sur la manière des objets de refléter la lumière. La lumière serait dans ce cas-ci le point d'ancrage d'une théorie unitaire, capable d'embrasser toutes les régions de ce monde et du monde de l'au-delà.

Ce qui est le plus intéressant dans la doctrine des *ishraqis* est le fait qu'ils font référence à une dimension de l'imagination qui n'a pas d'équivalent parfait dans la métaphysique occidentale. Le *mundus imaginalis*, le monde imaginal, outre le fait de représenter une région spécifique de la pensée, est aussi descriptif d'un domaine ontologique à part. La notion de *mundus imaginalis* proposée par Henry Corbin a été par ailleurs largement critiquée par ceux qui considèrent que l'anglais et le français disposeraient d'assez de connotations conceptuelles afin de pouvoir épuiser la richesse connotative du monde imaginal.

Je considère que la porte d'entrée vers le monde de la miniature persane ne peut pas être entièrement ouverte en l'absence de l'idée de *mundus imaginalis*, sans laquelle la répétition des mêmes modèles hiératiques ne pourrait nous apparaître que comme un simple réalisme naïf. Ce que les peintres persans des anciennes écoles de Tabriz et d'Hérat aspirent à voir n'est pas du tout le monde réel, mais le monde *imaginal*, tel qu'il pourrait être vu, à la limite, d'une perspective plus élevée, par Dieu lui-même. Ce monde imaginal est conçu par une forme d'intellect imaginatif

qui n'a rien à voir avec la distinction péripathétique entre l'intellect théorique et l'intellect pratique. Suhrawardī⁵⁹ rejette l'intellect pratique comme n'ayant aucune contribution au progrès de la connaissance, et l'exile dans l'empire des « fourteen coffins » (*arba'at 'ashar tabutan*) des facultés physiques, qui nous éloignent de la vraie connaissance. Il imagine le modèle de l'intellect et de la représentation « imaginale » selon l'archétype de la lumière, qui couvre en égale mesure le monde d'ici et le monde de l'au-delà : « For the *falasifa* this is the level that represents our highest point of intellectual advance, and is a stage in human thought where we manage to create ideas and concepts which to a degree replicate what is done at a much higher level by God. »⁶⁰

Ce que l'auteur aimerait prouver dans son volume *Islamic Aesthetics. An Introduction* est le fait qu'on ne peut pas parler d'une esthétique islamique unitaire, fondée sur des bases illuminationnistes ou soufiques. Si on prend en considération la distinction entre le monde de la quotidienneté et les autres mondes, plus hauts, on ne peut pas dire que la mystique soufique ignore le quotidien. Même si pour la perspective traditionnelle, fondée sur la « mémoire des ténèbres, la mémoire de Dieu », l'aveuglement représente la porte royale d'entrée vers le royaume de Dieu, en concluant avec Olive dans son exposé sur la mémoire et la cécité que « La cécité est un monde à part... où Satan et le Mal ne peuvent pas pénétrer »⁶¹, pour la perspective qui suit au grand maître Bihzad – plus « réaliste », en célébrant tous les détails d'un monde béni par la lumière du créateur –, l'aveuglement est une forme de

⁵⁹ Suhrawardī, *The Philosophy of Illumination*. A new Critical Edition with English Translation, Notes, Commentary, and Introduction by John Walbrisge, Hossein Ziai, Birgham Young University Press, Provo, Utah, 1999.

⁶⁰ *Islamic Aesthetics*, p. 166.

⁶¹ *Mon nom est Rouge*, p. 152.

punition, signifiant l'incapacité de trouver le fondement unitaire des perspectives divergentes. À Dieu appartiennent l'Est et l'Ouest. À Dieu appartiennent en égale mesure le monde du quotidien et le monde de l'imaginal (*'alam al-khayal*) dans la grande unité (*tawhid*) qui soutient la réalité en entier. N'être pas capable de réaliser cette unité équivaut à être puni par la perte de la vue.

Bref, les conclusions des paragraphes précédents concernent le fait que la grande confrontation avec la peinture vénitienne à la fin XVI^e siècle n'est que le paroxysme d'une interrogation de soi qui s'est déroulée dans la tradition islamique tout au long de son héritage visuel. Et aussi que, contrairement à ce que l'on croit, le soufisme n'a pas du tout annulé le régime du quotidien, mais lui a apporté la dignité de la lumière de Dieu, dans laquelle s'épanouissent les créatures d'ici bas, ainsi que les formes les plus immatérielles de l'intellect divin.

« Comme chacun sait, jadis, les peintres de toute cette partie de la terre, y compris les peintres arabes, regardaient le monde de la même façon que les Infidèles d'Europe aujourd'hui, et peignaient les choses du point de vue, selon le cas, d'un clochard ou de son chien, d'un marchand de légumes ou d'un pied de céleri. Indifférents à cette fameuse perspective qui fait de nos jours toute la fierté – l'arrogance – des peintres d'Europe, leur monde était aussi étroitement limité et ennuyeux que ces chiens ou ces pieds de céleri. Et puis quelque chose a changé, et leur monde a change du même coup. »⁶²

Le « réalisme » dans la miniature persane et ottomane n'est pas du tout, comme il est le cas avec la peinture occidentale, le résultat d'une désacralisation du monde, mais tout au contraire, le résultat d'une participation intense à sa sacralité. En tant que participants à la lumière, les objets de ce monde relèvent du même ordre d'importance que les objets des mondes supérieurs. Par conséquent, ce que

⁶² *Ibid.*, pp. 130-131.

différencie les objets entre eux est surtout, dans ce cas-ci, la concentration sur le détail plutôt que la composition.

De façon paradoxale, la manière de peindre ayant ses racines dans la doctrine soufique est enracinée dans la matérialité de ce monde. Les objets sont des présences réelles et pas du tout des créatures fantasmagoriques, des apparitions ombragées. C'est ce que le grand maître Bihzad fait à travers ses peintures. C'est aussi ce que fait Mir Sayyid Ali, qui a accompli le passage entre une forme d'art fondée sur la forme (*sura*) et une autre orientée vers la signification (*ma'na*). Cette polarité forme-signification est typique pour le soufisme ; elle souligne la manière de voir les choses telles qu'elles sont en réalité et moins comme elles pourraient être dans un monde possible.

Avant le soufisme, la manière dominante de représenter en peinture était caractérisée par la décoration, la surface plate, des compositions homogènes du point de vue horizontal et vertical. En l'absence de tout élément d'individualité, l'accent était mis sur l'allégorie et le symbolique. Avec l'émergence du soufisme, des images plus réalistes commencent à faire leur apparition. Il y a bien sûr un fondement « doctrinaire » à la base de ce revirement, précisément à travers l'idée que ce monde n'est rien d'autre qu'un reflet et une glorification du monde divin. Le soufisme ajoute aussi le mouvement, le changement intrinsèque d'une personne réelle qui aime et est aimée, qui pense et qui est provoquée à l'action. O. Leaman conclut : « The argument here is that realism in Persian art can be seen as a consequence, to a degree, of an interest in and commitment to Sufism. »⁶³

⁶³ *Islamic Aesthetics*, p. 168.

Cela semble entrer en contradiction avec ce qu'on imagine être la version classique du soufisme, qui considérerait l'unité de l'être (*wahdat al-wujud*), la formule la plus appropriée de l'unité divine (*tawhid*) comme étant entièrement différente de notre interprétation ordinaire du monde. La fragmentation, la concrétude des choses seraient vraisemblablement contraires à l'unité divine.

Par contre, ce que la version soufique veut mettre en évidence est la signification de l'objet plutôt que l'objet même. Le but principal du « réalisme » soufique n'est pas du tout celui d'être capable de différencier les choses, de les reconnaître en leur individualité, de capter la mémoire fugace de leur vie passagère sur la terre, comme le font les occidentaux, mais au contraire de célébrer à travers elles la vie et la lumière où toutes les créatures puisent leurs racines:

« La manière occidentale dit : « Si l'on veut peindre à la manière nouvelle, il faut peindre chacun des arbres de cette forêt de façon qu'un amateur qui s'y rendrait puisse tous les reconnaître.

Moi que vous voyez, je ne suis qu'un pauvre arbre, et je remercie Dieu de n'avoir pas été peint d'aussi docte manière. Ce n'est point que j'appréhende, si j'étais dessiné à la manière franque, que tous les chiens d'Istanbul, me prenant pour un vrai arbre, ne viennent me pisser dessus. Mais j'aspire, plutôt qu'à être un arbre, à en être un signe. »⁶⁴

La dernière phrase fait la différence entre les deux « réalismes ». Ce n'est pas le trait individuel de l'objet, son empreinte distinctive, son style, qui sont reproduits, qui le rendent inoubliable, mais sa signification, ce qui le projette dans le *monde imaginal*. À vrai dire, pour l'art oriental, ce qui rend inoubliables nos histoires terrestres c'est moins leur caractère individuel, mais le fait d'être entrelacées avec des histoires du passé, de reproduire les mêmes archétypes narratifs, reconnaissables à la longue.

⁶⁴ *Mon nom est Rouge*, p. 98.

5. Le style et l'aveuglement. Grammaires du regard

L'individualité n'apporte que du malheur. C'est ce que le miniaturiste Papillon affirme dans le chapitre sur « Le style et la signature » du livre *Mon nom est Rouge*. Il raconte trois histoires qui portent sur la question du style : la première est l'histoire d'un jeune Khan mongol et d'une belle femme Tatare de son harem, sa bien-aimée. Les deux personnages vivent leur amour d'une manière atemporelle, en superposant leur bonheur présent sur le bonheur des innombrables couples « archétypales », reproduit en peinture : « Aussi bien avaient-ils découvert que la meilleure façon de réaliser ce souhait était de regarder pendant des heures, à longueur de journée, sans relâche, les merveilleuses et parfaites images de l'amour qu'ils trouvaient dans les livres des maîtres anciens ».⁶⁵ L'histoire de Farhad et de Shirine, de Majnun et de Leyla leur servait de support pictural pour un contenu affectif qui hantait la perfection. L'imperfection, « la chute dans le temps » surviennent au moment où le souverain demande à un peintre de représenter leur histoire et celui-ci ne s'abstient pas à introduire des traces de son style personnel, dans lequel les deux amoureux ne trouvent que des imperfections. Cela leur donne un sentiment d'insécurité par rapport au côté impérissable de leur amour, les rend vulnérables et facilement décevables. Le souverain devient jaloux est couche avec une autre femme du harem, à la suite de quoi la jeune Tatare se pend. « Comprenant

⁶⁵ *Ibid.*, p. 119.

son erreur, et qu'elle était due à ce « style » du peintre séduit par le Diable, sur-le-champ il lui fit crever les yeux. »⁶⁶

Dans ce cas, l'aveuglement est le châtement pour l'éloignement de la perfection hiératique du modèle. Il représente l'imperfection du style propre, « le péché de l'individualité ».

La deuxième histoire fait référence à l'illusion du réalisme, à la signature comme identification avec la réalité, comme désir factice de laisser une trace, faute d'être puni. Le fils d'un padishah d'Orient, marié à une jeune Chinoise, est poussé par celle-ci à signer les peintures qu'il fait de Khosrow et de Shirine, dont l'histoire de meurtre est bien connue : Khosrow est tué par son fils, Shiruye, qui tombe amoureux de Shirine. Les deux histoires, l'histoire réelle et l'histoire mythique, s'entrecroisent et changent de signification. La réalité ne peut pas percer à l'intérieur de la légende sans une transfiguration fictionnelle. Quand elle est représentée telle qu'elle se déroule, l'histoire archétypale menace de remplacer l'histoire vécue, avec des résultats sur mesure. L'histoire vécue n'est plus une légende. Le réel s'empare de la malédiction du passé. Le vieux mari est à son tour tué par le jeune prétendant, son fils, qui tâche de lui prendre la place:

« Le livre qu'il contemplait ne rapportait plus une histoire, une légende, mais quelque chose d'absolument inadmissible dans un livre : une réalité. Et au moment où il comprend, le vieil homme a une vision d'horreur : son fils, son illustrateur, vient d'entrer par la fenêtre, comme dans sa propre miniature, et sans même affronter les yeux exorbités du père, lui enfonce, comme dans le tableau, un poignard énorme dans le cœur. »⁶⁷

⁶⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 121.

La troisième histoire semble apporter le message contraire : la faiblesse de l'amour est conjointe de la faiblesse du style. On ne peut pas aimer de manière parfaite, sans se différencier par une trace quelconque du désir inaccompli, de l'envie assoupissante, de l'aspiration infinie. Parmi les prétendants au mariage de la jeune fille du shah de l'Iran, le premier candidat introduit dans sa peinture (comme épreuve de l'amour) la marque du style, « un rejeton de l'erreur » (au niveau des naseaux du cheval).⁶⁸ Par conséquent, le shah l'exile à Byzance. Par contre, un autre prétendant s'envoûte à peindre « à l'ancienne manière », sans laisser transparaître aucune trace de l'image de la fille du shah. Elle s'est vite rendu compte que le peintre n'était pas amoureux d'elle. Le premier peintre a été rejeté à cause de l'imperfection de son style, probablement la preuve de son amour, faute de laisser des traces imparfaites. Le dernier, le maître absolu, est aussi rejeté, parce que la perfection qu'il aspire à incarner sur la terre ne laisse aucun espace pour la réalité de son amour. L'amour, on pourrait croire, se laisse dissimuler sous forme de signe dans le visage, les yeux ou le sourire. La conclusion s'ensuit :

« Le premier conte veut montrer que le « style » n'est qu'une erreur, ai-je poursuivi. Ensuite, le deuxième conte démontre qu'une peinture parfaite n'a pas besoin de signature. Finalement, le troisième conte démontre conjointement les deux idées que signature et style n'expriment qu'un ridicule et naïf orgueil de ses propres défauts. »⁶⁹

Ce qu'on peut reconnaître dans ces trois contes sur le style et la signature, surtout parce qu'ils sont racontés par le miniaturiste Papillon – le dévot de l'ancienne manière, convaincu que la passion du style et de la signature, même si une

⁶⁸ *Ibid.*, p. 123.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 125.

importation de l'Orient, provient en fait de l'Occident, par l'entremise des maîtres chinois, « enténébrés par l'influence des Européens »⁷⁰ – est le symbolisme, caractéristique de l'ancienne manière, qui sera remplacé par une manière plus réaliste de peindre le monde, représentée en première ligne par le grand maître Bihzad (1450-1530).

La manière ancienne souligne le symbolisme et l'importance de l'interprétation de ce qui est vu chez celui qui regarde. Elle prend aussi une forme allégorique, qui réclame le déchiffrement des symboles artificiels et complexes. L'art soufique, qui est normalement tenu à souligner notre écart du monde de Dieu, notre absorption dans le monde terrestre et notre effort d'union avec Dieu, est difficilement concevable comme donnant précisément l'impulsion vers la représentation du concret, vers le réalisme. Mais cela est justement le cas. Même si on ne peut pas désigner une version esthétique unitaire, qui pourrait être appelée soufisme, on peut dire en gros que, à partir de la peinture persane, à travers l'Inde des Mogols et jusqu'à l'art ottoman, le soufisme est celui qui, entre certaines limites, a imposé la manière réaliste de « voir » en Orient.

Il y a plusieurs manières d'expliquer ce transfert : j'ai déjà mentionné la première, à savoir l'idée que ce monde serait le reflet du monde d'en haut. Par conséquent, la glorification de ce monde-ci représenterait en même temps la glorification du monde d'au-delà. Deuxièmement, la raison se trouve dans notre manière de percevoir les choses, de nous laisser envahir et dominer par la réalité matérielle des objets : plus on regarde quelque chose, plus on devient ce qu'on regarde, plus l'unité du vivant est à l'œuvre dans l'action de regarder. Un acte parfait

⁷⁰ *Ibid.*, p. 118.

de regarder le monde décèlerait l'unité parfaite entre le sujet et l'objet, entre celui qui voit et connaît et ce qui est vu ou regardé. La règle fondamentale de la méditation présuppose justement que la concentration sur un objet transforme l'observateur en objet représenté, jusqu'à l'oubli de soi.

Cette étape, l'identification avec le concret, ne représente en fait que le stage péremptoire d'un autre ordre de connaissance, qui veut dire que, en se concentrant sur la beauté d'un objet quelconque, on se rend compte en même temps du fait que l'existence des objets comme tels est quelque chose d'entièrement extraordinaire, que le monde en soi, y compris sa beauté, doit être apprécié comme quelque chose de remarquable, hors commun. La réalité des objets alors, comme simple présence, témoignerait en fait d'un régime d'existence divin. Il est tout à fait extraordinaire que les objets existent et qu'ils puissent être vus par les mortels. La conclusion s'enchaîne : la vision divine existe.

C'est ce qui exprime aussi l'un des miniaturistes, Papillon, lors de sa conversation avec Le Noir : « J'allais lui expliquer, à ce Le Noir qui semblait bien perplexe et obtus, afin qu'il comprenne bien que peindre, c'est aimer la vie... »⁷¹ Ainsi, il ajoute plus loin : « Dieu a sûrement voulu que la peinture existe comme forme de ravissement de façon à montrer que, pour qui sait regarder, le monde est un ravissement ». ⁷²

Ce que j'aimerais prouver à travers ces longues analyses de la figuration, est le fait que la tension entre un modèle hiératique, hautement artificiel (les anciens maîtres d'Hérat et de Tabriz), et le réalisme, issu de l'art de Bihzad – un prodigieux

⁷¹ *Ibid.*, p. 127.

⁷² *Ibid.*, p. 129.

peintre qui a travaillé pour les Timourides (1487-1502) pendant leur déclin, à la période où ils ont décidé, dans leur quête de prestige, d'appuyer la peinture persane – est un phénomène de longue date à l'intérieur de l'art islamique, soufique et non-soufique. Le réalisme de Bihzad peut être caractérisé par une certaine originalité de la composition, une complexité du mouvement et l'intérêt envers les activités quotidiennes. Contrairement à la peinture antérieure, placée dans un espace bidimensionnel, dont les couleurs étaient irréelles et le mouvement quasi-inexistant, la peinture de Bihzad emploie des techniques inconnues auparavant, telles que la couleur, l'espace tridimensionnel et le mouvement.

L'Oncle lui-même fait référence à cette tradition qui s'est développée à partir du moment où la perspective et la ligne de l'horizon ont commencé à faire leur apparition : « Je lui expliquais comment un nouveau style était apparu à Shiraz, à partir du moment où l'on s'était mis à peindre la ligne d'horizon tout en haut de la page. »⁷³... « Mais au lieu de faire figurer en première lieu les biens et les richesses, comme le font les Vénitiens, il allait de soi que c'étaient les richesses intérieures, les choses aimées ou redoutées dans le monde de notre Prince, qui devaient être représentées. »⁷⁴

Il y a beaucoup de débats sur les origines ou les causes de cette transformation dans la manière de peindre en Islam. Certains croient qu'elle est due à l'influence croissante du soufisme. Il y en a d'autres qui l'attribuent au déclin des Timourides mêmes. O. Leaman décrit cette « controverse » des styles, tellement présente dans le livre *Mon nom est Rouge* :

⁷³ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 53.

« In Pamuk's book *My Name is Red* this older style of painting is regarded very much as representing God's view of the world, as frozen and static, since he is above time and space. Emotions and even expression were conventionally expressed in stereotyped ways, as though the appearance of feelings and its transient nature would upset the equilibrium which was so much part of the early Timurid visual world. Bihzad represented individuals not abstractions in his paintings, and these are pictures of people with whom we can identify, not ideal types representative of something which has meaning but lies behind the visual. »⁷⁵

Il ne va pas de soi que le peintre Bihzad serait « meilleur », même s'il est tenu à grande honneur dans la tradition islamique de la peinture. Cela veut tout simplement dire qu'il représente une autre tradition de la vision, qui ressemble plutôt à notre manière de concevoir le monde de la représentation, appuyée sur la créativité, l'originalité et l'innovation. Il ne faut pas oublier par contre que la peinture en Islam provient d'une tradition entièrement différente, où l'image sert d'accompagnatrice au texte et qu'à cet égard l'autonomie de l'image ne révèle point sa valeur. L'idée centrale de la composition est l'équilibre entre le mot et l'image, un ordre esthétique qui relève d'une autre *grammaire du regard*.⁷⁶

Cette grammaire du regard différente présuppose une esthétique de l'équilibre entre le mot et le texte. Le point n'est pas du tout, comme dans l'art occidental, le pouvoir de représentation de l'image, mais ce qu'elle signifie dans l'ensemble du texte. C'est l'ensemble texte-image qui représente le principe esthétique, et nullement l'envergure de l'image. Le virage vers le pouvoir représentatif de l'image relève d'un autre âge dans l'histoire de la peinture.

⁷⁵ *Islamic Aesthetics*, p. 172.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 175: « a whole grammar of looking ».

C'est ce que la peinture vénitienne apporte de nouveau: « Quelle était donc l'histoire pour laquelle ce tableau avait été peint ? En le contemplant, je compris qu'il racontait sa propre histoire. Ce n'était pas l'illustration, le prolongement ou l'ornement d'un récit, mais un objet pour lui-même. »⁷⁷

Par contre, ce qui donne la force de l'art islamique relève, au moins dans sa forme traditionnelle, de l'interdit de l'image: « Ce qui nous arrive... le plus talentueux des enlumineurs serait bien incapable de le représenter. Tout comme pour le Coran Vénérable – la force surprenante de ce livre viendrait de ne pouvoir jamais être mis en images. »⁷⁸

De ce point de vue, le réalisme mis en place par l'art d'influence soufique introduirait un déséquilibre au niveau du rapport texte-image. L'impression que laisse l'art ancien, timouride, est d'être pétrifié dans un moment atemporel, que tous les acteurs d'une telle ou telle scène seraient en attente d'une intervention extérieure, censée de les mettre en mouvement, en marche.

Si on aimait tracer un parallèle entre les deux *grammaires du regard* (*mashsha'i* et *ishraqi*), qui se retrouvent toutes les deux, avec leurs tensions implicites, dans le livre *Mon nom est Rouge*, on pourrait dire que, alors que le trait représentatif de l'image *mashsha'i* est le symbole et la calligraphie, l'art *ishraqi* est plus ambigu. Le monde quotidien ne peut pas fonctionner sans le « monde réel », le monde « imaginal » ; il existe une continuité entre les deux mondes, une symbiose comme celle existante entre le texte et l'image, entre l'ascétisme et les tâches de la vie quotidienne. *Être aveugle* signifie dans ce cas plutôt l'incapacité de tirer un trait

⁷⁷ *Mon nom est Rouge*, p. 55.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 18.

d'union entre les deux mondes, l'incapacité d'unifier les deux visions disparates. De ce point de vue, la cécité n'est pas la porte d'entrée vers un autre monde, mais l'incapacité de reconnaître dans les traits du monde d'ici la beauté de l'autre monde. L'aveuglement du maître Osman est en même temps l'unification avec l'idéal du peintre ancien, l'idée de retrouver la mémoire des ténèbres, mais en même temps la défaite par une forme de réalisme, représentée en première ligne par le grand maître Bihzad et, en dernière ligne par son épigone, l'Oncle. Cette forme de réalisme, avant de se confronter à la manière vénitienne de peindre, se développe à l'intérieur de l'art islamique même.

La version réaliste en Islam se présente ainsi :

« *Ishraqi* art... takes a self-consciously realist attitude to what it represents, but in that representation we get the impression of a divine order which is present in the everyday world. According to ibn al-'Arabi... this is because the real world is not something behind the ordinary world, rather, it is continuous with the ordinary world. The ordinary world is part of the real world, and to deny the reality of the real world is to fail to understand the nature of divine *tawhid*. »⁷⁹

J'ai tant insisté sur la possibilité du réalisme en Islam, parce que je crois que, sans cette tendance intrinsèque à l'art islamique même, la rencontre avec la peinture vénitienne n'aurait même pas été possible. La menace du réalisme ultime n'aurait pas été possible dans un monde où le réalisme n'avait pas déjà fait son apparition sous la forme du maître par excellence de l'art islamique, Bihzad.

Le monde auquel fait référence le livre *Mon nom est Rouge* est un monde inachevé, *un monde qui attend son illumination*. Aucun résultat des actions humaines

⁷⁹ *Islamic Aesthetics*, p. 176.

ne se laisse pas pressentir dans les actions qui lui précèdent. C'est le principe même de la psychologie *ishraqi* – nous n'avons qu'à attendre pour voir le résultat de nos « mouvements » dans ce monde. Seule une illumination inattendue peut révéler la signification des événements. Cette illumination peut aussi signifier le *requiem* pour une tradition perdue.

6. *Le Paradis de la cécité – paradigmes de l'aveuglement*

Ce qui est le plus troublant dans cette *grammaire du regard*, de la vision, est que la qualité d'un peintre ne se révèle seulement dans sa manière de rendre les couleurs, dans sa vision du monde, mais aussi dans le cas limite de la vision, là où le monde sensible se dissout à travers les parois de l'invisible : dans la cécité et la mémoire (« la qualité d'un peintre se révèle dans sa manière d'appréhender la cécité et la mémoire »).⁸⁰

Le monde de notre existence terrestre représente, selon les croyances religieuses islamiques, un passage lumineux entre deux ténèbres. Dès le début du livre, le cadavre s'exprime de cette manière : « De mon vivant, je n'avais jamais pensé à ces choses: j'avais dans la vie comme dans la lumière, entre deux zones d'ombre. »⁸¹

L'ombre, les ténèbres représentent certainement le domaine de l'inconnu, mais ils appartiennent aussi à un ordre divin atemporel, où les humains ne peuvent percer que grâce à une mémoire inhumaine, renversée, « la mémoire des

⁸⁰ *Mon nom est Rouge*, p. 143.

⁸¹ « Je suis mon cadavre », *Mon nom est Rouge*, p. 14.

ténèbres ». Les miniaturistes, au moins ceux issus de l'ancienne tradition de peinture des écoles d'Hérat et de Tabriz, y font recours. La mémoire des ténèbres est une mémoire paradoxale, parce qu'elle se souvient de l'impossible, elle se souvient de ce qu'on a oublié. Ce qui est étrange est le fait qu'on ne peut pas avancer vers les ténèbres primordiales qu'à travers les couleurs. Les couleurs de la peinture des miniaturistes sont le moyen d'avancer vers la « mémoire des ténèbres » :

« Avant la peinture, il y avait les ténèbres, et après la peinture, il y aura les ténèbres ; par nos couleurs, notre talent, par notre passion nous commémorons ce que Dieu nous a enjoint de voir. Connaître, c'est se souvenir de ce que l'on a vu. Voir, c'est reconnaître ce qu'on a oublié. Peindre, c'est donc se souvenir de ces ténèbres... Les artistes sans mémoire ne se souviennent ni de Dieu ni de ses ténèbres. Tous les grands maîtres, en revanche, recherchent dans leur œuvre, derrière les couleurs, l'obscurité profonde qui reste hors du temps. »⁸²

Par la suite, les trois histoires sur la mémoire et la cécité complexifient les choses, tout en circonscrivant une forme de peinture qui se trouve le plus proche de la cécité. La première histoire traite de l'art d'une extrême virtuosité du Sheikh Ali de Tabriz, qui avait illustré un exemplaire du *Khosrow et Shirine* pour le souverain de la Horde du Mouton Noir, Shah Djahan. Celui-ci vivait dans la peur que son rival, le souverain de la Horde du Mouton Blanc, Hassan le Long, puisse lui aussi s'emparer d'un livre pareil ; il décida qu'après avoir fini l'illustration du livre, d'ôter la vue du grand maître. Bien qu'averti par une jeune Circassienne du harem des intentions de son souverain, le maître miniaturiste continua son travail avec plus d'ardeur, sans se laisser divertir par la peur ou le doute. Il est enfin aveuglé, puis il fuit Hérat pour rendre ses services à l'ennemi de son ancien souverain. Ce qui est frappant est le fait

⁸² *Mon nom est Rouge*, p. 143.

qu'il se sent enfin libéré, ses yeux « ne seront plus distraits par l'ordure du monde »⁸³, en pouvant ainsi dépeindre la « beauté de Dieu ».

Dans ce cas-ci, les yeux ne sont rien d'autre que l'écran entre les deux mondes. Ils sont la porosité, l'accident par lequel la lumière (dont parle Suhrawardī) se fait chair, étant capable d'entrer dans le monde de la corruption et de la génération.

La deuxième histoire, appartenant au cycle de la cécité et de la mémoire, se passe au lendemain de la défaite d'Hérat par les Timourides, suite à laquelle les feuilles de tous les livres appartenant à une grande tradition furent arrachées, dépecées, ayant comme fin le mélange des miniatures, qui n'évoquaient plus aucun lien avec le texte. Le désordre des images ne pouvait plus reconstituer l'ordre du texte. Le fils d'Ulughbek le Timouride, en étant pressé d'offrir un livre à la hauteur de son père, grand connaisseur en matière, n'avait aucune chance de récupérer la « sagesse du passé » qu'en demandant au plus vieux des miniaturistes, oublié et aveugle, de refaire le lien entre le texte et l'image. Afin d'accomplir sa tâche, celui-ci se fia à un jeune garçon de sept ans, ne sachant ni écrire ni lire, qui lui raconta les histoires représentées. Ensuite, le vieux peintre fut capable de reconstituer le corps intégral du livre dont les images avaient été arrachées : Firdawsi, Saadi, Nizamī, etc.

La deuxième histoire est ainsi la louange au pouvoir de la vision. Le mot n'est que l'écran par lequel on falsifie la pureté du visible. La peinture, contrairement aux mots, qui inventent des histoires qui nous éloignent de l'évidence du monde, est la percée vers les souvenirs de Dieu :

⁸³ *Ibid.*, p. 146.

« Dieu a créé ce monde tel que souhaiterait le voir un enfant éveillé de pas plus de sept ans. Dieu a créé ce monde en sorte qu'il puisse être vu ; ensuite, il nous a donné la parole afin que nous puissions échanger entre nous, parler de ce que nous voyons ; mais avec tous ces mots, nous avons fabriqué des histoires, et nous avons fini par croire que la peinture servait à illustrer celles-ci. Alors vue, en fait, la peinture n'est que la recherche des souvenirs de Dieu, dans le but de voir l'univers tel qu'Il le voit. »⁸⁴

Alors que la première histoire parle de la réalité d'un autre monde et des yeux en général comme de l'écran entre la Beauté divine et le monde d'ici-bas ; et la deuxième histoire parle des mots comme de l'écran qui éloigne de la pureté du regard, des images, la troisième histoire est une louange à la cécité, comme si celle-ci était capable de transpercer l'écran de séparation et d'enfin unifier les deux mondes. C'est ici que se trouve le noyau conceptuel central du roman – *la cécité comme consécration* d'une entière vie au service de la vision de Dieu. La vie ne serait en ce cas qu'un écran qui devrait être assombri, pour que les souvenirs des ténèbres deviennent visibles. *Les yeux, les mots, la vie – des écrans pour une connaissance consacrée finalement par le paradis de la cécité* : selon Sayyid Mirak, le maître d'Hérat qui forma Bihzad, « la cécité ne serait pas un mal, mais une grâce ultime accordée par Dieu au peintre qui avait voué sa vie entière à le célébrer. La peinture n'était en fait que la recherche de la façon dont Dieu voit le monde ici-bas, et cette vision sans pareille, les yeux ne peuvent y atteindre qu'au terme d'une vie entière de dur labeur, qui épuise les yeux et les plonge dans l'ombre, d'où émerge le souvenir. »⁸⁵

La peinture serait alors, de ce point de vue, « un long cheminement vers la cécité », le travail d'une vie pour approcher une félicité équivalente à l'éclipse, à

⁸⁴ *Ibid.*, p. 149.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 151.

l'assombrissement du visible, « une propédeutique, un entraînement de la mémoire pour de futurs aveugles ».⁸⁶ Les grands peintres partent à la rencontre de Dieu à travers le voyage de la cécité, où les mots ainsi que les images s'effondrent en silence, pour laisser place à la « bienheureuse obscurité ».

Ce qui est le plus bouleversant dans cette conclusion est le fait que l'effacement du triple écran – des yeux, des mots, et de la vie – est la garantie d'un voyage initiatique achevé, où le mal ne peut pas pénétrer. Les trois écrans laissent derrière eux la présence du mal, à l'affût du style et de l'individualité. La cécité est anonyme, obscure, bienheureuse.

Les questions du Mal, du style et de la cécité sont intrinsèquement liées dans le livre *Mon nom est Rouge*, sur une échelle allant entre l'anonymat de la vue, la mémoire des ténèbres, le regard tourné au-dedans, vers la richesse du vrai monde, du monde imaginal, et le désir d'individualité, de fracasser l'éternité du temps par un contretemps, qui s'appelle style.

La figure de l'Assassin témoigne d'une dualité qui ne peut pas être dépassée, à cause du fait que, de son point de vue, il n'existe que deux réalités conflictuelles. Il n'est pas capable de goûter les jouissances d'un mode « hybride », imperméable à la déchéance du mal, capable d'accepter les deux extrêmes. C'est ce que l'auteur même recupère, cette fois-ci sur un autre niveau : « All my books are made from a mixture of Eastern and Western methods, styles, habits, and histories, and if I am rich it is thanks to these legacies. My comfort, my double happiness, comes from the same

⁸⁶ *Ibid.*

source: I can, without any guilt, wander between the two worlds, and in both I am at home. »⁸⁷

Le sentiment de culpabilité⁸⁸ est précisément ce contre lequel l'Assassin, dans la figure de Vélidjân (Olive), un dévot de l'ancienne manière de peindre, est incapable de se défendre. Il est également coupable de ne pas pouvoir s'opposer à l'influence de l'art vénitien, au doute accablant que la nouvelle manière remplacerait à tout jamais l'atemporalité d'une peinture sans signature ; il n'a aucune arme contre le poison du livre que l'Oncle projette arduement, comme une préparation à la mort. C'est la raison pour laquelle il a dû inventer une voix seconde, « ironique et narquoise », qui met un écart entre son monde, auquel il s'attache sans appel, et le monde qu'il aimerait imiter, mais face auquel il se sent complètement au dépourvu :

« Afin de pouvoir continuer de me comporter comme si ma vie n'était pas changée, je me suis créé une seconde voix, narquoise et ironique, sans aucun rapport avec ma vie ancienne, que je m'exprime en ce moment... Vous cherchiez vainement à réunir ces deux voix, car je n'ai ni manière caractéristique, ni travers qui me trahisse. »⁸⁹

L'assassin est rejeté de son ancien monde. Il est en même temps incapable de s'insérer dans le monde qui s'ouvre comme un abysse devant ses yeux. Comme je disais auparavant, changer de perspective, changer la manière de peindre ne veut pas tout simplement dire changer la technique picturale, mais aussi changer complètement une entière *grammaire du regard*. Ce n'est pas seulement que Vélidjân (Olive) devrait apprendre les nouvelles techniques de la perspective, il

⁸⁷ *Other Colours*, p. 264.

⁸⁸ *Mon nom est Rouge*, p. 292: « Alors, Dieu nous garde d'aspirer à la pureté sans mélange. »

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 183-184.

devrait en même temps être capable de regarder autrement – négliger, fermer les yeux devant sa perspective habituelle. Il ne faut pas oublier que toute « perspective » nouvelle en peinture signifie en même temps une « décision de cécité volontaire » envers les autres manières de voir. Il n'existe pas de réalisme *sui generis*, il ne faut pas oublier cela. Le réalisme occidental par exemple, la conformité avec ce qu'on « voit », avec la nature, le monde visible, signifie en même temps une décision de sacrifice : le sacrifice du monde imaginal, qui est poussé en dehors de la toile. La décision qui vise le réalisme à tout prix peut être prise aux dépenses du *monde imaginal*. Le réalisme peut être frappé, lui aussi, par la cécité envers le monde imaginal, sacrifié comme inexistant.

Ce qui est évocateur dans ce livre est le fait que personne ne gagne. Les deux manières de voir le monde sont sacrifiées en même temps. Il ne nous reste que l'essai déchirant, magnifique en même temps, de rendre justice à l'impureté du style, à une vision du monde hybride, qui serait capable de mettre en évidence en égale mesure le monde où il puise ses racines. C'est cette *hybridité du regard* qui constitue la nouveauté de l'art du roman d'Orhan Pamuk.

« In spite of their different aspirations however, both ways of seeing dead-end in the novel. The foremost representatives of both are blinded by the end of the story: Master Osman, the Chief miniaturist of the Ottoman Palace, blinds himself. The murderer who turns out to be the most talented disciple of Master Osman, is blinded by his colleagues, as the price of his devotion to the Western way of seeing. »⁹⁰

⁹⁰ Feride Çiçekoglu, « Difference, Visual Narration, and « Point of View » in *My Name is Red* », pp. 130-131.

La manière de voir de Vélidjân change elle aussi, à la suite de son sacrifice, de l'invention d'une seconde voix, « narquoise et ironique ». Le Mal fait maintenant partie de son inspiration, de son « génie créateur », de son monde. Dorénavant il doit composer avec le labyrinthe du Mal. Dans un monde qui aspire aux ténèbres de Dieu, le Mal ne fait pas son apparence. La créativité n'a pas besoin du Mal pour se déployer. Par contre, là où le désir d'individualité survient, le Mal a aussi sa place des plus étincelantes dans l'équation de la création. Après avoir commis son meurtre, l'assassin s'est mis à dessiner beaucoup mieux. De plus, son imagination a commencé à enfanter des merveilles.⁹¹

Mais ces merveilles ont vraisemblablement une qualité douteuse. Elles excellent en ambiguïté. La vision de la ville d'Istanbul, dont le génie pourrait être évalué, d'après Olive, par le nombre de crimes qui y recèlent, peut être mise en parallèle avec la vision des grottes de Buenos Aires dans le roman *Héros et tombes*, surtout dans le chapitre « Rapport sur les aveugles ». La vision de l'assassin est une vision de la « caverne » renversée. Le génie, l'empreinte de l'individualité et la poursuite du style lui confèrent une autre vision de la ville que le visage civilisateur :

« Le génie des grandes villes ne se calcule pas au nombre de bibliothèques et d'écoles, de savants, de peintres et de calligraphes qui y trouvent refuge ; il se mesure à l'accumulation des crimes, commis de siècle en siècle dans l'obscurité des ruelles, et qui restent mystérieux. Istanbul est sûrement, de ce point de vue, la plus géniale cité du monde. »⁹²

Ce genre d'affirmations n'empêche pas le miniaturiste meurtrier de se rendre aux services de l'art compris dans sa forme la plus pure. La peur de travailler pour une

⁹¹ *Mon nom est Rouge*, p. 189.

⁹² *Ibid.*

œuvre, censée à être brûlée par le feu instigateur du prédicateur fondamentaliste hodja d'Erzurum, pousse Vélidjân à assassiner son confrère Monsieur Délicat. Par contre, le doute concernant le respect des règles sacrées de son art et le blasphème de la religion le pousse à assassiner l'instigateur de la « nouvelle vague », l'instigateur du doute, celui qui a ouvert la porte d'une nouvelle perspective (celle de l'art occidental), qui ne pourra plus réconcilier les deux voix, contradictoires et extrêmes, du peintre meurtrier : l'Oncle.

L'assassin est le grand aveugle de cette histoire funambulesque. Il est celui qui supporte les atroces coups de conscience, la métamorphose du regard et l'incongruité des deux manières de voir le monde. Ce qui est le plus intéressant est le fait que, même s'il se donne une deuxième voix, plus ironique, plus détachée, il est en égale mesure « l'avocat » des deux visions. Il veut se convaincre qu'il n'y a aucun péché dans l'adoption de la nouvelle manière de peindre et que la mesure de la beauté du monde n'est donnée par des règles plus ou moins acceptables, mais par notre paysage intérieur, qui change au fur et à mesure que la « nouvelle perspective » s'insinue.

Le dialogue entre Olive et Monsieur l'Oncle se trouve au centre du roman. Il donne la mesure du glissement, de la grande unité envisagée par l'instigateur de l'œuvre censée à célébrer l'entrée dans le deuxième millénaire de l'Hégire : celle des « deux beautés qui en créent une troisième ».⁹³

Ce qui est le plus bizarre dans ce dialogue entre l'Assassin et l'Oncle est le fait que le dernier se comporte comme s'il cherchait sa propre mort. L'Assassin est venu dans un acte de supplication, pour que l'Oncle lui tende la main, pour qu'il aide

⁹³ *Ibid.*, p. 291.

à sortir de ses ténèbres et à se diriger vers la lumière. En revanche, même s'il commence son discours d'une manière rassurante, après avoir entendu la vérité sur la mort de Monsieur Délicat, l'Oncle se comporte comme s'il se dirigeait, avec fermeté, les yeux « grand fermés » (*eyes wide shut*), aveuglés par une dernière vérité, vers sa propre mort, qui ne peut pas être autrement que violente.

Le tableau qu'il présente de la mort d'un art de peindre, fondé dès le début sur une impossibilité foncière, l'interdit de l'image et par conséquent, l'incapacité de développement, est d'une beauté déchirante, qui ne peut attraper qu'un coup violent, libérateur. Son discours final s'étend sur cinq pages, en le conduisant, sans aucun remord, vers le coup fatal. Après des dithyrambes qui le laissent sans souffle, le coup fatal résonne comme la mort d'une entière époque : « Il m'a frappé de toutes ses forces, à la tête, avec l'encrier ».⁹⁴

Les cinq pages dithyrambiques relèvent de la mélancolie de l'*hüzün* – un sentiment qui est présent dès le début d'une culture visuelle qui se déploie à son contre courant. Toute image est un péché. Néanmoins, les peintres créent des images d'une beauté inégalable. La peinture en Islam est un acte d'impiété, il ne faut pas l'oublier. La tension y est présente : les religieux accusent les peintres d'impiété – c'est cela qui nourrit mais qui en même temps tue l'imagination des peintres se trouvant sous l'interdit de l'image.

L'image est presque une impossibilité en Islam. C'est la raison pour laquelle il faut être aveugle pour voir ce qui se trouve au-delà des images, pour avoir accès à la mémoire de Dieu. Par rapport aux peintres européens, qui peignent ce qu'ils

⁹⁴ *Ibid.*, p. 312.

voient, les peintres en Islam peignent ce qu'ils contemplent.⁹⁵ Peut-être qu'ils ont accès à la vérité en général, mais la vérité en peinture leur échappe, semble affirmer l'Oncle : « Et pourtant, la vérité en peinture est une chose que nous ne voyons pas, et créons encore moins. C'est une chose qui, contenue dans l'image, nous fait dire d'elle qu'elle est mauvaise, impossible, impie. »⁹⁶

Le chemin vers l'image en tant qu'image est bloqué. Celui-ci serait le principe du passage de l'art narratif vers l'art descriptif, accompli pendant la même période dans la peinture néerlandaise, que nous allons analyser brièvement dans le dernier paragraphe de ce chapitre.

Une telle existence est atroce, angoissante. Ce que fait Pamuk par son propre art est de contourner l'angoisse éprouvée par tous les personnages de ce livre, assombris par l'*hüzün*, et de trouver un détour créateur, une histoire fictionnelle, au-delà des deux « puretés ». L'assassin lui-même est en chemin vers ce principe unificateur, mais il faillit de le trouver. En fin de compte, il ne peut pas peindre comme les vénitiens. L'Oncle l'affirme explicitement : « quand on assemble ces différents niveaux de sens, une profondeur se fait jour qui surpasse la perspective des peintres d'Europe. »⁹⁷

L'art de la miniature n'a pas accompli cette synthèse. C'est l'art de la narration qui le fait. Le roman de Pamuk élimine l'opposition entre le visuel et le verbal, par une sorte de re-textualisation, de reconfiguration des images par l'entremise du texte. Pamuk représente le contrecoup du miniaturiste : si le miniaturiste n'est pas fidèle au texte, en donnant priorité à l'image, aux éléments

⁹⁵ *Ibid.*, p. 308.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 301.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 305.

visuels, Pamuk est par contre moins fidèle aux images, se concentrant surtout sur le texte. Dans ce contexte-ci, je devrais mentionner de nouveau l'hybridité dans l'écriture de Pamuk, pris entre une approche postmoderne et l'art de la miniature en peinture. L'écrivain a réussi à recréer une épique verbalisée de la peinture des miniaturistes, qui se dirige cette fois-ci autant vers l'intérieur que vers l'extérieur du cadre, vers ceux qui regardent le tableau.

La conclusion de Sooyong Kim, l'auteur de l'essai « *My Name is Red : a Miniaturist's Novel* » (du livre *Essays Interpreting the Writings of Novelist Orhan Pamuk*) est que le livre peut être lu, à un certain niveau, comme l'aventure épique de l'auteur même, un témoignage de sa propre hybridité comme auteur, à travers la figure du conteur, qui emprunte sa voix « postmoderne » aux neuf images peintes selon « l'art nouveau » : le cadavre, le chien, l'arbre, l'argent, la Mort, le cheval, le Diable, les deux Errants, la Femme.

« Whereas Black the character fails, Pamuk the author succeeds in providing a text for the paintings that lie at the heart of the secret book, which are made in 'half-Venetian, half-Persian mode' as described by Black... At one level, Pamuk's novel is about his own creative venture, about his hybridity as a writer. »⁹⁸

Ce qui est le plus touchant dans le paysage crépusculaire de la mort d'une manière à peindre, qui ne sera plus jamais ressuscitée, est le fait qu'elle est redevable à une mémoire collective, en danger de s'effondrer à tout jamais, elle aussi. C'est sous l'égide de l'*hüzün* que nous devrions considérer « le discours de la mort » que l'Oncle prononce. C'est son dernier discours mélancolique, une invocation de la

⁹⁸ Sooyong Kim, « *My Name is Red : a Miniaturist's Novel* », in *Essays Interpreting the Writings of Orhan Pamuk*, p. 60.

mort, à vrai dire. Par sa propre mort, l'Oncle fait aussi les offices de mort d'une manière de peindre qui appartient plutôt à la mémoire et moins à l'œil, à l'esprit et moins à l'existence immédiate. Il attache la mort de la mémoire collective qui a engendré l'art de la miniature aux grandes catastrophes historiques. En fin de compte, il l'attache tout simplement à la catastrophe du temps : l'indifférence des hommes, le feu, la pourriture, la crasse, la pluie, les intempéries, l'inondation, les insectes, l'incendie (« dans cette ville où plus de livres et de bibliothèques disparaissent, tous les trois ans, que les Mongols n'en ont brûlé et pillé à Bagdad »⁹⁹), l'incurie, la vermine finiront par anéantir ce trésor inégalable. L'Oncle en est convaincu et l'Assassin ne peut pas supporter une telle horreur.

La mort violente de l'Oncle est le point final d'une récupération de tous les registres de la mémoire : Khosrow et Shirine, Rustam au fond du puits, la poésie de Hafiz, les tentes et les canons des Sultans, les têtes coupées des Infidèles, les palais de Tahmasp et Tamerlan, les tapis et les faïences de Samarcande, les cités et les jardins, « toutes ces scènes fondues au rouge, que ce soit d'amour ou de mort, tout, tout disparaîtra. »¹⁰⁰

Cette scène apocalyptique, qui évoque toutes les richesses de l'Orient, vouées à la disparition, anéanties par une nouvelle *grammaire du regard*, est reproduite, cette fois-ci en silence, dans l'investigation du Maître Osman et de Le Noir dans les trésors du Sultan : outre les remarques du maître Osman et de son auto-aveuglement, Le Noir remarque que l'investigation même aurait l'air d'une « élégie mélancolique », dédiée aux maîtres miniaturistes qui ont évoqué la vision de Dieu

⁹⁹ *Mon nom est Rouge*, p. 310.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 312.

dans le monde : « The sultan's treasury, in a sense, stands as a repository of the collective memory of that vision in the novel. »¹⁰¹

7. Cultures de la vision. Narration ou description ?

Au cours de mes analyses, j'ai employé plusieurs termes, qui devraient être explicités davantage, à cause du poids conceptuel qui s'y rattache. La première paire conceptuelle concerne bien sûr la polarisation mot-image, que j'ai largement analysée dans les pages précédentes. Même si l'interdit de l'image est moins fort en Islam que dans l'Ancien Testament¹⁰², la tradition de la miniature en descendance de Bihzad est strictement liée à l'épique des poètes perses Firdusi et Nizamī.

L'originalité de Feride Çiçekoglu dans son interprétation « A Pedagogy of Two Ways of Seeing : A Confrontation of « Word and Image » in *My Name is Red* » réside dans le fait qu'elle suit l'histoire de l'esthétique orientale, dans sa transformation du narratif en descriptif, là où Pamuk s'est arrêté, pour mettre en parallèle deux développements différents : la tradition ottomane de la miniature et la peinture néerlandaise, les deux surprises à une jonction temporelle majeure – la fin du XVI^e siècle, l'époque après l'apparition des deux figures centrales, Bosch du

¹⁰¹ « *My Name is Red* : a Miniaturist's Novel », p. 62.

¹⁰² Feride Çiçekoglu, « A Pedagogy of Two Ways of Seeing: A Confrontation of «Word and Image » in *My Name is Red* » in *Journal of Aesthetic Education*, University of Illinois Press, Vol. 37, No. 3 (Autumn, 2003), p. 8: « In the Qur'an, there is no passage prohibiting imagery as explicitly as in the Old Testament (Exodus 20: 4-5): « God is a jealous God, who, not tolerating that his people have « other gods before » him, prohibits images of them and their worship. » Nevertheless, Islam continues the iconoclastic tradition of Judaism in the « apparent emphasizing of word over image, of the written over the figured. »

Voir aussi: Alain Besançon, *The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm*, trad. Jane Marie Todd, Chicago, University of Chicago Press, 2000, David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, Thomas Arnold, *Painting in Islam: A Study of the Pictorial Art in Muslim Culture*, 1926; reprint, New York, Dover, 1965.

Brabant de Nord et Bihzad de Hérat (les deux peintres ont vécu à la fin du XVe siècle). Les deux représentent le point de vue de la narration picturale, dans la forme de la « *mimesis* du monde ». Comme j'ai souligné à plusieurs reprises, l'art de Bihzad témoigne d'un certain réalisme relevant de la profondeur de la doctrine soufi, qui regarde de près les figures de ce monde-ci comme renverrant en même temps vers le monde divin.

Le XVIe siècle est le siècle où la représentation visuelle réclame son indépendance par rapport à la narration. Alors que la peinture néerlandaise accomplit une mutation dans la culture occidentale du visuel, en passant par un pénible et douloureux processus de Réformation – suite auquel l'image, au début objet de culte et après enjeu d'iconoclasme, se sécularise, en se détachant de son substrat religieux –, en Orient, ce processus de réformation n'est jamais mené à bout. Le virage vers le « réalisme » accru, vers le mimétisme de la représentation, présent dans les ouvrages du Maître Osman, l'un des personnages centraux du livre *Mon nom est Rouge*, est incomparable avec l'art de son prédécesseur, Bihzad. Tout en envisageant un réalisme mimétique dans la représentation, il n'aboutit pas à atteindre raffinement de la description, caractéristique du grand maître Bihzad :

« These attempts, however, failed to produce refinement in description. Orhan Pamuk's talent as a novelist lies in his ability to bracket a slice of time when the tradition of miniature seems to be trapped in the late sixteenth century at the very time it seems to be flourishing. »¹⁰³

Ce qui s'est passé dans l'art néerlandais est parfaitement mis en évidence par Svetlana Alpers dans son livre *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 6.

Century : la définition albertienne de la peinture dans la Renaissance italienne – une superficie bien définie, située à une certaine distance du spectateur, qui regarde à travers elle vers un monde second, substitutif – est remplacée par la légitimation des images *per se*. Être capable d’imaginer des images non-albertiennes a à voir avec la capacité de concevoir une forme d’art descriptif, en opposition avec l’art narratif de l’Italie.

Dans l’art descriptif, les figures sont suspendues en action¹⁰⁴. Tandis que la peinture italienne représente la plupart du temps le corps humain (la *difficultà* de l’art, dont parle Michel-Ange), la peinture néerlandaise représente la nature de manière non-sélective. Constantijn Huygens est entre les premiers à lier les images au pur et simple acte de voir, part entière d’une culture visuelle spécifique, en contraste avec la culture textuelle de la Renaissance italienne¹⁰⁵. L’auteure avoue avoir eu du mal à approcher l’art néerlandais, à cause du manque d’un discours critique semblable au discours de la Renaissance italienne. Au lieu d’étudier *l’histoire* de l’art néerlandais, elle se penche plutôt sur la *culture visuelle* néerlandaise (un terme qui appartient à Michael Baxandall).

Si la Reformation et l’autonomisation de l’image se trouvent au centre de la peinture néerlandaise, le manque de reformation dans l’art islamique l’expose d’autant plus à « la menace » du portrait. Même le sultan aimerait avoir son visage peint comme s’il le voyait dans un miroir et moins d’après les standards perses et

¹⁰⁴ Svetlana Alpers, Introduction, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago, 1983, p. xxi: « suspended in action to be portrayed ».

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. xxiv: « The distinction between this seventeenth-century emphasis on seeing and representation and the Renaissance emphasis on reading and interpretation has been illuminated recently for us in the writings of Michel Foucault », particulièrement in Michel Foucault, *The Order of Things*, New York, Random House, Vintage Books, 1973.

mongols. À la même époque, celle de l'action du roman de Pamuk, se développent deux « styles », aucun d'entre eux ne réussissant à complètement renverser la tradition esthétique orientale : le style de l'Oncle, qui illustre le livre secret du sultan à la manière vénitienne, et le style du Maître Osman, un réalisme tout à fait dépourvu de pouvoir descriptif.

Le personnage de l'Assassin est aveuglé de deux manières : d'un côté, il continue la longue tradition de Bihzad, ferme les yeux devant les nouvelles innovations picturales, en étant effrayé par la nouvelle manière ; il est venu à Istanbul de l'atelier de Tabriz, où Bihzad même avait été exilé. De l'autre côté, il ne fait plus confiance à la manière traditionnelle, en encre noire, qui continue les lignes d'influence mongolo-chinoise. Olive est le représentant de l'image ; par contre, le peintre assassiné est le représentant du mot. Cette opposition déclenche la structure dramatique (genre roman policier) du roman, et en même temps les questions soulevées par la rencontre « tragique » des deux cultures.

Ce qui est le plus intéressant dans l'art oriental est que les images ont une forte tendance d'être libérées de l'illusion de la vision. Elles ferment les yeux devant l'illusion. La vision n'est pas toujours une joie, elle peut être en égale mesure un poids. On a ici à voir avec le statut ambigu de la couleur, de la vision. La vision, l'image en tant que telle est en égale mesure ce qui nous lie à ce monde et aussi ce qui nous empêche de voir ce monde. Tâcher d'aller au-delà de la représentation, inventer de nouvelles formes de représentation – ne peut pas se passer qu'après avoir approfondi toutes les techniques de la *mimesis*, après avoir maîtrisé le pouvoir de l'œil et de l'image.

L'évidence du monde est exprimée dans les paroles de la couleur Rouge, le protagoniste principal de cette histoire : « Vivre, c'est voir. On peut me voir en tout lieu, croyez-moi : la vie commence, la vie s'achève toujours avec moi. »¹⁰⁶... « Ainsi répandant la couleur, je disais : « Que le Monde soit ! » Et le Monde naissait de mes propres entrailles. Les aveugles me renieront, mais je suis celui qui est. »¹⁰⁷

De l'autre côté, lors du passage à la mort de l'Oncle, c'est justement la couleur qui fait fonction d'écran de protection du monde. C'est Monsieur l'Oncle qui le déclare :

« Car j'ai vu que le monde était fait de couleurs, et que la couleur était le monde. De même que j'avais senti, ici-bas, que la force qui m'avait séparé de toutes les autres choses du monde gisait dans leurs couleurs, j'ai réalisé que la couleur me liait désormais au monde et m'étreignait de son amour, à travers chaque chose. »¹⁰⁸

Ce qui construit la perfection de l'art de la miniature est, au-delà de la capacité de saisir la beauté des images, des couleurs, le moment de doute, de désespoir en Dieu, que Jamī appelle « le minuit de l'âme »¹⁰⁹. Olive le possède de surcroît, ce qui devrait le transformer en la figure-percée de la nouvelle manière de peindre en Islam. Mais, au lieu de s'exposer à ce dilemme et de le laisser s'insinuer dans sa vision du monde, il anéantit au contraire les deux pôles de sa contradiction. Il n'est pas capable de sortir du dilemme et de reformuler l'art de la peinture. Il assassine tant le

¹⁰⁶ *Mon nom est Rouge*, p. 337.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 340.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 414.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 468.

fondamentaliste Délicat que le moderniste Monsieur l'Oncle. Sa figure devient ainsi une caricature :

« Si nous persistions dans cette allégeance au Diable, et que nous trahissions résolument la manière et le style de notre peinture pour en singer une autre, ce serait un échec, parce qu'il nous manquerait toujours la technique, les connaissances des Européens, qui m'ont fait défaut, même à moi, quand j'ai essayé de faire mon portrait. L'aspect primitif, même pas ressemblant, de ce que j'ai dessiné m'a fait comprendre qu'il nous faudrait des siècles pour parvenir à leur maîtrise, chose que nous savons tous obscurément. »¹¹⁰

Le problème c'est que les peintres ne peuvent plus peindre à la manière ancienne. Et que la peinture vénitienne n'est rien d'autre que le point de coagulation d'une subtile et secrète transformation, presque imperceptible, de l'ancien monde en le nouveau monde : « Je commence à me dire que ces milliers de peintres qui reproduisent, depuis des siècles, les mêmes sujets ont peint, de proche en proche, imperceptiblement, la lente et secrète transformation du monde ancien en celui d'aujourd'hui »¹¹¹, dit Maître Osman.

Cette lente et secrète transformation est ébranlée par une *autre grammaire du regard*, par un nouvel ordre de la perspective qui aurait dû finir par une courageuse percée de la représentation, de l'image, au-delà du poids de l'illusion mimétique. La peinture ottomane aurait dû être capable de « s'aveugler » face au pouvoir de la peinture vénitienne, à l'art du portrait, en composant avec cet aveuglement, tout comme l'a fait l'art néerlandais, afin d'être capable d'engendrer une nouvelle synthèse. Olive, le grand aveugle, hanté par l'assassinat, par le doute et par le Diable,

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 714.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 551.

aurait dû savoir maintenir la tension entre « le caractère obscène de l'image » et la « noblesse de cette jouissance visuelle que Dieu nous a donnée. »¹¹² Au lieu de ça, il se met soit du côté de l'aveugle, soit du côté du voyant, en finissant par les assassiner tous les deux. La pureté de la vision demande des victimes : « L'aveugle et le voyant n'ont rien en commun, c'est ce que veut dire *wa mâ yastawî-l'âmâ wa-l bâsirûn* – Il n'y a rien de commun entre lumière et ténèbres / Entre la chaleur et le frais / Entre les morts et les vivants. »¹¹³

Ce constat est contrecarré par une autre vision, unificatrice, non pour rien appartenant au caractère féminin central de l'histoire, capable de surmonter les contradictions déchirantes des personnages masculins. En essayant d'imaginer le passage dans le monde d'au-delà de son père aimé, le monde entier est apparu à Shékuré comme un immense palais dont les pièces communiquent entre elles par mille portes grandes ouvertes. Si l'interdit de l'image et les exigences de la tradition empêchent le passage d'une chambre à l'autre, c'est certainement le travail de la mémoire et de l'imagination qui le rend possible. Shékuré imagine un temps de conciliation des deux manières de voir, qui pourrait rendre justice à son père. Mais l'histoire réelle la contredit : l'affrontement entre le style d'Hérat et les maîtres venus d'Europe n'a jamais été tranché à cause du fait que les peintres ont complètement cessé de peindre. L'obscurantisme de l'image prend la parole. Le grand aveuglement est accompli : « Sans pitié, on a oublié qu'il fut un temps où l'on voyait notre monde différemment », déclare Shékuré¹¹⁴.

¹¹² *Ibid.*, p. 680.

¹¹³ *Ibid.*, pp. 681-682.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 734.

C'est la fin la plus triste possible, le requiem d'une longue tradition capable de contempler d'autres mondes, en se détachant du poids de l'illusion de la vision. Il y a à cet égard une coïncidence temporelle dans l'art occidental et oriental, où voir ce monde-ci, tout en le peignant comme s'il était l'autre monde, se passait de la même manière¹¹⁵. *Les Tentations de Saint-Antoine* et *Le Jardin des Plaisirs Terrestres* par Hieronymus Bosch, la *Celebration de la Naissance de Majnun* et *La Séduction de Yusuf par Zulaykha* par Bihzad révèlent certaines similarités à cet égard : la simultanéité des temps et d'espaces, la superposition de l'imagination et de la réalité, la rencontre de la peur et de l'espoir, tous pris dans des détails *close-up*.

« The landscape of the human soul appears in an endless geography still unknowing of the earthly burden of vision, as if in expectancy of cubism or surrealism which are still more than four centuries ahead, when the images are liberated from vision and the medieval other world finds its counterpart in the subconscious of the modern times ». ¹¹⁶

L'illusion de la vision, la vertu de la ressemblance, le naturalisme, issus du rationalisme de la Renaissance et de l'Illuminisme, ont restreint l'accès à l'autre monde, au monde de l'image libérée du poids de la vision conforme. Ce que Maître Osman essaie de reproduire dans ses miniatures devient sans aucun doute une caricature de la description, relevant d'un point de vue figé, le prix à payer pour son essai (échoué) de représentation. Dans son *Livre des Festivités*, il n'atteint même pas de loin la sensualité des figures de Bihzad. Il regarde la scène au cours des 52 jours

¹¹⁵ Voir Ebadollah Bahari, *Bihzad: Master of Persian Painting*, Londres, I.B. Tauris, 1997 et Carl Linfert, *Bosch*, Londres, Thames and Hudson, 1989.

¹¹⁶ Feride Çiçekoglu, « A Pedagogy of Two Ways of Seeing: A Confrontation of «Word and Image» in *My Name is Red* », p. 14.

de fête comme s'il était placé à l'intérieur d'une caméra primitive, dans une « timid venture of the miniature tradition for transition from narration to description. »¹¹⁷

Ces conflits sont d'autant plus suggestifs qu'ils témoignent du propre dilemme de l'écrivain Pamuk, qui s'était adonné au livre « for so many years, and particularly happy about the last six months, when I'd worked with the incandescence of a mystic trying to leave his body »¹¹⁸, pris dans le labyrinthe de son propre inconscient, divisé entre deux cultures, dans un pays où des siècles de modernisation se sont comprimés en quelques décennies. Pamuk « explores the soul of Turkey », écrit John Updike¹¹⁹. La conclusion s'impose: « Orhan Pamuk is the first writer from Turkey who has challenged the schizophrenic polarization of values between dogmatic secularization and fundamentalist religion by synthetizing the modern and the postmodern in his brilliant techniques of story-telling, both avant-garde and best-selling. »¹²⁰

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹¹⁸ Orhan Pamuk, « On *My Name is Red* » in *Other Colors*, p. 271.

¹¹⁹ John Updike, « Murder in Miniature : Sixteents Century Detective Story Explores the Soul of Turkey » in *The New Yorker* (Septembre, 2001), p. 92.

¹²⁰ Feride Çiçekoglu, « A Pedagogy of Two Ways of Seeing: A Confrontation of «Word and Image » in *My Name is Red* », p. 16.

III. Un mythe hérétique de la caverne

Ernesto Sábato : *Rapport sur les aveugles*

1. Hiérogrammes

Je n'ai certainement pas l'intention d'esquisser par la suite des parallèles forcés entre le monde du roman *Mon nom est Rouge* d'Orhan Pamuk et le monde du roman *Héros et tombes* d'Ernesto Sábato, dont fait partie le célèbre *Rapport sur les aveugles*. J'aimerais d'emblée souligner le fait qu'entre les deux paradigmes il n'y a aucun rapprochement du point de vue historique. Ce qu'on ne peut pas du tout dire des romans *Héros et tombes* d'Ernesto Sábato et *L'aveuglement* de José Saramago, qui témoignent tous les deux d'une crise existentielle profonde de notre époque. C'est pour cette raison que j'ai choisi de commencer mon traitement du thème de l'aveuglement par le roman le plus éloigné de la crise des temps modernes, à savoir *Mon nom est Rouge*. Il met en évidence, en même temps, le début de cette crise, justement par l'affrontement de deux paradigmes opposés de la représentation. Il s'agit, à vrai dire, de deux enjeux différents concernant le pouvoir de nos yeux de pénétrer au-delà des confins du visible. La plupart du temps, on est confrontés dans l'art islamique à une approche de la réalité qui n'est pas évidente pour quelqu'un qui s'est familiarisé avec le pouvoir contemporain de l'image. J'ai insisté à plusieurs reprises sur le fait que pour l'imaginaire issu de la tradition islamique soufique, *le monde imaginal*, le support ontologique de l'aveuglement mystique, auquel fait

référence le roman *Mon nom est Rouge*, a autant de réalité que le monde soi-disant réel. L'effort d'Orhan Pamuk dans ce texte se concentre sur la réactualisation d'une tradition qui authentifie d'autres manières de voir, d'autres grammaires du regard que celle occidentales dominantes. Le roman d'Orhan Pamuk met en scène la nostalgie d'une époque où le monde n'était pas défini irrémédiablement par les canons occidentaux, où un monde second transparaisait à travers les couches du monde sensible.

Sábato, lui aussi, crée dans ses textes un espace ontologiquement différent, dans lequel les catégories de la pensée diurne ne fonctionnent plus. La logique unidimensionnelle y est abolie.¹²¹ J'interroge également le statut de réalité de ce monde « second » chez Sábato.

De manière paradoxale, contrairement à la plupart des écrivains modernes, qui réfutent les superstitions, jadis écrasées par les Lumières et par le culte croissant de la raison, Sábato croit, à travers ses personnages, à l'existence de l'Enfer. Dans son livre d'entretiens avec Carlos Catania, *Mes fantômes*, il s'exprime assez ouvertement à propos de ce sujet. Il est sûr et certain que plusieurs artistes et écrivains parlent de manière métaphorique de l'Enfer (l'Enfer des autres comme dans les *Huis clos* de Sartre). Par contre, ce que Sábato a en vue c'est la vision de l'enfer, l'Enfer tel que vu par quelques « initiés des ténèbres ». Il ne s'agit pas du tout d'une « sociologie de l'horreur »¹²². Sábato ne croit pas que « les dernières vérités de la condition humaine » soient à la portée de la sociologie, mais à la portée de la littérature, grâce à sa condition hybride, qui partage avec l'esprit « une

¹²¹ Cet espace se trouve sous l'emprise des prévisions, des images archétypales, des visions mystiques chez Pamuk (voir Henry Corbin).

¹²² Ernesto Sábato. *Mes fantômes. Entretiens avec Carlos Catania*. Pierre Belfond, Paris, 1988, p. 88.

corporalité voyante ». La critique de Sábato concerne la dichotomie entre corps et esprit, héritée de Descartes, le fait que les Temps modernes auraient ôté au corps humain sa capacité cognitive¹²³. La nouvelle capacité cognitive que Sábato veut enseigner à ses contemporains passe par les antres de la terreur métaphysique, par les ténèbres. N'oublions pas que dans le roman de Pamuk aussi, l'Enfer et le Paradis ont un statut inébranlable de vérité absolue, croyance enseignée par la plupart des cultures traditionnelles. L'Enfer de Sábato est un enfer qui peut être *vu* et non seulement expérimenté, intériorisé. Il a une existence « réelle » :

« Je crois que Dante a *vu* (soulignez ce mot) ce que les gens de son époque, en incluant les théologiens, pressentaient d'une certaine façon ou tentaient de démontrer par leurs théorèmes théologiques. Je ne sais plus où j'ai lu que lorsqu'il marchait dans les rues de Ravenne, tristement épuisé par l'exil, silencieux et les yeux au sol, les gens murmuraient : « C'est l'homme qui a été en enfer. » Et ils ne disaient pas cela dans une intention métaphorique : ils voulaient dire tout simplement que cet être humain qu'ils voyaient avait eu l'effrayant privilège de visiter les antres infernaux. »¹²⁴

Sábato est profondément convaincu que notre modèle de civilisation est une variante restreinte, limitée dans le temps. La quête traversant ses romans se traduit en une poursuite acharnée d'une représentation du monde qui se situe au-delà des grandes modes de pensée, qu'il a traversées au long de son existence. Il cherche une synthèse qui retournerait aux grands problèmes de l'espèce humaine, qui ne peuvent être autrement qu'angoissants. La voie d'accès serait constituée dans ce cas par le mythe,

¹²³ Ernesto Sábato. *L'écrivain et la catastrophe*. trad. par Claude Couffon. Seuil, Paris, 1986, p. 70: « Nous n'avons pas voulu dire que les Temps modernes ont ignoré le corps, mais qu'ils lui ont ôté la faculté cognitive : ils l'ont expulsé au royaume de la pure objectivité, sans observer que, ce faisant, ils chosifiaient l'homme, puisque le corps est le support concret de sa personnalité. Cette civilisation, qui est fractionniste, a séparé tout de tout : même l'âme du corps ».

¹²⁴ *Mes fantômes*, p. 88.

l'art et le rêve, qui font référence à une « totalité concrète »¹²⁵, représentée par des catégories différentes de la pensée rationnelle :

« Je pense qu'avec le mythe, l'art et le rêve, l'homme touche au contraire le fond de certains éléments permanents de sa condition, éléments qui, s'ils ne sont pas méta-historiques, sont au moins para-historiques, côtoient le processus socio-économique, se réfèrent à des problèmes de l'espèce qui persistent à travers époques et cultures et en constituent l'unique expression, semant l'inquiétude ou l'effroi. Une expression qu'on ne peut réduire à aucune autre et surtout pas aux raisons claires et distinctes de Descartes. »¹²⁶

Ce qui est le plus frappant dans le cas de Sábato c'est justement le « déséquilibre » entre sa position d'artiste, de penseur et la trajectoire tordue de ces personnages, qui ne réussissent pas à trouver la grande synthèse unificatrice. Ces personnages torturés (Alejandra, Martin, Fernando Vidal Olmos dans *Héros et tombes*, Juan Pablo Castel, Maria Iribarne et son mari aveugle, Allende, dans *Le tunnel*, Bruno et Sábato dans *L'ange des ténèbres*) ne réussissent pas à dépasser leur condition ambiguë, ne parviennent pas à se débarrasser de leurs démons et à accéder finalement à un stade d'équilibre et de paix intérieure. Sábato laisse irrésolu leur dilemme humain, sans possibilité de rachat dans le monde terrestre.

On ne peut pas affirmer que les personnages de *Mon nom est Rouge* et ceux du roman *L'aveuglement* de Saramago subissent le même sort ; certains de ces personnages ont droit à un certain salut, à une certaine vision rédemptrice.

Ce qui est effrayant dans les romans de Sábato est le fait que l'auteur introduit les lueurs de l'enfer dans le monde réel. L'enfer s'insinue à grande vitesse

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

dans toutes les relations humaines, dans les discours, les aventures, les amours, l'obsession de l'art, de l'anarchie, d'un nouvel ordre social, des plateformes politiques ou tout simplement dans les déambulations cauchemardesques dans les rues de Buenos Aires. L'*hüzün* d'Istanbul, la nostalgie envahissante qui témoigne d'un écart de civilisation irrécupérable chez Pamuk devient chez Sábato « l'astre mourant » de Buenos Aires, avec ses souterrains immondes, avec ses grottes qui mènent vers l'empire des ténèbres.

Aucun des personnages des trois romans de Sábato ne connaît la « rédemption ». Ils sont tous des damnés, les yeux clos devant les horreurs de l'existence, les yeux grands ouverts vers les « vérités trans-historiques » de la condition humaine.

On pourrait dire qu'il s'agit ici d'une monotonalité, d'un registre obsédant, facile à déchiffrer, des louanges paranoïaques à la force des ténèbres et au pouvoir de la nuit, qui représentent le domaine du terrestre. Par un renversement paradoxal, on pourrait même dire que l'homme en chair et en os ne peut pas du tout vivre dans la cohérence du présent, à l'intérieur de l'ordre social, des relations humaines établies sans « la sortie de secours » de ces déchirements du corps et du temps qui sont les rêves et les cauchemars.

Selon Sábato, en l'absence de ces incursions régulières aux enfers de l'immoralité, là où prolifèrent les démons du crime, du parricide et de l'inceste, l'ordre humain serait en permanence en danger. Le monde de l'art serait la revanche d'un être pré-historique, para-historique, menaçant et immoral, qui ne connaît pas les restrictions de l'ordre et de l'éthique. Pour pouvoir vivre dans le monde des humains,

il nous faut le pouvoir de l'art, qui nous transporte dans des régions primordiales de l'espèce. L'écrivain affirme que l'art n'a pas de message politique ou civilisateur. L'art se contente de saisir et de nous faire voir une réalité d'*ordre second*, auquel ont accès, par leur condition hybride même, les aveugles :

« Il est évident que les rêves empêchent que l'espèce humaine tout entière disparaisse, victime de la folie... C'est la même chose avec les romans, qui sont des rêves que l'artiste est condamné à subir pour que la communauté ne soit pas dispersée ; c'est pour cette raison qu'ensuite la communauté les honore avec des statues, comme je l'ai dit récemment, en dépit de tous leurs incestes et de tous leurs crimes. En toute rigueur, pour cela même. »¹²⁷

C'est pour cette raison précisément qu'il ne faut pas confondre l'homme qui raisonne sur la situation de l'humanité à ce moment précis du temps, ça veut dire l'écrivain en train de méditer sur la condition de l'art, et ses personnages. Si les personnages représentent des « états » d'existence, l'écrivain par contre est « visité »¹²⁸ par les démons de la folie. Sabato insiste à plusieurs reprises sur le fait que la ligne de démarcation entre l'écrivain et le fou est extrêmement fine, à la différence près que le fou ne peut pas ne pas sombrer dans sa folie, alors que l'écrivain y plonge, tout en revenant par la suite. Une vision tout à fait différente de la vision de l'art de Pamuk, pour lequel la littérature est un projet à plusieurs étages, un bâtiment translucide où l'aveuglement surgit comme une métaphore accomplie de la cristallinité des autres mondes. Tous les points de vues sont justifiés dans *Mon nom est Rouge*. Le seul grand aveugle, le martyr du doute, le possédé des démons n'est en fin de compte que Vélidjân, Olive, connu aussi comme l'Assassin.

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 85-86.

¹²⁸ *Ibid.*

Mais même en sa qualité d'Assassin, il tue à cause de ses désillusions, à cause de l'écroulement d'une vision du monde qu'il avait défendue avec acharnement. Une vision épouvantable, insupportable pour celui qui était le représentant d'un art de la peinture qui a fait histoire dans la culture de l'Islam. Sa vision du monde reste après tout une vision humaniste. Son pari sur l'art est civilisateur, même s'il est finalement écrasé par le modèle envahissant de la Renaissance italienne.

Sábato par contre s'efforce d'authentifier le régime nocturne (qui était le régime préféré des Surréalistes et des Expressionnistes, auxquels Sábato s'oppose en fin de compte) – le régime de la pensée magique et du rêve, comme alternative pour les vérités rationnelles exclusives des Temps modernes :

« En revanche, qui peut douter des visions de gens comme Dante, Blake, Milton, Rimbaud, Dostoïevski ou Kafka ? J'ai dit déjà que, s'il y a quelque chose de vrai dans l'existence d'un homme, c'est le rêve. Il en va de même avec les visions des grands artistes : ce sont des vérités absolues. »¹²⁹

Des vérités absolues qui dévoilent l'homme concret, le plus difficile à atteindre, d'après Sábato. L'homme concret avec ses gestes désespérés, ses cris, ses terreurs, qui ne peuvent à aucun prix être captés dans l'univers exclusif de la logique. Entre la logique et l'essentiel s'ouvre un abîme, tout simplement parce que rien qui touche au cœur de l'humain n'est pas concerné par la logique : « ni les rêves, ni l'art, ni les émotions, ni les sentiments, ni l'amour, ni la haine, ni l'espérance, ni l'angoisse. »¹³⁰

Et à Sábato de continuer, dans ses entrevues avec Carlos Catania, sur le rôle de l'art

¹²⁹ *Ibid.*, p.87.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 85.

comme agent révélateur de cette variante de la vérité tortueuse, ambiguë, mystérieuse, décentrée, obscure : « L'œuvre d'art, que j'appelle poésie, est ainsi un message mystérieux mais précieux, ambigu mais révélateur, constitué de signes obscurs, équivoques, avec des symboles et des délires : un hiérogramme. »¹³¹

La réalité du monde second mis en place par le *Rapport sur les aveugles* se dévoile comme un hiérogramme, une topographie de signes obscurs, de symboles, de rêves et de délires. Les gardiens hiérophantes de ce monde ne sont personne d'autre que les aveugles. Cela ne veut pas du tout dire que ce monde serait le seul monde vrai, qu'il devrait remplacer le monde réel. L'idée de cette démarche est que Sábato se trouve en guerre avec une conception du monde qui, à son avis, est aléatoire, bien qu'extrêmement puissante : le culte de la raison, tel qu'il est hérité dès le début des Temps modernes. La pensée abstraite, les théorèmes, la logique sont des merveilles de l'esprit humain, mais elles ne conduisent pas à la révélation de l'homme concret, à la vraie connaissance, car, selon Sábato, la connaissance est toujours un concept charnel, incarné.

« Cette logique (n.a. aristotélicienne) est une splendeur, c'est une des grandes découvertes de l'esprit humain, mais elle sert tout juste à démontrer un théorème ou à construire un pont. L'homme dépasse infiniment, constamment, et les théorèmes et les ponts. »¹³²

C'est contre cette raison unidimensionnelle que Sábato dirige ses attaques répétées. Le personnage Fernando Vidal Olmos est tout ce qui peut être imaginé de plus loin de la raison. J'ai déjà mentionné dans le chapitre dédié à Orhan Pamuk que, même si

¹³¹ *Ibid.*, p. 86.

¹³² *Ibid.*, p. 85.

elle semble être la seule modalité de représenter la réalité, l'image telle qu'elle a été conçue en Occident est le résultat d'un long développement culturel. La version rationnelle du monde en tant que telle est elle aussi le résultat d'un développement historique d'envergure, qui a commencé avec la révolte du début des Temps modernes, où la croyance en Dieu a été remplacée par le pouvoir illimité de l'homme. Il ne faut pas oublier que la version rationnelle n'est qu'une version universellement acceptée de la réalité. Il ne suffit que d'un « voyage au bout de la nuit » pour que la fermeté de la réalité s'effondre tristement.

L'idéal de l'homme de la Renaissance, ainsi que l'idéal de l'homme des Temps modernes sont gravement mis à l'épreuve à travers les deux romans, centrés sur l'idée d'aveuglement, que j'ai analysés jusqu'ici. Dans le premier, l'aveuglement témoigne d'une vision du monde ouverte vers la splendeur du monde imaginal, dans le dernier il témoigne d'une vision du monde ouverte vers les effrois du rêve et des cauchemars, des figures archétypales qui font en sorte que l'humanité ne sombre pas dans la folie.

Dans une étude consacrée à la figure de l'aveuglement dans la littérature sud-américaine, Robert A. Hunter soutient que Sábato est « much more absorbed in the topic of blindness than either of these predecessors. He is equipped to explore enigmas associated with sightlessness as yet untouched by any of his predecessors. »¹³³

La raison est tout simplement que Sábato n'analyse pas seulement l'impuissance sexuelle, la jalousie, l'énigme du triangle conjugal et l'amour-charité

¹³³ Robert A. Hunter, « The Theme of the Sightless Asexual as Seen in the Novels *Santa* by Federico Gamboa and *El túnel* by Ernesto Sábato » in *Hispania*, vol. 92, No. 4 (décembre, 2009), pp. 664-672.

qui sous-tendent la position de l'aveugle, mais il parvient à une vision se situant au-delà des contrastes entre le sublime et le grotesque, entre le comique et le monstrueux, au-delà de l'aveuglement moral. L'aveugle sábatien est capable de formuler une diagnose du monde contemporain d'une force inégalable:

« ...the blind embodies the essence of Sabato's underlying message in which man exists in a constant state of crisis. In *Sobre héroes y tumbas* and in *Abadón el exterminador*, the sightless are cast as both wicked and powerful in their nocturnal world. In the former novel, they punish their disobedient, sighted followers by plucking out their eyes to establish absolute control. »¹³⁴

2. La réalité ontologique de l'abîme

Tout aussi comme la vision des miniaturistes de *Mon nom est Rouge* ne pourrait pas être comprise sans l'hypothèse extrêmement originale de Henry Corbin sur la réalité ontologique du monde imaginal, la vision hallucinante du *Rapport sur les aveugles*, qui constitue un chapitre à part du roman *Héros et tombes*, ne peut pas être comprise sans la présupposition d'une réalité ontologique de l'abîme – ce monde second vers lequel Fernando Vidal Olmos régresse, dans sa double quête d'une région archaïque pré-individuelle, et de la vie, dans toute sa violence et son horreur.

La vision étrange, la prose inquiétante et menaçante du *Rapport sur les aveugles* témoigne de l'impossibilité de circonscrire l'écrivain argentin dans l'un des courants de son époque, tels le Surréalisme, l'anarchisme ou le nouveau roman, la psychanalyse, les sciences. La position singulière de ce texte est due au fait qu'il

¹³⁴ *Ibid.*, p. 668.

présuppose le statut ontologique à part du monde infernal vers lequel le personnage de son *Rapport* descend. Ce monde, qui peut être interprété comme une fantasmagorie, une projection fallacieuse du subconscient, représente en même temps l'existence non localisable d'une région ontologique qui contrebalance l'existence diurne, en fait une sorte de *catharsis* à l'ordre qui nous est imposé dès que nous ouvrons les yeux.

Il le dit à travers les paroles de Fernando Vidal Olmos:

« Ce rapport est destiné, après ma mort que je sais prochaine, à l'organisme qui estimera utile la poursuite des recherches sur ce monde demeuré à ce jour inexploré. Aussi se limite-t-il à citer les faits tels que je les ai vécus. Son mérite réside, selon moi, dans son objectivité absolue: je veux faire le récit de mon expérience comme un explorateur parlerait de son expédition en Amazonie ou au centre de l'Afrique. »¹³⁵

Il s'agit alors d'une exploration topologique des contrées inconnues de l'âme humaine, aussi réelle que l'exploration de l'Amazonie ou du centre de l'Afrique.

Ce monde second n'a pas été exploré, comme nous l'avons souligné à maintes reprises, à cause de la domination, dès le début des Temps modernes, de la raison et de ses catégories constitutives. Dans l'histoire, il y a eu plusieurs essais de recomposer ce monde « réel » – la tragédie grecque avec ses cris épouvantés, le romantisme anglais ou allemand qui ont essayé de donner voix à ce monde étouffé, de créer une culture et une éducation de la partie dionysienne de l'être. Après le romantisme allemand, il n'en est plus resté que des figures éparses, tels Rimbaud, Lautréamont, Artaud, et Strindberg, qui ont payé cher leurs tentatives de descendre

¹³⁵ Ernesto Sábato, « Rapport sur les aveugles » in *Héros et tombes*, traduit par Jean-Jacques Villard, Seuil, Paris, 1996, pp. 247-248.

dans les antres de l'Enfer. De plus, il faut déchiffrer les ténèbres de ce monde infernal à travers des symboles, des *hiérogrammes*, des catégories nocturnes, qui sont devenus tout à fait étranges aux yeux de l'homme moderne, tout comme les figures hiératiques de la peinture miniaturiste, jadis très puissante, ou les symboles imaginaires de la mystique soufi.

Le corps chez Sábato est encore capable de voir et de connaître. Il n'est pas réduit à la vision des yeux. En conclusion, l'obsession de l'aveuglement (*la ceguera*) représente d'une part son obsession de trouver d'autres modalités de connaissance que celles établies par la tradition occidentale après la Renaissance et surtout après les Lumières, et d'autre part la régression vers une région où l'unité de l'espèce, l'unité d'une forme de connaissance archaïque pourrait encore être retrouvée.¹³⁶

3. La lucidité

Rapport sur les aveugles est une vaste méditation sur l'irréel, sur la condition humaine, atteinte par ambiguïté et vacillation. Il est écrit en vertu d'une « force puissante et paradoxale », qui se lance à la découverte des vérités différentes de celles proférées par les institutions sociales, par la raison, par les normes de pensée et par les coutumes. S'il est vrai que, pour être capable de survivre, la société humaine renforce des tabous, des symboles, des barrières inébranlables, qui lui imposent des contours fermes, alors l'action du *Rapport sur les aveugles* est une action

¹³⁶ J'ai choisi deux textes sur Ernesto Sábato qui sont tout à fait originaux et ouvrent des voies inattendues vers le noyau de l'oeuvre sábatienne: il s'agit en premier d'un livre récent, écrit par Julio Woscoboinik et paru en 2006 chez Lugar Editorial, *Sábato y sus fantasmas. Donde se hacen y deshacen los destinos. Análisis de Informe sobre ciegos*, et un article écrit par Norman Cheadle, intitulé « Mise en abyme and the abyss: two paintings in Ernesto Sabato's Trilogy of Novels » in *Hispanic Review*, v.63, pp. 543-53, août 95.

dissolvante, qui franchit les symboles, les anéantit, tout en mettant en évidence leur fondement évanescent. *Rapport sur les aveugles* est une tentative de comprendre « les pouvoirs des ténèbres », à travers la logique des aveugles, qui représentent les témoins des deux mondes disparates.

Par leur naissance, ils appartiennent au monde des humains, auquel ils échappent à cause de l'impuissance de leur regard. Par contiguïté, ils appartiennent à un monde qui est défendu à tout voyant, parce qu'obstrué par hallucinations, cauchemars, fantasmagories et d'autres messages de l'invisible.

La première question qui s'impose concerne le degré de réalité de ce monde second. Est-ce qu'il s'interpose dans les couches du monde « visible », est-ce qu'il puise ses racines justement là où le monde visible s'arrête ? Est-ce que les deux mondes coexistent ou bien ils s'excluent complètement, sans le moindre point de convergence ?

Dans son grand récit sur l'unité et la vérité de l'être, l'un des premiers philosophes de la Grèce Antique, Parménide¹³⁷, sépare les deux routes à entreprendre : la route de la vérité et la route de la non-vérité. Entre les deux il n'y a aucun compromis possible, parce que l'une est le chemin de l'être et l'autre le chemin du non-être. L'être est unitaire, parfait, indivisible, le non-être tient du domaine de l'opinion ; il est multiple et infiniment franchissable. Il n'y a pas de confusion, d'ambiguïté ; un contraste profond régit entre les deux. L'être signifie la vie. Le non-être signifie la mort.

¹³⁷ *Le poème de Parménide* / présenté par Jean Beaufret, Presses Universitaires de France, Paris, 1955.

Rapport sur les aveugles ébranle cette grande certitude, en parlant d'une « sensibilité anormale de l'épiderme de l'être »¹³⁸, la porte d'entrée vers un régime second, qui renverse la logique de la quotidienneté. C'est avec courage et inquiétude que l'auteur explore, par la voix de son personnage, Fernando Vidal Olmos, cet épiderme sensible de l'être, ce passage douteux qui semble révéler des vérités qu'on ne peut pas contempler les yeux ouverts :

« Enfin, ce son grêle mais vrillant, obsédant, sembla atteindre une zone sensible de mon être, un de ces points où l'épiderme de l'être est extrêmement tenu, d'une sensibilité anormale, et je me réveillai en sursaut, comme en face d'un danger subit et insidieux, comme si dans le noir mes mains avaient rencontré la peau froide d'un reptile. »¹³⁹

On pourrait dire que ce genre de révélation constitue le renversement du mythe de la caverne platonicienne. Il faut se rappeler que le parcours du mythe de la caverne consiste en quatre étapes¹⁴⁰ : *la première étape est celle de l'immobilité* ; les hommes ont les bras liés à dos et les visages immobilisés ; ils voient les ombres de quelques effigies, portées devant une source lumineuse, le feu, qui se trouve derrière les prisonniers. Ils ne sont pas capables de s'en défaire, ni de tourner la tête. Ils prennent pour vérité les images qui défilent devant leurs yeux. Ils ne peuvent pas se rendre compte que la source lumineuse elle-même n'est pas la vraie lumière solaire, mais à la portée des humains qui les tiennent prisonniers. La deuxième étape est *la libération*. Les liens sont défaits, le regard se tourne ; les prisonniers s'aperçoivent

¹³⁸ « Rapport sur les aveugles », p. 230.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ M. Heidegger, *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet*, 1988, Université de Marburg, WS, 1931-1932. En anglais: *The essence of truth. On Plato's cave allegory and Theaetetus*, trad. par Ted Sadler, Athlone Press, London, New York, 2002.

que la source lumineuse est un simulacre et que les images devant leurs yeux n'ont aucune réalité. C'est l'éblouissement du regard et la perplexité, qui découlent de la nouvelle vision. La troisième étape s'ensuit, *l'ascension vers l'extérieur de la caverne*, vers le monde réel. Pour les Grecs, le monde réel se trouve toujours à l'extérieur de ce monde-ci, au-delà de notre existence terrestre. Les yeux souffrent de la vue, perdent leur capacité de distinguer les contours, au fur et à mesure que l'initié se déplace vers l'extérieur de la caverne. Un soleil aveuglant l'éblouit, dont la lumière révèle une réalité nouvelle, tout à fait différente de ce qu'il avait perçu auparavant.

Ce qui est intéressant à ce propos est le fait qu'une quatrième étape est généralement omise par les commentateurs de Platon, qui considèrent que, une fois l'ascension achevée, le chemin de la vérité est mené à bout. Mais la quête de vérité ne s'achève que par *la redescente dans la caverne*, une fois la vérité acquise et la lumière solaire reconnue. C'est le processus le plus difficile, parce que les vérités des deux mondes irrémédiablement séparés entrent en conflit. Le messager de la lumière sera de nouveau troublé par le passage. De plus, il sera rejeté par ses pareils comme un mensonger, un charlatan ou un faux prophète. La tâche la plus difficile qui lui incombera sera justement de traduire les vérités qu'il avait vues à ceux qui n'ont pas d'yeux pour les voir. C'est une tâche qui s'avère difficile et parfois mortelle.

Dans le *Rapport sur les aveugles*, contrairement au grand mythe de la caverne, le passage ne s'accomplit depuis le monde des ténèbres vers le monde de la lumière, mais, au contraire, depuis le monde de la lumière vers celui des ténèbres. C'est ici qu'on rencontre un genre de vérité qui a été complètement rejeté dans

l'histoire, mais sans lequel plusieurs étapes dans le développement de l'humanité seraient incompréhensibles. Les lucides qui ont entrouvert la porte de cette vérité alternative ont été « chassés, persécutés, écorchés, expulsés ». La vérité des ténèbres est aussi aveuglante que la vérité de la lumière. Il faudrait un anti-héros, selon Sábato, qui pourrait la rendre accessible, en n'envisageant aucun bienfait, aucune commodité de la raison, mais simplement *la lucidité*.

« Pendant plus de mille ans, des hommes intrépides et lucides durent affronter la mort et subir la torture pour avoir dévoilé ce secret. Comme on peut s'y attendre, ils furent anéantis et dispersés, puisque les forces dominant le monde ne sauraient s'arrêter à des broutilles quand elles sont capables de faire ce qu'elles font. Et ainsi, pauvres bougres ou génies furent également torturés, brûlés par l'Inquisition, pendus, écorchés vifs, des peuples entiers furent décimés et dispersés... les religions d'Etat, qu'elles soient chrétiennes ou mazdéistes, éliminèrent du monde toute tentative de révélation. »¹⁴¹

Quelle est alors cette vérité qui fait peur, qui doit être mise à l'écart, éloignée, effacée, lavée, écorchée ou dispersée ? Quelle est la vérité pour laquelle l'humanité se jette en des guerres interminables, pour quelle vérité persécute-t-elle, tout en désirant garder le silence là-dessus ?

4. L'existence du mal

D'après l'anti-héros de Sábato, *c'est justement l'existence du mal* dès le début de l'histoire, l'existence d'une force maléfique qui régit au cœur même des affaires humaines, sans l'existence de laquelle plusieurs faits historiques seraient

¹⁴¹ « Rapport sur les aveugles » in *Héros et tombes*, p. 239.

indéchiffrables. L'imagination déchaînée de Fernando Vidal Olmos met en place le scénario fantasmagorique d'une secte qui régit le monde et qui, dès le début, agirait par l'entremise des hommes simples ou, au contraire, très puissants, « de la peste ou de la révolution, de la maladie ou de la torture, de la tromperie ou de la fausse compassion, de la mystification ou de l'anonymat, des petites institutrices ou des inquisiteurs. »¹⁴²

Il est vrai que, si on cherche de donner des réponses à plusieurs dilemmes historiques, on est confronté à des paradoxes irrésolus, à des dilemmes sans issue : en règle générale, on pourrait affirmer que le progrès, l'alphabétisation, l'hygiène, l'avancement de la science devraient conduire à l'épanouissement de la race humaine. Mais le contraire s'avère aussi vrai. Un exemple que Fernando Vidal n'hésite pas à donner – un argument écrasant – est celui du peuple allemand, qui « avait institué les camps de concentration pour la torture et la crémation en masse des juifs et des catholiques. »¹⁴³

Donc, pour être capable de comprendre la réalité historique, il faut supposer d'emblée l'existence du mal, un fait que la plupart des religions, des philosophies, des dogmes et des systèmes de pensée rejettent, en faveur d'une explication englobante, lumineuse. L'existence du mal, dans ses formes les plus abjectes, est le piège auquel se heurtent les consciences les plus profondes. Y compris Dostoïevski, qui, dans *Les frères Karamazov*, se déclare prêt à accepter la théodicée chrétienne, sauf qu'il ne peut pas comprendre comment la doctrine de la bonté divine peut aller ensemble avec les malheurs et la cruauté infligés aux enfants.

¹⁴² *Ibid.*, p. 238.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 241.

Le même se passe avec Fernando Vidal Olmos. Sa méditation sur les vérités des ténèbres inclut de manière indirecte une méditation sur le rôle de Dieu dans la création. En tenant compte de ses raisonnements, la conclusion s'impose : soit Dieu s'absente, soit son pouvoir est passé aux mains d'une espèce ténébreuse. Cela pourrait constituer en fait une explication pour l'existence d'un royaume souterrain, de « toute une armée de voyants, sorcières de quartier, rebouteux, guérisseurs, tireuses de cartes et autres spirites. »¹⁴⁴

La logique de nos raisonnements rationnels est mise à l'épreuve par la plupart des événements historiques. Dans ce contexte, Fernando Vidal formulera une logique symptomatique, prémonitoire, basée sur l'inexistence du hasard, qui présuppose la rencontre entre l'homme et son destin. Sans se rendre compte, il s'est déjà transformé en un représentant de la secte « qui régit le monde », en agissant par les mêmes mécanismes psychiques que les aveugles qu'il épie à tout coin. Pour être capable de comprendre les vérités de la nuit, il faut se soumettre à la logique de la nuit. Les prémisses A, B, C, qui font la fierté des raisonnements rigoureux, s'avèrent en fin de compte n'être que « des données dérisoires », sans aucun fondement.

« Que de stupidités l'on commet sous les dehors d'un raisonnement rigoureux !... C'est ce qui permet aux grands inquisiteurs de la psychanalyse de dormir tranquilles après avoir tiré des conclusions tout à fait correctes à partir des données dérisoires. »¹⁴⁵

Un autre constat de Fernando Vidal Olmos concerne *l'impossibilité de connaissance mutuelle entre les représentants de la race humaine*. Il contredit

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 238.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 346.

l'opinion commune, qui dit que plus les hommes se connaissent, plus ils sont capables de lier des relations basées sur le respect et la vérité. Les « lucides » par contre, en ayant accès à la vérité « de la nuit », font référence à une autre réalité. Ils ne s'intéressent pas au régime de la connaissance pure, mais au régime existentiel, qui met en jeu des forces et des instincts imprévisibles. La logique de la connaissance pure est apollinienne, la logique historique par contre est dionysiaque, tragique, mêlant bien et mal en un produit méconnaissable. En fin de compte, il ne s'agit pas de connaissance, mais de paix, qui ne peut pas être assurée, selon Fernando Vidal, qu'à travers l'ignorance réciproque. Une fois que les hommes apprennent à se connaître, le conflit est tout de suite déclenché. La loi fondamentale de l'espèce humaine ne serait pas à son avis la paix, mais le conflit :

« J'ai dû lui expliquer que la seule façon de conserver la paix entre les hommes était justement de les maintenir dans une ignorance réciproque et de les empêcher de se connaître, seules situations où ces animaux sont relativement bienveillants et justes, l'homme se montrant relativement indifférent à ce qui ne l'intéresse pas. »¹⁴⁶

Il est certain que, pour percevoir de cette manière la présence du mal, l'absence de Dieu et la guerre entre la connaissance et la paix, le personnage doit avoir une identité menacée, alambiquée, déformée. *Les catégories nocturnes* impliquent un renversement, une déformation, un ancrage protubérant dans le régime du possible. La possibilité est normalement vue comme la marque du futur, de l'authenticité, de la décision. Elle équivaut au bonheur. Par contre, le réel représente un rétrécissement dramatique de « l'arbre des possibilités », une forme de limite, le royaume des

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 241.

catégories diurnes. Mais si la possibilité prolifère inlassablement, si elle ne trouve pas de centres de coagulation du réel, alors elle se transforme en quelque chose de méconnaissable, en un monstre terrifiant qui menace l'identité personnelle.

« J'ignore ce qu'il en est des autres. Je puis simplement dire que je perds soudain cette identité et que cette déformation du moi prend vite des proportions énormes ; de vastes régions de mon esprit se mettent à enfler, il m'arrive même d'en sentir la pression physique dans mon corps, surtout dans ma tête ; elles s'avancent comme des silencieux pseudopodes, aveugles et mystérieux, vers d'autres régions de l'espèce, jusqu'à d'obscures et anciennes régions zoologiques. »¹⁴⁷

Ce que Fernando Vidal avance, ce n'est plus la vision humaine, mais une vision qui dépasse les cadres de la connaissance humaine, en instituant une sorte de différence anthropologique. Elle se déclare à travers deux sortes d'aveuglement: la menace de l'animalité (*l'aveuglement comme châtiment*) et *l'aveuglement mystique, visionnaire*. Paradoxalement, la « vision » de l'animal s'approche de manière ambiguë de la vision angélique. À la limite de l'humain advient une raison inconnue, qui promet de « s'extraire du chaos et de réorganiser son univers. »¹⁴⁸

« Commandés par le nouveau moi et le nouveau corps, les fauves et les monstres préhistoriques qui logent en nous sont prêts à se réveiller et à surgir dès que les forces, les tensions, les fils et les vis qui maintiennent le moi présent se relâchent et cèdent pour une raison ignorée de nous. Ce qui a lieu chaque nuit, quand nous dormons, devient soudain incontrôlable et finit bientôt par régner sur nous dans des cauchemars diurnes. »¹⁴⁹

¹⁴⁷ « Rapport sur les aveugles » in *Héros et tombes*, p. 246.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 247.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 246.

5) *La consistance du réel et les « yeux du dedans »*

Les méditations du *Rapport sur les aveugles* prennent comme point de départ la consistance du réel, en rapport étroit avec le monde de la vision :

« Je constatai un jour que la réalité pouvait se déformer si je n'employais pas toute ma volonté à la maintenir stable. A tout moment, j'avais peur de voir le monde vaciller autour de moi, se mettre à bouger, se déformer, d'abord peu à peu, puis ensuite de façon brutale, j'avais peur de le voir se désagréger, se métamorphoser et perdre toute signification. »¹⁵⁰

Sur le point de tomber dans le règne animal, de percevoir d'une manière infiniment plus diverse la peur, les cauchemars, les « réincarnations » des autres espèces zoologiques, la vision éprouve en même temps un élargissement des possibilités du réel, une protubérance du régime identitaire, une marge inépuisable de l'invisible qui s'insinue à l'intérieur du visible. L'interrogation de Fernando Vidal met en doute la cohérence du monde, la cohérence de la connaissance humaine, le principe créateur de l'univers, la force du libre arbitre et du hasard. Si elle n'apporte rien en termes de réponse à cette grande interrogation, au moins elle nous présente un monde où de nouveaux contours s'imposent et un nouveau récit se fait place. L'aveugle est conduit par « la force qui nous pousse à regarder le fond d'un abîme »¹⁵¹, par une force qui produit la conversion de l'âme vers « les yeux du dedans », dont parle Derrida :

¹⁵⁰ « Rapport sur les aveugles » in *Héros et tombes*, p. 244.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 235.

« Et l'aveugle regagne, il garde et regarde, il compense en lumière spirituelle ou intérieure aussi bien qu'en lucidité historique ce à quoi ses yeux de chair sont tenus de renoncer. La cécité ne fait qu'illuminer les « yeux du dedans »¹⁵² ».

Le cheminement du *Rapport sur les aveugles* concerne une forme de connaissance magique, poétique, qui vacille entre les questions suivantes : se limiter aux catégories diurnes ou avancer aussi loin que possible vers une compréhension tordue et périlleuse ? Se plier à la logique des raisonnements rigoureux ou errer dans les marécages de l'illusion ? Se borner au domaine du réel ou explorer par contre les horizons béants de possibilité ? Accepter le noyau identitaire comme une fatalité ou emprunter des identités fantomatiques, appartenant aux règnes préhistoriques ?

D'autre part, le questionnement concerne l'ouverture des « yeux du dedans » : « ... si l'intériorité de la lumière est la vie de l'âme, pourquoi fut-elle confiée à l'extériorité du corps, emprisonnée, « confinée » dans un globe aussi vulnérable que l'œil ? »¹⁵³

Les yeux du dedans s'ouvrent quand la lucidité est rendue impuissante, quand sa vulnérabilité s'enchevêtre dans le labyrinthe d'un mystère s'officiant sous la lumière d'un astre mourant. Une lumière qui ne provient pas du grand astre de la vérité, mais d'un soleil en train de mourir, répandant ses rayons sur une contrée ayant passé par un incendie planétaire.

La « spéléologie » platonicienne est complétée ici par une spéléologie toute à fait différente, dont parle Derrida :

¹⁵² Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1991, p. 110.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 11.

« Si nous sommes depuis toute à l'heure sortis de la caverne platonicienne, ce ne fut pas pour voir enfin l'*eidos* de la chose même, après conversion, anabase ou anamnèse. Nous avons quitté la caverne parce que cette spéléologie de Platon manque, incapable d'en tenir compte sinon de le voir, l'inapparence d'un trait qui n'est ni sensible ni intelligible. Elle le manque précisément parce qu'elle croit le voir ou le donner à voir. La lucidité de ladite spéléologie porte en elle un autre aveugle, non pas le cavernieux mais celui qui ferme les yeux sur cet aveuglement-ci. »¹⁵⁴

Ce n'est pas l'*eidos* qu'on gagne au bout de cette opération initiatique, que Derrida appelle conversion, anabase ou anamnèse. C'est une sorte d'intensité visionnaire, qui dissout la logique binaire.

La première étape de cette conversion est celle où le bien et le mal, le monde d'en haut et le monde d'en bas, le beau et le laid, les parures et les ordures sont bien écartés. D'une part, on a « des femmes ravissantes et raffinées, des banquiers corrects et pondérés, des instituteurs » d'école, qui font l'éducation. D'autre part, on a « des excréments, des menstruations, des fœtus mutilés, les déchets » ... « l'incommensurable ordure de Buenos Aires. »¹⁵⁵

La logique binaire sera dissolue, une fois entré dans les couloirs descendants du grand canal. L'initiation de Fernando Vidal Olmos est solitaire, aucun être humain ne pourrait pas le soutenir dans ses démarches. Les aveugles, sur les traces desquels il avait avancé jusqu'à la grande grotte, se sont retirés, laissant la place à la vision finale. Il ne reste que la grande femme aveugle, qui accomplira à la fin du récit le mystère de la vie et de la mort.

Le personnage du *Rapport sur les aveugles* avance à la rencontre de sa propre mort, déguisée sous des formes méconnaissables. Ce qu'il apprend c'est que les deux

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 59.

¹⁵⁵ « Rapport sur les aveugles » in *Héros et tombes*, p. 351.

(la mort et la vie) sont indissociables, même si la mort représente la discontinuité fondamentale, le fracassement permanent qui menace l'existence humaine, qui obscurcit la compréhension et limite l'accès à l'*eidōs*. La mort est le grand clivage existentiel, qui perturbe tout exercice de mémoire.

Rapport sur les aveugles est d'une certaine manière une initiation à la mort. Il finit ainsi :

« Je sais que mes heures sont comptées et que la mort m'attend. Et, chose étrange et incompréhensible, je sais que cette mort m'attend en quelque sorte avec mon consentement, car personne ne viendra me chercher et ce sera moi qui irai, qui dois aller de moi-même jusqu'au lieu où la prophétie s'accomplira...

Il est minuit. Je pars là-bas.
Je sais qu'elle m'y attend. »¹⁵⁶

C'est précisément ce consentement à sa mort qui est le plus difficile à entreprendre.

Il est déclenché par un effacement du monde visible, où la seule pulsation à entendre est celle de l'angoisse, de la peur animalesque du début des temps :

« Ma solitude absolue, l'impossibilité de distinguer les limites de la caverne, l'étendue de ces eaux qui me paraissait infinie, la vapeur ou fumée qui me suffoquait me plongèrent dans une angoisse insupportable. J'avais le sentiment d'être seul au monde et, en un éclair, l'idée que j'étais remonté à ses origines traversa mon esprit... Je me sentis grandiose et insignifiant. »¹⁵⁷

Grandiose, parce que « le début du monde » ouvre une perspective immense sur celui qui l'éprouve. Et insignifiant, parce que la compréhension est de l'ordre d'une seconde. Le monde perdurera en l'absence de celui qui le comprend. On ne peut pas tracer avec exactitude les limites entre la vie réelle et le rêve, entre le rêve individuel

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 367.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 354.

et le rêve induit par les représentants de la secte, entre le passé et le présent. Les événements temporels perdent leur sens diachronique et deviennent des prémonitions des événements futurs, un synchronisme de conjectures causales qui mélange, pêle-mêle, le hasard et le destin.

Ce qui est encombrant ici est le fait que tout ce que le personnage central vit présentement relève du régime de l'apparence : la caverne ainsi que « le tumulte d'en haut, de l'autre monde, le chaos de Buenos Aires,... où tout n'était qu'un trompe-l'œil sans consistance ni réalité. La réalité, c'était autre chose. »¹⁵⁸

Une nouvelle lucidité se déclare par le constat d'appartenir *au monde des espèces* qui n'ont pas eu la conscience de la mort, une appartenance à un régime ontiqque impensable « au commun des mortels ».¹⁵⁹

Les êtres que Fernando Vidal découvre dans les ténèbres ne sont pas exclusivement le produit de son imagination, prétend-il, mais des découvertes imperceptibles pour les yeux des autres mortels. Un long apprentissage le conduit à

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 356.

¹⁵⁹ En parlant de la rhétorique du trait, Derrida affirme que l'animal n'est pas incapable de trace (sa peur ancestrale, ses cris tumultueux), mais il est incapable de regard (l'expression de la mort). Il ne peut pas regarder la mort en face, c'est pourquoi il peut lancer des cris, mais jamais des articulations sonores, des rythmes composés avec l'invisible. Parce que la mort est la plus grande composition avec l'invisible :

« Car nous réservons ici la question de ce qu'on appelle obscurément l'animal et qui n'est pas incapable de trace. La limite que nous laissons ici dans l'ombre paraît d'autant plus mouvante que nous y croisons nécessairement les « monstruosité » de l'œil, figures zoo-théo-anthropomorphiques, greffes instables ou proliférantes, hybrides inclassables dont les gorgones et les cyclopes sont les exemples les plus connus. On dit la vue de certains animaux plus puissante, plus aigue, plus cruelle aussi que celle de l'homme, et pourtant privée du regard ». J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, p. 60.

On a ici à voir avec un passage décisif dans la compréhension du *Rapport sur les aveugles*. Il n'est pas sans intérêt que Derrida parle d'une triple genèse, animale, humaine et divine (zoo-théo-anthropomorphique), un chiasme où les différences spécifiques s'éclipsent, en dissolvant le régime de l'apparence. Il faut que les trois règnes aient une origine commune, une source de vie et de mort qui les rend égaux devant « la réalité » dont parle Fernando Vidal. Mais ils montrent aussi une différence : le regard, dont les animaux sont incapables, parce qu'ils ne connaissent pas la mort, et dont les dieux disposent d'une manière sereine, imperturbable, parce qu'ils sont au-delà de la mort.

voir des figures, là où les autres ne voient que d'espaces informes. La réalité du monde ténébreux est indissociablement liée à un long exercice du regard :

« Non, ma peur, mon imagination, mon long et terrible apprentissage de la Secte, l'affinement de mes sens et de mon intelligence au long de tant d'années de recherches me permettaient de *découvrir* des voix et des formes malveillantes qui auraient sans doute passé inaperçues au commun des mortels. »¹⁶⁰

6. *Punctum cæcum*

Il y a une longue tradition dans la pensée occidentale qui voit la négativité comme absence et par conséquent l'être (en tant que vérité, valeur, bonté) comme présence. Dans *Rapport sur les aveugles* par contre, la négativité perd son statut d'absence et se dévoile aux « yeux intérieurs », découverts à travers un dur apprentissage. On découvre par ailleurs que la connaissance n'est pas exclusivement l'apanage de la raison, mais que, en marge de la raison se développe un registre existentiel différent, capable de voir et de comprendre. La raison diurne, calculatrice est aussi sacrifiée, en échange d'une « vue transcendantale », qui franchit la perplexité :

« C'est ainsi que je décelai, derrière les apparences, un monde abominable. Et c'est ainsi que j'entraînai mes sens, les exacerbant par la passion et l'angoisse, par l'attente et la peur, dans le seul but de parvenir à voir enfin les grandes puissances des ténèbres, comme les mystiques arrivent à voir le dieu de la lumière et de la bonté. Oui, moi, mystique de l'Ordure et de l'Enfer, je puis et je dois dire : Croyez en moi ! »¹⁶¹

¹⁶⁰ « Rapport sur les aveugles » in *Héros et tombes*, p. 356.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 358.

Il s'agit ici d'un *punctum cæcum*, qui dépasse l'expérience concrète et qui se trouve, en même temps, à la racine de cette expérience (« comme la rétine est aveugle au point d'où se répandent en elle les fibres qui permettront la vision »¹⁶²). Mais, selon Fernando Vidal, même les plus simples actions humaines tiennent de l'ordre de la croyance, une croyance obscure qui remplace le sens commun. Par exemple, dans le grand empire fantomatique des finances (la comparaison est brillante), où l'on échange « des paperasses sales », des crédits de bonheur qu'un inconnu qui régit à la hauteur de la banque nationale partage de manière resplendissante aux croyants. Dans les temples de l'argent on partage de l'illusion, des paperasses en échange d'autres paperasses, pour lesquelles l'homme sacrifie sa vie, « dans ces forteresses du néant où tout n'est que symbole ou, tout au plus, papier » ...

« Une sorte de folie à la puissance deux. Et tout ceci représente Quelque Chose que personne n'a jamais vu et qu'on dit être déposé quelque part, surtout aux États-Unis, dans des grottes en acier. Toute cette histoire n'est qu'une question de foi, comme le prouvent des mots tels que *crédits* et *fiduciaire*. »¹⁶³

Ce qui est le plus surprenant dans cette analogie est le fait qu'un même instinct obscur, nommé croyance, pousse les gens à s'enfermer dans leurs temples de l'illusion ou à chercher les sources de leur connaissance. Quelle est alors la différence entre ces deux genres de croyance ?

Fernando Vidal redoute la vision de ses propres yeux : « Je ne pourrais affirmer que j'ai vu de mes propres yeux tous ces détails, en raison de l'obscurité

¹⁶² J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, p. 57.

¹⁶³ « Rapport sur les aveugles » in *Héros et tombes*, p. 234.

ambiante, mais je les ai pressentis dans d'innombrables indices qui ne trompent jamais : un halètement, un grognement, un clapotis. »¹⁶⁴

La mort apparaît parmi les ruines de la fascinante « contrée mélancolique », avec toute sa symbolique, qui revient d'innombrables fois : « contrée funèbre », « la mort régnant sur cette région », « funeste territoire », « cérémonie pétrifiée de la mort ».

La nouvelle figuration de cette vision hallucinante est centrée sur un noyau de lumière (l'œil phosphorescent, « l'éclat resplendissant »), au-delà de ce qui relève de l'ordre de l'imaginaire, de l'inconscient, des rêves et des cauchemars, d'un ailleurs, « un phénomène dont l'inapparence est d'un autre ordre »¹⁶⁵. C'est la voix qui dit : « Entre maintenant, voici ton commencement, voici ta fin. »¹⁶⁶

Dans cette contrée funeste le rythme vital est ralenti, au point d'être complètement arrêté, envahi par une mélancolie dévastatrice : « Mais mon cœur semblait être entré dans une vie latente, comme celle des reptiles pendant les longs mois d'hiver ; il battait à peine et j'avais la sensation qu'il s'était contracté et durci à la fois. »¹⁶⁷

La membrure de cette révélation est lumineuse, mais d'une lumière opalescente. Une transcendantalité caverneuse. Elle se consume à l'intérieur, entre les marges existentielles de la vie, entre le début et la fin, entre le commencement et la mort. La dernière étape de l'ascension signifie l'entrée dans un long tunnel de chair, le retour au stade d'avant la naissance, et en même temps une récapitulation de

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 358.

¹⁶⁵ *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, p. 57.

¹⁶⁶ « Rapport sur les aveugles », p. 362.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 360.

la vie entière, qui, l'on dit, est l'apanage du dernier moment, où, dans une seconde, les souvenirs défilent devant nos yeux avec toute leur intensité d'antan. Ce qui on ne peut pas récupérer normalement, dans l'exercice de la mémoire, est l'intensité du vécu. C'est justement ce qui éprouve le personnage de ce récit – symptôme de la rencontre de sa propre mort :

« C'était maintenant les contractions de cette chair qui me poussaient et m'aspiraient vers le haut. Dans la dernière étape de mon ascension, je vis défiler devant moi une multitude vertigineuse de visages qui semblaient me regarder, des scènes de mon enfance, des rats du grenier de Capitan Olmos, ... un moulin à vent de la propriété paternelle... et de grands oiseaux vindicatifs pointant leurs becs effilés vers mes yeux... »¹⁶⁸.

Le récit aurait pu finir à ce moment-ci, avec le retour à l'origine. Mais le fait qu'il continue au-delà de cette dernière révélation doit avoir une autre signification.

Mon hypothèse est que les visions de Fernando Vidal Olmos n'ont pas de substance avant qu'elles deviennent chair, avant que le regard de l'œil aveuglé par l'éclat resplendissant ne se transforme en union charnelle avec la grande femme aveugle. Si cette union est réelle ou symbolique, peu importe. Ce qui est important est le fait qu'elle concentre en soi tout le mystère de la corporalité. Entre le corps et la contrée archaïque qui l'entoure il y a une correspondance sans faille. Une fois l'accouplement achevé, « l'Univers entier s'était écroulé sur nous. »¹⁶⁹

Dans cette union finale, les deux sphères concentriques (la chair qui soutient la vie et la vie qui transperce la chair pour atteindre la compréhension) deviennent un.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 363.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 366.

L'interrogation de Fernando Vidal Olmos atteint le paroxysme. C'est pour cette raison-ci que les deux sphères sont complètement décentrées, décalées l'une par rapport à l'autre tout au long de son pèlerinage dans le royaume des ténèbres. Par contre, à la fin il revient à l'intérieur de son propre corps, où il éprouve le dépassement de toute « discordance momentanée ». L'horreur de la fin a une sorte de beauté sépulcrale, elle représente un rite de consécration de la chair anonyme, qui devient voyante. La femme aveugle fait le lien entre l'intensité de la vision et le silence de l'apocalypse finale, où la contrée archaïque est secouée par des tremblements de terre catastrophiques. »¹⁷⁰

Ce que j'ai essayé de démontrer ici est le fait que *Rapport sur les aveugles* est une grande initiation, qui engendre une forme de lucidité intégrale. Cette lucidité se déploie à travers une formule hybride, mélange de pensées, passions, angoisses, irrationnel et mythologie. Il peut être considéré comme le mythe renversé de la caverne platonicienne. À la différence près que cette fois-ci, l'initiation se passe sous la lumière troublante d'un astre mourant. Les yeux du dedans s'ouvrent en comprenant l'unité essentielle de la vie, quand les contrastes sont abolis à travers une nouvelle logique sensorielle, prémonitoire. Le rôle des aveugles (de l'aveuglement) est celui de porte d'entrée vers ce monde second: « Los ciegos me obsesionaron desde chico y hasta donde mi memoria alcanza recuerdo que siempre tuve el

¹⁷⁰ Maurice Merleau-Ponty exprime lui aussi d'une manière extrêmement subtile l'insertion de la chair dans l'ordre de la connaissance, de la visibilité dans *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964, pp. 181-182 :

« La chair n'est pas matière, n'est pas esprit, n'est pas substance. Il faudrait, pour la désigner, le vieux terme d'« élément », au sens où l'on employait pour parler de l'eau, de l'air, de la terre et du feu, c'est-à-dire au sens d'une chose générale, à mi-chemin de l'individu spatio-temporel et de l'idée, sorte de principe incarné qui importe un style d'être partout où il s'en trouve une parcelle. La chair est en ce sens un « élément » de l'Être ».

impreciso pero pertinaz propósito de penetrar algún día en el universo en que habitan. »¹⁷¹

7. *La perspective psychanalytique: « Donde se hacen y deshacen los destinos »*

Il est certain que Sábato s'est éloigné de la psychanalyse, même si ses démarches se dirigent dans la même direction que les démarches de cette dernière – l'exploration d'une zone obscure de l'ego qui l'empêche de sombrer dans la folie. Mais au lieu de choisir les processus d'interprétation de la psychanalyse, Sábato a choisi la voie de la fiction, de l'art: « Escribir y pintar me han salvado de la locura. »¹⁷²

La fiction ne veut pas du tout dire un monde inventé, irrémédiablement dépositaire des dégâts de notre festin diurne, mais justement le catalyseur de la survie de l'espèce, d'une nation même:

« In a very profound sense, as mysterious as that of dreams, fiction molds, shapes, giving form to a country. It is undoubtable that a country with great fiction writers has advantages over a country which does not have them. I've used the word «mysterious». Fiction does not operate only with the head. It works with passions, with feelings, with intuitions, with symbols, with myths. All that we call poetic thought. And that is educative, and is saving. The dream saves us from madness. The nocturnal dream of all men. We cannot survive without dreaming. Without that kind of collective dream that is fiction, neither could a nation survive. The nation learns, has its catharsis, in dreaming and in fiction. And without catharsis man cannot live. »¹⁷³

¹⁷¹ E. Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona, Seix Barral, 1999, p. 269.

¹⁷² J. Constenla, *Sábato, el hombre. Una biografía*, Seix Barral, Buenos Aires, 1997, p. 87.

¹⁷³ Ernesto Sábato, Geoffrey Fox, « Fiction and Politics: Interview with Ernesto Sábato » in *The Threepenny Review*, No. 32 (Winter, 1988), p.6.

La première règle de l'espace fictionnel est que le hasard n'existe pas. (« Las casualidades no existen »). Le fait de croire au hasard est dû à une sorte d'aveuglement qui nous bouche la voie vers la communication des rêves, de la télépathie, des régions imprévisibles de notre existence pour lesquelles nous n'avons pas le moindre moyen de connaissance. Dans *Héros et tombes*, Alejandra se meut dans le temps et l'espace avec une aisance télépathique qui n'a pas besoin de rendez-vous ou de signes de reconnaissance. Elle se dirige vers les objets de son désir tel un aveugle mené par la clairvoyance de ses sens, qui connaît d'une manière intense et indubitable le sens de sa vie: « Suivirent de nombreux jours d'excitation, car il savait qu'il la reverrait, il était certain qu'elle reviendrait au même endroit. »¹⁷⁴... « Ne t'en fais pas, lui répondit-elle. Je saurai toujours comment te retrouver. Sans réfléchir à ces paroles incroyables et sans oser insister, Martin revint sur ses pas. »¹⁷⁵... « Confession à Bruno: Non. Je ne veux pas dire ça. Elle m'aurait aussi bien retrouvé ailleurs. Vous comprenez? Elle savait où et comment me trouver si elle le désirait, voilà ce que je veux dire. L'attendre là-bas, sur ce banc, pendant tant de mois c'était encore une de mes naïvetés. »¹⁷⁶

Il s'agit ici d'une perception totale de la réalité, au-delà des limites des sciences isolées, censée à rendre compte du grand *compositum* de l'être humain.

« La narrativa de Sábato proporciona a sus lectores el vertigo de una aventura intrincada. Novelas voluntariamente 'totales', desafortadamente ambiciosas, fuera de medida, se proponen dar cuenta de la totalidad de la experiencia humana, y

¹⁷⁴ « Rapport sur les aveugles », *Héros et tombes*, p. 18.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 42.

tambien, de las modalidades posibles de la literatura (entre otras el ensayo y la ficción, la poesía y la prosa, la poética fantástica y la realista). »¹⁷⁷

À propos de cette perception totale, les trois romans de la trilogie sábatienne (*Le tunnel*, *Héros et tombes* et *L'ange des ténèbres*) ne représentent, d'une certaine façon, que des mises en abyme des situations déjà présentes, à l'écart de 13 ans. Le cas de Juan Pablos Castel est raconté de nouveau par Fernando Vidal Olmos, même si le mystère reste entièrement irrésolu, tout aussi comme le cas de Vidal Olmos est repris dans *L'ange des ténèbres*, où le personnage Sábato confesse avoir écrit le roman pendant douze ans de « tortures infernales », de vices passionnels secrets et des fantaisies imbues de culpabilité, qui avaient complètement bousculé son sens d'intégrité morale.

Rapport sur les aveugles a une place à part dans ce *compositum* à cause du fait qu'il est écrit d'un seul trait, contrairement aux habitudes d'écriture de Sábato, qui revient, élabore, efface et avance ambigument vers les antres de l'invisible¹⁷⁸. Ces antres s'appellent l'occulte, l'inconnu, les premières repères mythologiques de l'humanité, l'archaïque, peuplé par « dioses de la noche, de las tinieblas, del incesto y del crimen, de la melancolia y del suicidio ». En même temps, il est un rapport qui propose une forme de science des aveugles, de ceux qui sont dépourvus de regard.

L'attraction des aveugles est due au fait que Fernando les considère des êtres représentatifs d'un monde séparé, tout à fait semblable à la mort. Et, comme on le

¹⁷⁷ M. R. Lojo, « Ernesto Sabato, el arte de ver en la oscuridad » (www.musimundo.com/emusi/sabato2arte.asp).

¹⁷⁸ « en un mes y no se que significa », Gilio, M. E. « Entrevista a Sabato », *Revista Brecha*, Buenos Aires, 6-9, 1996.

sait extrêmement bien, toute initiation, toute connaissance authentique passe inévitablement par la mort. Le salut signifie résurrection, retour.

Une observation tout à fait juste, un détail historique intéressant qui met dans une nouvelle lumière la condition des aveugles est la référence à la tradition talmudique qui « raconte qu'il y a quatre catégories de vivants qui s'approchent de manière indistincte de la mort: les stériles, les lépreux, les pauvres et les aveugles. « Estan los ciegos por castigo divino: Sanson, por faltarle a Yaveh; Tiresias, por mirar a Atenea desnuda; Edipo, como autopunición a su doble crimen. »¹⁷⁹

En règle générale, un aveugle est considéré une personne lointaine, étrange à cette existence. Le lien psychanalytique que Julio Woscoboinik introduit dans ce portrait est l'aveuglement de la mère de Sábato pour son nouveau-né, qui remplace dans sa mémoire affective l'autre fils, mort à deux ans, juste avant la naissance de l'écrivain: « ...cuando mirando a Ernesto estaba mirando al otro, a Ernestito. Encerrada en su dolorido mundo interior, aunque no fuese físicamente ciega, lo era en realidad: era ciega para el recién nacido. »¹⁸⁰

On connaît d'ailleurs très bien la grande obsession de Sábato: toutes les grandes idées d'un écrivain viennent de son enfance.

Même si on ne veut pas faire référence à la psychanalyse – que Sábato ridiculise de manière assez tranchante à travers les paroles de Fernando Vidal Olmos¹⁸¹ –, on ne peut pas renier un tel événement traumatique comme celui qui a

¹⁷⁹ Julio Woscoboinik, *Sábato y sus fantasmas. Donde se hacen y deshacen los destinos*, Lugar Editorial, 2006, p. 39.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 40.

¹⁸¹ « Rapport sur les aveugles » in *Héros et tombes*, p. 346 : « Que de stupidités l'on commet sous les dehors d'un raisonnement rigoureux... »

marqué le début de son existence, une tension qui allait déclencher les rapports ambigus de tous les personnages de ses romans:

« Si je m'appelle Ernesto, c'est que lorsque je suis né, le 24 juin 1911, fête de saint Jean-Baptiste, l'autre Ernesto venait de mourir, celui que ma mère, jusqu'à ses derniers jours, n'a pas cessé d'appeler Ernestito, parce qu'il était mort encore bébé. « Cet enfant n'était pas fait pour vivre en ce monde », disait-elle. »¹⁸²

En langage psychanalytique, ce conflit inaugural doit sans doute engendrer des rapports anormaux, des relations qui n'ont rien à voir avec les codes éthiques. C'est la raison pour laquelle la relation de Sábato l'écrivain avec l'espace public a toujours été tendue. On lui demande de faire la figure d'un véritable sage dans ces temps de chaos, de manque de valeurs et de dégringolade, alors que lui même déclenche à travers ses livres des monstres ancestraux de l'aveuglement, du crime, de l'inceste, de la stérilité, qui font la queue aux offices infernaux de l'autre monde. C'est lui même qui déclare n'avoir pas fait lire ses livres à ses enfants, du moins le temps où ils étaient adolescents. Mais en même temps, il est tout à fait conscient que c'est justement grâce à cette descente dans le royaume de l'aveuglement et des ténèbres que l'espèce humaine serait capable de résister à la dissolution finale, paradoxalement causée par le culte paranoïaque de l'ordre, de la technique, et de la lumière.

Les écrivains, en tant qu'initiés des ténèbres, sont comparables aux grands trésors de l'humanité, aux vieillards des anciennes cultures, à ceux qui sont continuellement exposés aux quatre mystères fondamentaux de la vie: « la naissance,

¹⁸² E. Sábato, *Avant la fin*. trad. de l'espagnol (Argentine) par Michel Bibard, Editions du Seuil, Paris, 2000, p. 23.

l'amour, la douleur et la mort. »¹⁸³ Il raconte sa rencontre avec le poète Leopold Sedar Senghor, qui fait référence aux vieillards des communautés archaïques:

« La mort d'un de ces vieillards est ce que serait pour vous l'incendie d'une bibliothèque de penseurs et de poètes... Dans ces tribus, la vie possédait une valeur profonde et sacrée; et leurs rites, non seulement beaux mais pleins d'une mystérieuse signification, consacraient les faits fondamentaux de l'existence: la naissance, l'amour, la douleur et la mort. »¹⁸⁴

Selon Sábato, avancer sur la route de la connaissance corporelle, charnelle signifie en même temps régresser vers le moment originaire de l'existence, la où la vie enjambe ses mystères avec la mort. Mais, de manière psychanalytique, la grande confusion qui a marqué la venue au monde d'Ernesto Sábato, le fait d'avoir remplacé l'autre, Ernestito, est compensée par un désir de proximité extrême, incestueuse. Les relations incestueuses sont discrètement présentées dans le roman *Le tunnel*, ainsi que dans le roman *Héros et tombes*, de manière extrêmement suggestive :

« La confusión muerto/vivo, estaría vinculada, básicamente, según éste y otros autores – a relaciones adhesivas e incestuosas. Las fantasías de simbiosis extrema, en su adhesividad, sirven como defensas frente a la angustia catastrófica de separación corporal, tratando de aproximar aquello que se aleja, de suturar amputaciones. De aquí, el matiz de incestuosas. »¹⁸⁵

Les fantasmes qui suivent une profonde logique de la neurose, intriquées dans le grand corps du roman comme des métaphores d'une condition ambiguë, font référence aux tabous et aux images mythiques de notre inconscient. Toutes ces

¹⁸³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Julio Woscoboinik, *Sábato y sus fantasmas*, pp. 44-45.

images prennent des valeurs discordantes : « mere-égout », « monstre hybride », « princesse-dragon », « rose-fange », « fille-vampire » (des archétypes jungiens). Ces formules font, elles aussi, référence à une technique empruntée du Surréalisme, à un type d'écriture qui ne respecte pas les exigences de la pensée logique, mais la logique du rêve et de l'inconscient : « la dissociation des mots, l'absence de logique entre eux, l'énumération accablante, parataxe inquiétante : Fernando. Aveugle. »¹⁸⁶

C'est une logique réitérative, qui tourne presque à l'obsession.

Mais l'espace même où « se hacen y deshacen los destinos » (c'est la dénomination de Sabato) est un espace imprégné d'illogique, en même temps un espace révélateur. Le noyau central, même si complètement enfoui et dissonant par rapport aux autres parties du roman, est précisément le *Rapport sur les aveugles*. Cela constitue aussi la conclusion des plusieurs interprètes de l'œuvre de Sabato, qui se sont penchés sur cette mystérieuse œuvre non en vue de la déchiffrer, mais plutôt à cause de son rôle central pour la cohérence narrative des trois romans.

« Su Informe es la gran pesadilla de Fernando y expresa, aunque sea simbólica y oscuramente, lo más importante de su condición y existencia. Suprimir esa parte de la novela, en consideración a una coherencia lógica, es como suprimir los sueños de los hombres en una visión integral de su vida. Por disparatados e ilógicos que sean, nos están dando el mensaje más revelador de su existencia, la clave de esa región enigmática en que se hacen y deshacen los destinos. »¹⁸⁷

¹⁸⁶ D.-H. Pageaux, *Ernesto Sabato, La littérature comme absolu*, Editions Caribéennes, Paris, p. 60.

¹⁸⁷ In *El escritor y sus fantasmas*, cité à pp. 46-47 dans J. Woscoboinik, *Sabato y sus fantasmas*. Voici aussi la variante française, reprise à la page 53 d'*Ernesto Sabato. La littérature comme absolu* : « Le *Rapport* de Fernando est son grand cauchemar et il exprime, même s'il le fait de façon symbolique et obscure, sa condition et son existence. Supprimer cette partie du roman au nom d'une cohérence logique, ce serait comme supprimer les rêves des hommes dans une vision intégrale de leur vie. Ils ont beau n'avoir ni sens ni logique, ils nous donnent le message qui révèle le mieux cette vie, la clé de cette région énigmatique où se font et se défont les destins. »

C'est aussi le constat de Daniel-Henri Pageaux, qui considère le *Rapport sur les aveugles* comme un résumé du roman entier, la démence et l'acte de folie à l'affût dans les plus rationnelles décisions de l'homme. C'est un retour à la grande tragédie qui éclate les bornes du fait divers, du roman policier, du réalisme. Sabato ne croit pas au réalisme. Il est continuellement bousculé par les mythes qui arpentent la chair de nos vies de jour le jour :

« Le *Rapport sur les aveugles* serait donc ici associé à la « tragédie » ; il prendrait bien la place du destin tragique et remplacerait l'explication « réaliste » : l'acte soudain de démence. La coïncidence fortuite n'existerait donc pas et le *Rapport sur les aveugles* introduirait bien cette « logique supérieure » du fait divers qui rend le hasard signifiant. Mais comme le remarque Barthes : « Dès lors qu'un hasard signifie, ce n'est plus un hasard. »¹⁸⁸ C'est ce que veut dire cette coupure qui « résume » le roman, qui en donne l'argument, comme un mythe rappelé fournit la matière d'une tragédie. »¹⁸⁹

Ce qui différencie la tragédie par rapport aux autres réponses à la grande énigme du destin « aveugle » est le fait que sa vision est encore plus énigmatique que le destin, plus démoniaque, liée aux pulsions contradictoires, de vie et de mort, aux dieux obscurs de la vengeance et du sacrifice. En parlant de cette énigme du destin, Julio Woscoboinik rappelle dans son livre *Sabato y sus fantasmas* ce que Freud appelle « au-delà du principe de plaisir », le destin des pulsions qui bâtissent l'homme historique en-dehors de sa communion charnelle originelle, où il se trouvait, protégé et à l'abri, dans l'utérus maternel. En tenant compte de la grande scène d'accouplement de la fin du *Rapport sur les aveugles*, où Fernando est aspiré par de grandes contractions telluriques de chair, telles les contractions de l'utérus pendant

¹⁸⁸ R. Barthes, « Structure du fait divers » in *Essais critiques*, Seuil, Points, pp. 188-197.

¹⁸⁹ D.-H. Pageaux, *Ernesto Sabato, La littérature comme absolu*, p. 53.

l'accouchement, il est assez parlant le fait que la longue « quête volontaire à laquelle Fernando s'était livré durant tant d'années »¹⁹⁰ finit par une régression au début, au cœur même du principe de plaisir, au cœur du sentiment le plus primitif de vie d'un être biologique, dépourvu de son histoire et de son identité douloureuse :

« J'ai assisté à des catastrophes et à des tortures, j'ai vu mon passé et mon avenir (ma mort), j'ai traversé des âges géologiques... Je fus tour à tour serpent, narval, poulpe aux multiples tentacules qui pénétraient l'un après l'autre, et vampire vengeur, toujours dévoré. Au cœur de la tempête, parmi les éclairs, elle fut prostituée, caverne et puits, pythonisse. »¹⁹¹

Afin de *connaître* leur propre destin, de pénétrer au-delà de la fatalité aveugle, pour comprendre les lois obscures du synchronisme et de la coïncidence, les personnages de Sábato sont submergés dans une région énigmatique, régie par les aveugles (ça veut dire gouvernée par d'autres lois de la compréhension et de la vue), où ils **voient** la clé de leur existence, dans une région où le temps, le jour et la nuit sont abolis. En bref, il s'agit d'une renaissance, une fuite angoissée vers des régions de l'être, qui devancent les grandes catastrophes historiques.

La fin du *Rapport sur les aveugles* confirme selon Woscoboini la régression vers le lieu originare, la descente vers l'utérus maternel, vers le début de la vie :

« Debera volver, una y otra vez, en repetiva compulsión – instrumento de la pulsión de muerte – a esa enigmatica region para conocer « el sentido de su vida »... Busca desesperado la salvación mediante una vuelta al utero materno. Escapando de un universo en destrucción, elige como refugio el hogar originario. »¹⁹²

¹⁹⁰ « Rapport sur les aveugles » in *Héros et tombes*, p. 364.

¹⁹¹ *Ibid.*, p 365.

¹⁹² J. Woscoboinik, *Sábato y sus fantasmas*, p. 48.

C'est une hypothèse confirmée aussi par Sábato dans son livre *El escritor y sus fantasmas* :

« Felizmente, ya los lectores y los críticos y los psicoanalíticos han empezado a explicármelo : la ceguera es una metfora de las tinieblas, el viaje de Fernando es un descenso a los infiernos o un descenso al tenebroso mundo del subconsciente y del inconsciente, es la vuelta a la madre o al útero, es la noche. »¹⁹³

Fernando Vidal Olmos cherche désespérément à se sauver à travers son retour à l'origine, dans une coïncidence paradoxale entre la vie et la mort. L'aveuglement est d'après Sábato une métaphore des ténèbres et le voyage de Fernando est une descente aux enfers du subconscient, où se sont réfugiées, sans espoir, toutes les « constructions alternatives humaines », menacées par le modèle exclusif de la pensée technique, dominante dans le monde contemporain. Ce modèle implique aussi les enfers de la politique, le monstre à trois têtes, qui a complètement effondré l'humanité de l'homme :

« Tout tend à prouver qu'au sein des Temps modernes, exaltés avec tant d'enthousiasme, était en gestation un monstre à trois têtes : le rationalisme, le matérialisme et l'individualisme. Et cette créature que nous avons aidée à engendrer, et avec quel orgueil, a commencé à se dévorer elle-même. »¹⁹⁴

J'ai souligné à maintes reprises tout au long de cette analyse que l'aveuglement est pour Sábato la porte d'entrée vers une région de l'être qui serait antérieure ou immune aux catastrophes historiques, après la traversée du chaos, du désespoir et de

¹⁹³ E. Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, pp. 18-19.

¹⁹⁴ E. Sábato, *Avant la fin*, pp.120-121.

la folie. Le chapitre « Los últimos capítulos del « Informe » » du livre *Sábato y sus fantasmas* de Julio Woscoboinik traite justement de ce dépassement des limites¹⁹⁵, qui pourrait choquer toute sensibilité délicate, mais qui est néanmoins la seule possibilité de jeter une certaine lumière sur le début du livre, qui présente en raccourci l'histoire ténébreuse du roman : « Alejandra, fermée à clef dans l'ancien Mirador, tue son père de quatre coups de pistolet calibre 32, pour finalement arroser la pièce d'essence et y mettre le feu. »¹⁹⁶ Cela n'est que la première partie de l'Information préliminaire. L'autre se concentre sur le *Rapport sur les aveugles*, la clé de l'entier roman, « le manuscrit d'un paranoïaque. Mais il semble néanmoins possible d'en tirer certaines conclusions susceptibles d'éclaircir ce crime, faisant ainsi reculer l'hypothèse de l'acte de démence au profit d'une autre plus ténébreuse. »

Cette hypothèse plus ténébreuse a bien sûr à voir avec le règne des aveugles, des ténèbres et du mal dès le début du monde. De manière paradoxale, c'est justement cette variante du monde que Fernando Vidal Olmos aimerait contrecarrer, tout comme les artistes, les écrivains, les héros et les peintres – des martyres de leur époque, qui subissent ce que les autres veulent contrôler et manipuler :

« Ils sont destinés à une mission supérieure, ils n'appartiennent à aucune chapelle littéraire, à aucun cénacle, et, partant, leur but n'est pas de rassurer des individus claustrés dans une sacristie, mais de mettre à bas tous les conformismes, pour nous rendre le sens de notre tragique condition humaine. Beaucoup, parmi ceux qui obéissent à cette vocation, ont été amenés à la folie, aux drogues, ou à tant d'autres formes de suicide. »¹⁹⁷

¹⁹⁵ J. Woscoboinik, *Sábato y sus fantasmas*, p. 58: *incesto, traicion, infidelidad, sadomasoquismo*.

¹⁹⁶ *Héros et tombes*, p. 11.

¹⁹⁷ E. Sábato, *Avant la fin*, pp. 104-105.

Au-delà du bureau politique et de la sacristie (que l'auteur mentionne dans *L'écrivain es ses fantasmes*), Sábato entame une guerre perpétuelle contre l'ordre qui se déchire dans son principe même, et qui engendre l'apocalypse du chaos. Il ne croit pas à la progression de l'histoire, de l'âme humaine. Le progrès n'est pas possible à son avis que dans l'ordre de la science. L'histoire humaine se déploie dans une région intermédiaire, entre la lumière et les ténèbres, l'empire ambigu des sens et de l'âme où aucun progrès ne peut intervenir. « L'homme ne progresse pas, parce que son âme reste la même. »¹⁹⁸

C'est l'âme qui traverse des paysages de fin de monde, en affranchissant les vingt et une tours, utilisées par Sábato de manière répétée comme métaphore de l'ordre et de la science. Elle rencontre le grand Œil phosphorescent, qui lui révélera le sens de sa vie. En entrant dans le grand tunnel de chair, Fernando n'est pas expulsé. Il est par contre aspergé – une absorption hallucinante, extrême, qui le mène vers une place où il se dit que n'être jamais né est un impossible. Impossible, mais en même temps désirable, grâce au fantasme d'un autre commencement, qui se déroulerait selon d'autres règles : « Del deseo de retorno, de reinfetacion, tal vez para que todo empiece de nuevo. Sin los dolorosos avatares padecidos por la madre durante ese embarazo... Sentimientos oceánicos, nirvana, donde el placer se asocia a muerte. »¹⁹⁹

Mais cette régression absolue ne peut pas du tout être séparée du désir sexuel, fantasmatique de la grande union qui s'accomplirait, en-dehors de l'ordre établi, par

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 117.

¹⁹⁹ J. Woscoboinik, *Sábato y sus fantasmas*, p. 64.

un retour complet au chaos. Désir incestueux, mais tout à fait reconnaissable dans notre entrée au monde. Il est sûr qu'un tel renversement de l'ordre établi ne pourrait pas être accompagné que par des images terrifiantes, par des tabous et des interdits insoutenables :

« Comme une bête en rut, je me ruai vers une femme à la peau noire, aux yeux violacés et qui m'attendait en hurlant. Sur son corps luisant, je vois encore son sexe béant et je pénétrai furieusement dans ce volcan de chair qui me dévora. Je me retirai et aussitôt ses lèvres sanglantes clamèrent pour une nouvelle ruée.... »²⁰⁰

8. *L'inceste et l'aveuglement. La quête de l'absolu*

Parmi les penseurs qui ont fait des recherches au cœur du mystique, il y en a qui disent que, de façon paradoxale, l'inceste et la quête de l'absolu seraient profondément liés, par ce retour même à un autre ordre d'existence, un ordre renversé. De plus, ils disent que les deux figures feraient référence à une métaphore de l'absolu qui dépasserait les contradictions temporelles. Roger Caillois dans *Le mythe et l'homme* s'exprime à ce propos, en écrivant que l'inceste est une caractéristique du chaos, les deux s'impliquant mutuellement. Le chaos serait le temps des incestes mythiques, des catastrophes cosmiques. C'est aussi l'opinion de

²⁰⁰ E. Sabato, « Rapport sur les aveugles » in *Héros et tombes*, p. 365. La version définitive de 1990 devient tragiquement sexuelle, d'une voracité extrême. Par rapport à la variante de 1965, citée par Woscoboinik à la page 67, où Fernando écrit « porque lo ignoro, y nunca lo sabré, cuánto duró aquel diabolico ayuntamiento, pues an aquel antro no había noche ni día y todo fue una única e infernal jornada », la version de 1990 est destructive, auto-destructive : « Como una bestia en celo corrí hacia una mujer de piel negra y ojos violetas, que me esperaba aullando. Sobre su cuerpo sudoroso veo todavía su sexo abierto, entré con furia en aquel volcán de carne que me devoró. Luego salí y ya sus fauces sangrientas ansiaban un nuevo ataque (...) En medio de una tempestad, entre relámpagos, fue prostituta, caverna y pozo, pitonisa. »

Michel de Certeau dans ses recherches sur *La fable mystique*²⁰¹ : l'inceste sous-tend de toute évidence l'expérience mystique :

« Il est incontestable que l'amour mystique a des traits incestueux, dans la mesure où il vise à surmonter cette coupure généalogique, à rejoindre ou retrouver une union entre le père (ou la mère) et la fille (ou le fils), à dépasser ainsi la classification qui institue la société. Les éclats de ce désir insensé zèbrent les textes mystiques. L'interprétation reste à faire, même s'il est déjà clair et bien connu que quelque chose de ce désir renvoie à l'expérience originaire du sein maternel. »²⁰²

L'inceste comme tel représente le renversement de tout ordre établi et par conséquent il est la voie royale vers une sorte de barbarie qui met en scène les premiers rudiments de l'inacceptable social. Il est aussi le symbole de la recherche du Mal, d'un *furor* autodestructif, dont les personnages sábatien ne peuvent aucunement se soustraire. Fernando Vidal est la plus « pure incarnation » du Mal, mais les autres lui sont aussi soumis : la relation incestueuse entre les deux frères Nacho et Agostina dans le roman *L'ange des ténèbres* est une reprise de la relation incestueuse de Fernando et d'Alejandra. Il ne s'agit pas seulement du fait que les personnages errent en leur chemin vers la vérité, vers l'absolu ; ce cheminement même est bafoué dès le début par leur condition duale. C'est aussi la condition de l'écrivain, exposé au mystère irrésolu de l'âme humaine, prise entre la lumière et les ténèbres, entre le Diable et le Dieu.

Il me semble que l'hypothèse de lecture proposée par Daniel-Henri Pageaux dans son livre *Ernesto Sábato. La littérature comme absolu* est tout à fait éclairante

²⁰¹ citées par Henri-Daniel Pageaux dans *Ernesto Sábato. La littérature comme absolu*, à la p. 69.

²⁰² Michel de Certeau, *Cahiers pour notre temps*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, p. 185. (*Mystique et psychanalyse*, inédit). Cf. aussi *La fable mystique*, Gallimard, TEL, t. I, p. 15 et sq.

pour un mythe renversé de la caverne, pour une forme de barbarie qui se dresse contre l'ordre – une attaque dans le régime de l'absolu contre l'absolu même. Il s'agit à vrai dire de plusieurs figurations d'écriture romanesque (comme c'était aussi le cas avec Pamuk). Dans *Rapport sur les aveugles* il s'agit d'une métaphore de l'écriture romanesque même, qui devrait, d'après Sábato, exprimer l'Absolu. Dans *Mon nom est Rouge*, l'aveuglement représentait la voie royale d'union avec Dieu. Ici il s'agit de la possibilité d'un art hybride, impur, comme c'est le cas du roman, d'une traversée de la mort, une forme d'éterniser l'homme, de le circonscrire entre l'alpha et l'oméga de l'art :

« Il semble donc possible de poser l'hypothèse de lecture suivante : la recherche de l'Absolu, son expression dans et par la littérature, est une préoccupation constante de l'essayiste Sábato ; dans ses fictions, Sábato inscrit cette préoccupation ; mais, en la transformant en matière de fiction, il la dégrade par le crime et l'inceste. Il la dégrade, c'est à dire qu'il la transforme en roman... L'inceste serait donc une des figurations de l'écriture romanesque... L'inceste, un des fantasmes du romancier ? Sans doute, comme les Aveugles. »²⁰³

À un autre niveau, ontologique, les Aveugles jouent le rôle d'une mise en abyme, un portrait renversé de l'écrivain dans sa recherche de vérité. Il est vrai qu'on ne peut pas comprendre l'œuvre sábatienne de façon fragmentaire. Les fragments font appel à une unité intégrale, d'autant plus que les divers personnages représentent des dédoublements de Sábato l'écrivain, et les diverses situations sont des icônes métaphoriques, reprises à un autre niveau dans les romans suivants. C'est l'hypothèse soutenue par Daniel-Henri Pageaux²⁰⁴, ainsi que par Norman Cheadle dans son texte « Mise en abyme and the abyss : two paintings in Ernesto Sábato's

²⁰³ D.-H. Pageaux, *Ernesto Sábato. La littérature comme absolu*, p. 69.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 71.

trilogy of novels »²⁰⁵: le *Rapport sur les aveugles* joue à l'intérieur du roman *Héros et tombes* le rôle d'une mise en abyme du roman tout entier (« solipsisme total, narcissisme exacerbé du personnage, communication impossible, solitude absolue »). De plus, le *Rapport* intègre la mise en abyme du *Tunnel*, où Castel est le double paradigmatique de Fernando.

Toutes ces mises en abyme aboutissent à reconfigurer le message sotériologique de l'œuvre sábatienne qui, même en l'absence d'un principe unificateur, rend possible un profond exercice de mémoire, de destin, une métaphore de l'écriture et un raccourci de l'histoire, tous vus dans le miroir déformateur de l'aveuglement. L'aveuglement est pour Sábato le catalyseur, le témoin de l'intensité négative, des turpitudes charnelles et de la menace de l'enfer, qui jette une ombre démoniaque sur tout projet rationnel. L'écrivain avance à tâtons, sans jamais réussir à poursuivre jusqu'au bout le chemin de sa quête, en raison du fait qu'il ne connaît pas d'autres régions qui pourraient être explorées autrement que par le moyen de la folie, de l'aveuglement, et de l'inceste. Mais finalement il ne s'arrête pas ici. Même si les trois figures de style, qui s'entrecroisent, sont des métaphores du travail de l'écrivain, en lutte avec ses démons intérieurs, elles ont en même temps une profonde valeur réparatrice, une valeur cathartique. « Avec Fernando pour guide, comme Dante avait pris Virgile, Sábato, guidé par un double fou, traverse ses propres ténèbres pour remonter vers la lumière. »²⁰⁶

C'est la passion qui le sauve, la passion d'écrire la vie sans brouillon, dans une transparence déchirante, faisant défaut aux idées. « Je dis la vérité lorsque

²⁰⁵ N. Cheadle. « Mise en abyme and the abyss: two paintings in Ernesto Sábato's trilogy of novels », in *Hispanic Review*, vol. 63, (Aut, '95), pp. 543-53.

²⁰⁶ D.-H. Pageaux, *Ernesto Sábato. La littérature comme absolu*, p. 74.

j'affirme que je ne connais pas d'autres régions, et que mon ignorance d'autres réalités est immense, mais en revanche je peux revendiquer la passion avec laquelle j'ai suivi le chemin de ma quête. »²⁰⁷

Bien qu'il soit terrible de l'admettre, l'homme ne peut pas se sauver dans la région des idées pures. Les idées pures sont en fait un aveuglement face à son caractère d'homme concret, tiraillé entre des contradictions, des souffrances et la conscience de la mort. La caverne sábatienne est beaucoup plus angoissante que la caverne platonicienne, parce qu'elle ne met en jeu que l'ignorance et l'imperfection dans l'ordre de la connaissance, mais aussi la désorientation existentielle, l'exploration régressive d'un univers des ténèbres.

« La véritable patrie de l'homme n'est pas l'univers pur qui fascinait Platon. Sa véritable patrie, à laquelle il revient toujours après ses détours dans l'idéal, c'est cette région intermédiaire et terrestre de l'âme, ce territoire de déchirements où nous vivons, aimons et souffrons. »²⁰⁸

Une affirmation qui paraît tout à fait évidente, mais qui est devenue inapparente, de même que la quête de l'Absolu est devenue une quête de « perspective juste ». Le chemin à rebours passe par conséquent par une recherche inquiétante, une enquête sur le Mal, à travers des dédoublements, des travestissements et des inversions.

C'est pour cette raison que la fictionnalisation de l'histoire (qui dans notre analyse du roman *Mon nom est Rouge* était censée à récupérer la nostalgie du passé) – a ici un tout autre rôle, celui de mettre en évidence des personnages qui pourraient

²⁰⁷ E. Sábato, *Avant la fin*, p. 108.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 90.

renouer, par leur destin tragique, avec une transcription sotériologique du destin. Le fait que Fernando existe fait en sorte que d'autres personnages, tels que Hortensia Paz, le camionneur Busich ou Barragan le fou, le prophète de quartier, puissent aussi prendre leur place dans la galerie des personnages sábatien. L'écrivain avoue être en possession d'une collection de découpages de journaux, où les actions de personnages humbles, anonymes et impuissants lui redonnent l'espérance, en l'aidant à pouvoir survivre dans un monde anéanti par l'argent, le matérialisme et le pouvoir technologique. La logique qui met en marche le monde est secouée chaque fois qu'un tel personnage agit. En fin de compte, ce n'est pas son effort de compréhension qui pourrait sauver l'écrivain, mais l'existence de ces êtres, qui défie la mécanique de la mort:

« Moi, par contre, un être rempli de très graves défauts, de personnages aussi effrayants que Fernando Vidal Olmos. Mais j'ai aussi frissonné en écrivant ces passages où apparaissent des êtres infiniment bons comme Hortensia Paz, le camionneur Busich ou Barragan le fou, le prophète de quartier. Ces êtres modestes, ces analphabètes pleins de bonté, et les jeunes avec leur candide espérance, ce sont eux qui me sauveront. Par contre, tout le reste, les hypothèses précaires, les idées et les théories exposées dans mes essais, rien de tout cela n'a assez de valeur pour justifier mon existence. »²⁰⁹

L'aveuglement est la métaphore d'une descente aux enfers qui peut par la suite retranscrire entièrement l'histoire vécue d'un peuple. D'après Sábato, le roman est

²⁰⁹ E. Sábato, *Avant la fin*, p. 108.

justement le genre littéraire qui peut rendre justice à l'âme d'un peuple, plutôt que n'importe quelle forme de philosophie de l'histoire, qui opère à travers l'abstraction. Les catégories diurnes ne font qu'expliquer maladroitement des réalités incompréhensibles. La pensée magique par contre est capable de faire surgir le « mystère de l'âme » d'un peuple²¹⁰.

« I consider myself fundamentally a novelist, because I consider the novel superior in all senses to the essay. Because it includes not only the daytime world of logic, but also the nocturnal world of magical thought. If a person can write novels, let us say novels that take place in Argentina, it will be an expression of that mysterious phenomenon which is the soul of a people. »²¹¹

À travers la fonction rédemptrice de la pensée magique, le matériel historique du roman est lui aussi restitué dans sa triple fonction dantesque de ciel (la chute d'Yrigoyen, présente dans le récit de Bruno, la chute de Péron avec les bombardements aériens prédits par Barragan), d'enfer (l'entier *Rapport sur les aveugles*) et de terre, le territoire ambigu des souffrances et des punitions, habité par des êtres comme Martin, l'adolescent idéaliste, Bruno, l'hypostase apaisée et plus contemplative de l'écrivain Sábato, le camionneur Bucich et les personnages du Bar Chichin²¹².

²¹⁰ Ce n'est pas par hasard que Sábato a été le président de la Commission pour les Disparus en Argentine. Il avoue que pendant neuf mois il avait entrepris une descente aux Enfers, à travers 52.000 de pages d'horreurs, de preuves concrètes, qui ont renversé le rapport avec le passé d'une nation entière.

²¹¹ E. Sábato, G. Fox, « Fiction and Politics: Interview with Ernesto Sábato » in *The Threepenny Review*, No. 32 (Winter, 1988), p. 4.

²¹² Voici aussi l'interprétation de D.-H. Pageaux, *Ernesto Sábato. La littérature comme absolu*, p. 75, où il écrit que le Mirador, lieu hors du temps, contiendrait « tout le temps de l'Argentine nouvelle qui se trouve condensé, depuis les premières années du XIXe siècle. »

L'aveuglement est une des figures de style qui transforment l'homme abstrait de la philosophie, de la sociologie et de l'histoire en un être capable de faire le mal, mais en même temps capable de se sauver alors qu'il n'y a plus de solution possible :

« Et, tout comme lorsque nous nous croyons perdus et désorientés, de même notre vie prend parfois des directions en apparence hasardeuses mais en réalité choisies par une volonté inconnue de nous; et cette volonté nous conduit vers les lieux où nous allons rencontrer des gens ou des choses essentiels pour notre existence. »²¹³

²¹³ *Avant la fin*, p. 92.

IV. Une épidémie à cause inconnue

José Saramago : *L'aveuglement*

1. Une épidémie à cause inconnue et l'impuissance de la raison

L'intention de cette analyse des « scénarios d'aveuglement » dans la littérature contemporaine a été celle de tracer ses méandres théoriques, dans tous ses avatars utopiques, hallucinatoires, symboliques, ou d'expérience-limite.

Cette « contrée » plus ou moins fictionnelle (ou même légendaire, dans le cas de l'aveuglement à la manière de Bihzad dans le roman *Mon nom est Rouge*) a une signification que j'ai essayé de déchiffrer à travers mes analyses antérieures, mais qui changera à nouveau de paradigme dans le roman-essai *L'aveuglement* de José Saramago.

Cependant (et au risque de me répéter), ce n'est pas par hasard que j' ai choisi ces trois romans, appartenant à des contextes culturels et historiques très différents, pour mettre en évidence trois paradigmes qui présentent, chacun d'une manière distincte, une variante du monde qui met en doute la rationalité dominante. Dans chacun de ces paradigmes, l'aveuglement se manifeste comme un choc énorme, un événement traumatisant qui permet d'imaginer une autre dimension de la pensée : le monde imaginal dans le roman de Pamuk, le monde de la pensée magique dans le texte de Sábato, et finalement le monde à la limite de survie de la civilisation dans le cas de *L'aveuglement* de Saramago.

J'aurais pu, bien évidemment, choisir d'autres textes traitant du même sujet. Dans son étude « These irritant bodies : Blinding and Blindness in Dystopia »²¹⁴, Werner von Koppenfels analyse des récits d'aveuglement chez Cyrano de Bergerac, Swift, Wells, Wyndham, ainsi que dans le roman d'Elias Canetti, *Blendung*, où l'aveuglement est interprété d'une manière métaphorique. J'ai préféré de me pencher sur les trois romans parce que, à mon avis, ils proposent une interprétation philosophique, politique et allégorique profonde de l'aveuglement – une vision du non-voir qui éclaire d'une manière fulgurante les apories, les contradictions et les violences du monde contemporain.²¹⁵

L'aveuglement du roman de Saramago représente la mise en action d'un choc cognitif de proportions qui plonge la société humaine dans un état où les règles minimales de rationalité, de contrat social, de rapports de force et de gouvernance ne fonctionnent plus. Grâce à sa force créatrice extraordinaire, Saramago imagine une situation catastrophique, avenant dans une société humaine dont, contrairement à ses autres romans – où l'action est placée dans un contexte précis de l'histoire de Portugal ou de l'Europe – on ne connaît ni l'emplacement, ni l'histoire, ni le moment précis où l'épidémie de cécité se produit. On n'a pas d'indices non plus sur les personnages du récit. Cette société, atteinte par une maladie destructrice, qui ébranle les principes de son existence même, pourrait être n'importe où ; l'anonymat du récit ne fait qu'augmenter la puissance de son imaginaire, de son effet sur le lecteur.

²¹⁴ Werner von Koppenfels, « These irritant bodies : Blinding and Blindness in Dystopia » in *The Cambridge Quarterly*, vol. 33, issue 2, 2004, pp. 155-172.

²¹⁵ Pour Saramago, l'aveuglement détient le rôle d'un « powerful experiment in apocalyptic fantasy » (von Koppenfels, p. 165).

On peut se demander, ensemble avec les commentateurs de Saramago, si l'histoire des aveugles serait une attaque contre la société de masse, contre le pouvoir du rationalisme moderne prenant ses racines dans la philosophie des Lumières. On pourrait certainement se trouver en accord avec toutes ces critiques et dire que l'aveuglement représente une sorte d'hétérotopie, une inversion soudaine de la réalité. Cette hétérotopie projetterait une lumière nouvelle, sans préjugés, sur les bases illusoire des systèmes de pensée et d'organisation sociale, sur les conséquences néfastes mises au monde par les systèmes inflexibles de la société contemporaine, qui s'avèrent finalement à épouser un obscurantisme effarant sous la façade des Lumières et du culte de la raison. Werner von Koppenfels parle des règles de la satire menippéenne, qui met en conjonction l'utopie, le réalisme et le symbolique, dans une tentative de créer un « autre lieu », une position extérieure permettant de jeter un regard non-déformé sur l'état actuel du monde. Le roman:

« ... stages paradoxical inversions of normalcy by establishing a heterotopia, or Other Place (to use a term coined by Foucault), from which to cast a fresh and disillusioned eye on the state of the world: the moon and the madhouse are among its favorite points of vantage. By means of wittily or sarcastically applied cognitive shocks it attacks closed system of thought and social organization, the powers of obscurantism, and the totalitarian outcome of enlightenment gone bankrupt. »²¹⁶

L'intention de Saramago est explicite : « With this book, I intend to question myself and my readers about our rationality, if we are, in effect, rational. »²¹⁷

²¹⁶ *Ibid.*, p. 156.

²¹⁷ Cité in José N. Ornelas, « Convergences and Divergences in Saramago's *Ensaio sobre a Cegueira* and Camus's *The Plague* », in *In Dialogue with Saramago: Essays in Comparative Literature*, ed. Adriana Alves De Paula Martins and Mark Sabine, Manchester Spanish and Portuguese Studies, Manchester, 2006, p. 125.

L'aveuglement de José Saramago est à la fois le livre le plus noir de l'auteur, mais en même temps il détient une fonction d'avertissement contre les périls imminents auxquels se voit vouée une société qui est soudainement atteinte par une épidémie à cause inconnue. Il est aussi l'expression la plus légitime du scepticisme radical de son auteur concernant la rationalité et son pouvoir de résoudre les conflits les plus aigus d'une société humaine à n'importe quel moment du temps. Ce qui est frappant dans cette description angoissante est le fait que la société décrite n'a aucun ancrage historique et culturel. Elle représente supposément n'importe quelle société basée sur le principe directeur du contrat social, avec des règles minimales de démocratie, de modernisme et de progrès, qui sont petit à petit écrasées par une épidémie de cécité qui frappe au début à l'improviste, mais qui finit par s'étendre sans qu'aucun projet rationnel puisse l'empêcher.

L'aversion de l'auteur contre tout principe qui menace d'anéantir les bases humanitaristes de la société humaine est bien connue. Même si dans ses romans, il préserve la distance nécessaire, la satire, l'ironie et la pluralité d'options, inhérentes à une fiction accomplie, dans son *Cahier*²¹⁸, qui rassemble de petits textes pour le *blog*, il s'exprime assez ouvertement contre les systèmes de répression de l'église, du capitalisme et des traditions. Toutes ces formes, probablement indispensables à l'organisation de n'importe quelle société humaine, s'avèrent en fin de compte être celles qui accélèrent sa déchéance, parce qu'elles essayent de figer la dynamique des individus, leur caractère spécifique, et leurs besoins à travers des schémas qui relèvent des temps révolus.

²¹⁸ José Saramago, *Le cahier : textes écrits pour le blog, septembre 2008–mars 2009*; trad. du portugais par Marie Hautbergue, préface d'Umberto Eco, Le Cherche midi, Paris, 2010.

2. *La dystopie critique*

a. *Réécriture de l'histoire et le modèle de l'action humaine*

Ce qui est bien évident chez José Saramago est le fait qu'il réécrit l'histoire, non à travers des vérités préétablies, mais selon le bémol d'un non restructurant, qui jette une autre lumière sur le cours des événements, comme dans *L'histoire du siège de Lisbonne*, où l'historien Raimundo Silva exprime à un certain moment ses doutes concernant la véridicité historique de la confrontation entre les maures et les chrétiens et la conquête par les chrétiens de la grande forteresse de Lisbonne.

C'est ce non précisément qui déclenche les arpèges inouïs de l'histoire, dans le personnage de Maria Sara, la supérieure hiérarchique de Raimundo Silva, qui se laisse envahir elle aussi par le potentiel érotique et la virilité de ce non qui lui ouvre la porte grande vers une relation d'amour avec l'homme.

À cet égard, on pourrait affirmer que la recette de José Saramago est on ne peut plus facile, que c'est l'amour, la préservation de l'humanité à tout prix, le courage de l'aventure humaine d'affronter des schémas limitatifs qui représentent la solution à toute crise de proportions qui menace le statut même de la condition humaine. C'est la réponse de Balthazar et de Blimunda dans *Le Dieu manchot*, de Joana Carda, de Maria Guavaira, de Joaquim, João et Pedro Orce dans *Le radeau de pierre*, du violoncelliste qui séduit et fait l'amour à la mort, en reportant pour une durée indéterminée son implacable destin humain. C'est aussi le cas de José du roman *Tous les noms*, qui tombe amoureux d'une femme anonyme, sans la moindre

histoire digne d'être consignée dans l'archive du registre civil, où le personnage principal est employé. Et aussi le cas le plus « blasphématoire », celui de Jésus Christ de *L'Évangile selon Jésus Christ*, qui entre en relation amoureuse avec Marie Madeleine, mais qui est parmi les seuls personnages de Saramago qui faillit dans son accomplissement personnel, à cause des exigences d'ordre impersonnel auxquels il finit par obéir.

Ce qui est inquiétant chez Saramago est le fait qu'il rejette toute autorité préétablie, anhistorique, tout commandement qui a comme but d'annihiler le développement personnel et de mettre un terme à la vie, à travers les moyens de la peur, du péché, de la culpabilité et de l'autorité inébranlable. C'est l'histoire du Centre dans *La Caverne*, de la version officielle de l'histoire dans *L'histoire du siège de Lisbonne*, de l'appartenance indubitable de la Péninsule Ibérique au grand corps de l'Union Européenne, dont elle se défait finalement en errant librement en Atlantique, attirée par le mirage des îles Azore ; c'est l'autorité immémoriale de la mort dans *Intermittences de la mort* ; l'autorité du registre civil, qui camoufle sous la peau d'un nom et des données aléatoires toute une histoire de vie (*Tous les noms*), avec ses méandres, ses illusions et ses désillusions, mais aussi avec ses possibles accomplissements. C'est bien sûr l'autorité des prêtres, qui reprennent la parole finale dans *L'Évangile selon Jésus Christ*.

On pourrait alors dire que nous avons à voir dans toutes les histoires de Saramago avec le même modèle, maintes fois répété, d'une autorité immémoriale à laquelle s'oppose le caractère libre des actions humaines, capables de redonner

forme à des crises, situations sans issues, pertes ultimes d'humanité (comme c'est précisément le cas avec *L'aveuglement*).

Mais il ne faut pas oublier que l'action humaine même ne peut pas être considérée à aucun égard comme le fil d'Ariane, comme le principe directeur, à cause de ses multiples inconvenances. En l'absence de l'autorité non-dubitative de la religion, de l'état, d'un système économique quelconque, l'action humaine ne serait pas en principe capable d'aller plus loin qu'à un jet de pierre. Saramago exprime cette pensée dans *L'aveuglement* de manière évidemment ironique, en envisageant un avenir où la répartition des conséquences de nos actes se ferait de manière uniforme et équilibrée, une forme de revanche contre le chaos qu'un système alternatif, qui se baserait sur l'imprévisible des actions humaines et non sur le prévisible des normes sociales, économiques et de pensée, pourrait apporter :

« ...Si avant chaque acte nous nous mettions à y réfléchir sérieusement, à en prévoir toutes les conséquences immédiates, puis les conséquences probables, puis les conséquences éventuelles, puis les conséquences imaginables, nous n'arriverions jamais à bouger de l'endroit où la première pensée nous aurait cloués sur place. Les bons et les mauvais résultats de nos paroles et de nos œuvres se répartissent, sans doute de façon relativement uniforme et équilibrée, tout au long des jours futurs... »²¹⁹

Alors oui, le modèle de l'action humaine courageuse, qui défie le pouvoir des normes figées, est la solution proposée par Saramago dans la plupart de ses romans. Sauf que, comme il s'exprime à cet égard dans *L'aveuglement*, cette solution n'est pas du tout universelle et générale. Par contre, elle est soumise à l'imprévisible des relations humaines. Balthazar disparaît de la vie de Blimunda pendant neuf longues années,

²¹⁹ José Saramago, *L'aveuglement*. trad. du portugais par Geneviève Leibrich, Éditions du Seuil, Paris, 1997, p. 96.

pour être retrouvé à la fin, après les extravagantes errances de la femme en quête de son mari, juste pour être aussitôt après pendu par l'Inquisition, à cause de ses idées révolutionnaires concernant la possibilité humaine d'inventer le vol grâce à un grand *Pasarollo*. José de *Tous les noms* retrouve la femme dont il est tombé amoureux, enterrée dans un cimetière, d'où non seulement son nom a été retiré, mais même la mémoire de son existence terrestre, comme lui fit comprendre un berger qui se promenait parmi les tombes, en lui disant qu'il avait volontairement égaré les croix tombales, afin qu'aucune trace ne survive. Un cimetière joyeux, oui, mais aussi une conséquence aléatoire de l'action humaine. L'amour du violoncelliste avec la jeune femme séductrice représentant la mort ne mène pas du tout à la reddition de la mort, mais peut-être à un court moment de répit, puisque le livre finit (et commence) avec les mots : « Ce jour-là il n'y avait plus aucun mort. »

Pourtant, l'action humaine n'est pas toujours aléatoire. Elle peut être restauratrice, voyante, elle peut avoir une cohérence interne capable de faire face aux grands cataclysmes historiques et leur rendre le caractère humain. C'est précisément le cas de la femme du médecin dans le roman *L'aveuglement*.

Après nous avoir posé la question tout à fait légitime sur la nature de cette maladie jamais connue auparavant, la deuxième question qui nous passe par la tête est naturellement « pourquoi la femme du médecin a été épargnée »? Quel est le mécanisme étrange qui déclenche la « blancheur lumineuse » et quel est le rôle que l'écrivain assigne à cette femme qui ne se distingue des autres que par la constance de son amour ? Cette constance la rend capable de pardonner à son mari l'égarement passager par rapport à la fille aux lunettes teintées, et également de passer par l'effroi

et l'humiliation d'un viol, par solidarité avec les autres victimes qui se trouvent dans le même état. Elle est aussi capable de meurtre, en le considérant en plus comme la plus naturelle manière d'agir.

b. La remise du monde sur son orbite

Si on prend alors en considération les réactions de cette femme vis-à-vis des défis qu'une situation hors commun lui dictent, on voit qu'elle n'agit aucunement en fonction des normes figées d'une autorité prévisible ; elle ne se soumet pas aux principes de la morale. Le personnage de la femme du médecin a une nature paradigmatique, en représentant ce que Saramago même appelle, dans *Le Dieu manchot*, la remise du monde sur son orbite. Cette remise sur l'orbite est aussi le titre d'un des chapitres du livre de David Frier, dédié à Saramago, *The Novels of José Saramago : Echoes from the Past, Pathways into the Future*²²⁰, et elle est due, à son avis, à deux qualités, qui sont minimalement prises en charge par les systèmes d'organisation sociale : la capacité humaine de pensée indépendante et l'imagination, qui peuvent aller beaucoup plus loin que les commandements de l'église ou de n'importe quel autre système préétabli. Il s'agit d'un dynamisme qui propose des alternatives viables, des développements organiques à une stase généralisée, à une situation sans issue où le contrat social (dans sa forme de principes gouvernementaux et non-gouvernementaux ou de systèmes de croyances) ne fonctionne plus.

²²⁰ David Frier, *The Novels of José Saramago : Echoes from the Past, Pathways into the Future*, University of Wales Press, Cardiff, 2007, p. 111 : « Além da conversa das mulheres, são os sonhos que seguram o mundo na sua órbita : Centripetal and Centrifugal Forces ».

Ce qui est étonnant est le fait que la femme du médecin fait partie d'une galerie de personnages qui ont des origines plutôt humbles, qui sont une sorte d'*outsiders*, de marginaux, mais qui néanmoins sont capables de développer une dynamique personnelle « abstracted from the realities of contemporary society and its institutions »²²¹ et qui, au-delà de l'échec implicite dans leurs démarches, se trouvent sur le chemin d'un voyage de découverte et d'exploration, capables de réviser les vérités sur lesquelles ils bâtissent leurs vies.

« Such voyages of exploration (conducted in the spirit of love which Maria Sara sees as the only alternative to total pessimism) will allow humans genuinely and productively to revise their 'truths' and cast off the blindness which later affects an entire city in *Cegueira*. »²²²

On pourrait alors paradoxalement dire que cette capacité de réviser les vérités fait l'épreuve de la possibilité humaine d'agir contre le pessimisme, qui serait autrement la règle générale.

La femme du médecin fait partie d'un cortège de personnages féminins, qui sont en règle générale plus forts que les hommes et plus capables d'initiative : « It is a commonplace of criticism of Saramago's novels that his female characters are both more powerful and capable of greater initiative than his male one »²²³. Frier énumère plusieurs exemples de ce genre: Blimunda, la fille d'une femme exilée en Afrique, en ayant été jugée pour sorcellerie ; Joana Carda du roman *Le radeau de pierre*, qui enseigne à José Anaiço des leçons de vie, d'amour et de la nature imprévisible de la

²²¹ *Ibid.*, p. 130.

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*, p. 155.

vie humaine. Un autre personnage digne d'être retenu est Marie Madeleine, qui représente un paria social dans *L'Évangile selon Jésus Christ*, un véritable défi pour l'élu de Dieu, qui le mène à questionner l'ordre préétabli. Non dernièrement, c'est le personnage de la femme du médecin dans *L'aveuglement*, un personnage doté d'une maîtrise de soi hors commun, capable de guider les autres à travers les derniers recoins de l'abjection. Sa lucidité et sa vigilance sont littéralement capables de mettre un terme à une maladie qui s'annonçait capable de durer indéfiniment. Tout comme les autres phénomènes de masse à la limite du non plausible (des expériences dans l'apocalypse de la fiction), l'épidémie s'éteint aussi mystérieusement qu'elle a éclaté, en laissant un point de suspense, une question irrésolue à la fin du roman. La dernière phrase de *L'aveuglement* se lit comme ceci : « Puis elle leva la tête vers le ciel et le vit entièrement blanc, Mon tour est arrivé, pensa-t-elle. La peur soudaine lui fit baisser les yeux. La ville était encore là. »²²⁴ C'est le cas aussi de l'épidémie de la mort, qui cesse de reprendre ses fonctions, en se décidant par la suite d'annoncer ses victimes de la fin imminente quelques jours en avant, le temps pour le visé de prendre en main sa vie, ses affaires et sa conscience ultime. La fin du roman *Les intermittences de la mort* laisse ouverte la question si elle allait reprendre ses habitudes immémoriales ou, par contre, séduite par l'amour du violoncelliste, elle déclarerait à durée indéterminée la *pax universalis*.

« Does her decision mean that she is not going to kill him after all ? Or simply that he is going to die without warning, as happens in real life, so that she is merely sparing his feelings? Or could he be left sleeping forever, like a male version of Sleeping Beauty, in a vegetative existence without value? And does

²²⁴ *L'aveuglement*, p. 366.

the fact that nobody dies on the following day imply that death has retired once more? »²²⁵

C'est le cas aussi avec les tribulations de la Péninsule Ibérique, détachée du grand continent et partie au large de l'océan, sans but quelconque et hésitant de se figer quelque part, en confirmant ainsi les légendes de son appartenance au continent africain, mais laissant en même temps irrésolu le dilemme de sa situation géopolitique. Le message semble se dégager entre les lignes : la peur face à des situations inconnues transforme la réalité en un monstre pluricéphale, qui ne cesse pas à se multiplier, à croître, en devenant ainsi un grand champignon atomique, qui renverse complètement la réalité. Ce qui se passe tout au long des livres de José Saramago vient confirmer le principe : une fois la peur effacée, les terreurs de la réalité ténébreuse sont elles aussi supprimées, comme si de rien n'était.

En se creusant la tête pour trouver des réponses à la cause de l'in vraisemblable apparition de la maladie blanche, la fille aux lunettes teintées, l'un des personnages centraux du roman, s'exprime à ce sujet :

« La peur rend aveugle, dit la jeune fille aux lunettes teintées, Vous avez raison, nous étions déjà aveugles au moment où nous avons été frappés de cécité, la peur nous a aveuglés, la peur fera que nous continuerons à être aveugles, Qui est l'homme qui parle, demanda le médecin, Un aveugle, répondit la voix, un simple aveugle, c'est tout ce qu'il y a ici. »²²⁶

²²⁵ David Frier, *The Novels of José Saramago*, p. 179.

²²⁶ *L'aveuglement*, p. 152.

c. Politique et pandémies

L'épidémie ou plutôt la pandémie est la métaphore politique la plus convaincante, le parallèle qui dénonce de manière pertinente l'effondrement d'une géographie du désespoir, de la désolation, de la déchéance, du chaos et de l'abjection. On ne pourrait trouver une manière plus pointue d'exprimer ce message sociopolitique que par l'intermède de l'éclat d'une épidémie à cause inconnue, qui s'avère en fin de compte une pandémie. À chaque nouvelle vague d'épidémie déclenchée, à chaque mesure répressive, à chaque essai d'instauration de l'ordre et à chaque échec devant la menace d'un adversaire à figure invisible, on ne peut pas s'empêcher d'entrevoir le message politique : c'est le grand corps d'une société qui souffre les conséquences d'une maladie déclenchée à l'improviste, mais qui suit le cours de sa déchéance avec une précision mathématique. Et, en avançant encore plus loin, on pourrait même affirmer que c'est l'individu comme potentielle particule politique qui est infecté d'un virus qui peut éclater à tout moment.

Cela démontre bien évidemment la fragilité de l'ordre social, qui pourrait facilement être mis à bas par les forces de l'irrationnel qui sévissent à tout coin de rue. En même temps il témoigne de l'ambiguïté d'une condition qui possède une double citoyenneté dans deux « empires contraires », celui de la santé et celui de la maladie, comme l'affirme Susan Sontag dans son livre *Illness as Metaphor* :

« Illness is the night-side of life, a more onerous citizenship. Everyone who is born holds dual citizenship, in the kingdom of the well and in the kingdom of the sick. Although we all prefer to use only the good passport, sooner or later one of

us is obliged, at least for a spell, to identify ourselves as citizen of that other order. »²²⁷

Dans son essai « Convergences and divergences in Saramago's *Ensaio sobre a Cegueira* and Camus's *The Plague* », José N. Ornelas prend comme point de départ le concept de double citoyenneté de Susan Sontag, en déclarant que les deux auteurs (Saramago et Camus) considèrent que tous les citoyens du monde seraient potentiellement infectés par une certaine forme de maladie – des métaphores pour l'irrationalité et le mal. Qui plus est, au moment de combattre l'épidémie, la différence entre le rôle prophylactique et l'infection des autres est virtuellement abolie, chaque individu pouvant devenir un moteur de contamination. En tant qu'agents de la contamination, les humains respectent les limites de leur état naturel. Par contre, en s'assignant le rôle de guérisseurs, ils transgressent leur condition naturelle en direction d'une création de soi, d'un état de l'être qui est à chaque fois menacé à s'effondre.

Ce qui fait la différence entre *La peste* de Camus et *L'aveuglement* de Saramago est leur conceptualisation de la source du mal, présente dans la métaphore de l'épidémie. Si, à un premier niveau, la maladie est mise en lien avec un corps politique malade ou avec une idéologie corrompue, *L'aveuglement* de Saramago affirme par la suite que l'irruption de l'irrationalité est potentiellement présente en chaque individu, indépendamment de l'ordre social ou politique préétabli. C'est ici la marque du pessimisme radical atteint par Saramago dans son roman *L'aveuglement* et aussi dans le roman qui lui succède, *La lucidité (Ensaio sobre a lucidez)*.

²²⁷ Susan Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, Picador. Farrar, Straus and Giroux, New York, 1990, p. 3.

Son pessimisme s'exprime à cet égard dans une entrevue donnée à Baptista Bastos en 1996 : « How is it that in a given situation reason is so profoundly shaken that it makes us all behave in an irrational way. This is the idea: people are blind. »²²⁸

L'idée que la raison pourrait être employée de manière irrationnelle est un écho de la conception de Saramago, qui doute de la capacité de l'humanité de changer le cours des événements dans la civilisation actuelle. À son avis, employer de manière rationnelle la raison signifierait rien d'autre que la mettre au service de la vie. Détourner la raison du domaine du vécu, en la transformant en un instrument d'intolérance, d'oppression, de contrôle, relève de l'irrationalité de la raison. Pour notre auteur, la raison ne peut pas avoir une valeur en soi. Elle a une valeur dans la mesure où elle peut effectuer des changements au cours de l'histoire, chose profondément doutée par Saramago.

Les mécanismes d'oppression à l'intérieur du corps politique sont mis en parallèle avec les crises auto-générées déclenchées par la maladie enragée, qui transforme les humains en des « crabes boiteux agitant des pinces estropiées à la recherche de la patte qui leur manquait »²²⁹. Une fois l'humanité dépourvue de sa dignité et redescendue dans une condition animale affreuse, les moindres règles de civilisation sont négligées ; elles s'effacent dans la métaphore d'un corps gangrené pour lequel la seule possibilité de survie est l'extirpation du membre affecté. Les considérations « faussement humanitaires » n'ont plus de prise sur une réalité menacée par l'invisible viral :

²²⁸ Baptista Bastos, *José Saramago : Aproximação a Um Retrato, A Obra e o Autor*, 1, Sociedade Portuguesa de Autores & Dom Quixote, Lisboa, 1996, pp. 64-65, cité in Ornelas, « Convergences and Divergences in Saramago's *Ensaio sobre a Cegueira* and Camus's *The Plague* », p. 123.

²²⁹ *L'aveuglement*, p. 121.

« Ils savaient que ce matin le commandant du régiment avait dit dans la caserne que le problème des aveugles ne pourrait être résolu que par leur liquidation physique à tous, les aveugles actuels aussi bien que les futurs aveugles, sans considérations faussement humanitaires, avait-il dit textuellement, tout comme on coupe un membre gangrené pour sauver la vie d'un corps. »²³⁰

Voilà la solution totalitaire, qui n'essaie plus de nuancer, de décortiquer ou de séparer le bien du mal, mais par contre considère tout le corps social comme un potentiel ennemi, une menace ouverte pour la « santé » du centre. Ce qui est le plus parlant est le fait que dans un monde ahuri par la menace d'une épidémie (comme par exemple le totalitarisme), la frontière entre la fiction et la non-fiction disparaît. Des choses inimaginables deviennent la règle absolue de la réalité immédiate, l'imagination est trop faible pour concevoir jusqu'où la panique et la peur puissent pousser les limites des atrocités.

De ce point de vue, Saramago a été comparé à Orwell²³¹ : les deux écrivains ont pu brillamment combiner la fiction avec l'esprit analytique et le journalisme, dans une démarche qui rend superflues les démarcations entre fiction et non-fiction, tous les deux essayant de mettre en évidence comment, à travers une épidémie de panique, les totalitarismes se mettent en place sans trop tarder.

Si dans le cas d'Orwell, la réponse autoritaire de l'Etat, à travers la figure du Ministère de l'Amour, est facilement juxtaposable sur un modèle totalitaire, le Ministère de la Santé dans le roman-essai de Saramago, même s'il est issu d'un contexte politique légèrement différent, porte les mêmes traces idéologiques,

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ Christopher Rollason, « How totalitarianism begins at home. Saramago and Orwell » in *In Dialogue with Saramago: Essays in Comparative Literature*, ed. By Adriana Alves de Paula Martins & Mark Sabine, Manchester Spanish & Portuguese Studies, 2006.

équivalentes d'après Saramago à la déshumanisation tout court. Qu'il s'agisse d'idéologies ouvertement totalitaires ou bien d'idéologies cachées sous le masque du progrès ou de la démocratie, le fait que l'être humain devient une simple ressource maniable relève pour Saramago du même état de choses qui fait possible le totalitarisme. L'écrivain dénonce à plusieurs reprises l'idéologie du marché libre, la globalisation corporative, les formes apparentes de démocratie où le seul pouvoir du peuple est celui de se débarrasser d'un gouvernement afin de réinstaller un autre au pouvoir. Les conséquences de telles « doctrines » mènent à la déshumanisation, à un état d'esprit anesthésié, à une perte de mémoire collective qui fait en sorte que la population se transforme en un pôle passif, qui n'oppose plus aucune résistance aux valeurs autoritaires. C'est à travers cette passivité, cette anesthésie généralisée que les mécanismes du pouvoir inconditionnel s'installent sans aucun recours. En d'autres mots, ceux qui deviennent aveugles à la suite d'une épidémie généralisée étaient déjà aveugles, prisonniers d'une condition indistincte, dans une société où l'aveugle dirige l'aveugle ou encore « dans une société d'aveugles où le borgne est roi » : « The white blindness may be read as a metaphor less for totalitarianism than for the mindset that underlies it – that passive acceptance of authoritarian values by the mass of people that makes totalitarianism possible. »²³²

Le point sur lequel on devrait insister concerne le fait que dans une société où le totalitarisme menace de s'installer (ou, en d'autres mots, où l'épidémie se déclenche), c'est la mémoire collective qui est engloutie, abolie, en perdant le lien avec ce qui constitue le fondement de toute civilisation. La mémoire d'un autre monde possible, autant qu'elle soit présente, même si enfouie, dans les consciences

²³² *Ibid.*, p. 116.

des humains, peut toujours ressusciter leur humanité. Une fois complètement effacée, il ne reste aucun espoir pour une société qui perd en même temps toute forme de résistance. Si, à travers *L'aveuglement*, l'écrivain essaie de créer une « contre-tradition », une certaine résistance, si moindre soit-elle, une forme d'organisation humaine qui s'appuie sur les règles de la compassion et de la solidarité, dans le roman qui le continue de manière logique (même si chronologiquement il advient après trois autres romans), *La lucidité*, Saramago détruit consciemment cette « fabrique de la résistance de groupe ». La cité des aveugles revient dans une vision anti-utopique cauchemardesque. La résistance est étouffée, la tradition oubliée, la mémoire collective oblitérée :

« The reader hears Saramago twisting in the knife, as if to resurrect the nightmare of his city of the unseeing. Such is the grimness of the anti-utopian vision here that –taking *Ensaio sobre a Cegueira* and *Ensaio sobre a Lucidez* as a single text – the character once embraced as a saviour is now betrayed and eliminated. »²³³

La conclusion s'impose: le totalitarisme peut maintenant s'installer dans les cœurs et les consciences d'une entière population déshumanisée.

Dans le même ordre d'idées, José N. Ornelas soutient l'analogie entre les épidémies naturelles (comme la peste pour Camus ou « l'étiologie du mal blanc » pour Saramago) et les épidémies causées par l'homme : le fascisme, le nazisme, les guerres impérialistes ou néo-coloniales, les nettoyages ethniques, les camps de concentration, les goulags et la Shoah. Ce qui est très intéressant dans cette perspective est que les épidémies mêmes peuvent être circonscrites dans une vision moderniste ou post-moderniste, la guerre froide et le sida pour les trois décennies

²³³ *Ibid.*, p. 118.

passées étant l'image parfaite de ce qu'on appelle une épidémie post-moderne²³⁴. De ce point de vue, je pense que les traits que l'auteur assigne à une forme de maladie postmoderne (la peur d'une possible contamination, mélangée d'hostilité, ignorance, anxiété, manque de confiance) sont tout à fait reconnaissables dans les signes du mal blanc du roman de Saramago. On peut dire qu'au-delà des signes extérieurs qui caractérisent l'avant-scène des totalitarismes, ce sont plutôt les vagues débilatantes de la société, les hommes tournés soudainement contre les hommes, de crainte d'être infectés, la paranoïa, la germophobie qui affaiblissent le grand corps social :

« ... the cold war spawned a plague, not of communism or of bomb-related illness, but of paranoia, xenophobia, and red-baiting that took on witch-hunt proportions. Likewise, the AIDS era will be remembered not for its epidemic of HIV but for its plagues of homophobia, germophobia, racism, classism. »²³⁵

Ce qui est plus distinctif par rapport à ce genre d'épidémie postmoderne est moins le nombre de victimes qu'elle affecte que les effets indirects, la débilatation conséquente de la société, due à une polarisation manichéiste : les agresseurs potentiels – les victimes menacées de partout (dans les termes de Foertsch, « us v. them mentality »). Ce qui entraîne indirectement la quarantaine prolongée des malades, leur isolement du monde et le renforcement des barrières entre les sains et les malades. Plus la menace est invisible, plus elle peut éclater de partout et de nulle part, plus les mesures de non-agression devraient être multipliées. La conséquence

²³⁴ Voir Jacqueline Foertsch, *Enemies Within : The Cold War and the AIDS Crisis in Literature, Film, and Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 2001 pp. 9-22.

²³⁵ *Ibid.*, p. 9.

qui s'impose est que la métaphore de la maladie devrait être éradiquée de partout. (« to ban illness as metaphor from circulation entirely »²³⁶).

Jacqueline Foertsch établit une typologie des récits de l'épidémie (*typology of plague narratives*) qui prend en considération des traits spatio-temporels spécifiques, à savoir : a) les genres *pré-épidémique et alter-apocalyptique*, qui parlent d'une période révolue dans l'histoire de l'épidémie, où le sida et les épidémies nucléaires n'avaient pas encore atteint le niveau critique ; des meilleurs temps pour les homosexuels ou des temps pas encore atteints par la déroute nucléaire. b) les genres *intra-épidémique et post-apocalyptique*, qui font référence aux horreurs qui se développent sans trop tarder après le déclenchement des respectives épidémies : des paysages ravagés, arides, la présence de quelques survivants épars, une humanité qui se reconfigure avec une grande difficulté après l'éclatement des épidémies généralisées.

D'après Ornelas, qui suit de près les typologies épidémiques de Foertsch, les deux romans qu'il analyse, *La peste* de Camus et *L'aveuglement* de Saramago entrent parfaitement dans le genre intra-épidémique, qui transmet l'idée d'une épidémie biologique et de ses ramifications sociales ultérieures. La menace biologique de l'épidémie prend par la suite un rôle secondaire, laissant la place ouverte à une analyse sociale d'envergure.

Il est certain que dans tous les temps, les épidémies ont eu un rôle extrêmement important dans la configuration de l'imaginaire humain. Qui plus est, on pourrait tracer l'histoire des époques entières, concentrées autour les phobies, les centres d'infections, les migrations et les mesures de quarantaine dues à la

²³⁶ *Ibid.*, p. 28.

propagation des épidémies. La littérature universelle présente pas mal d'exemples de ce genre, des intrigues et des récits complexes se déployant sur les traces des grandes épidémies qui ont sévi l'humanité :

« World literature offers many works, including not a few masterworks, that present stirring narratives and often horrifying images of peoples trapped by epidemics. Giovanni Boccaccio's *The Decameron* (1349-1351) is a collection of stories told as amusement to while away time spent in exile from Florence while the plague ravaged that Italian city in the fourteenth century. Daniel Defoe's *Journal of the Plague Year* (1722) is an eighteenth-century retrospective account of London during the plague of 1665. »²³⁷

La différence entre les récits classiques de l'épidémie et les récits postmodernes (comme c'est le cas avec *L'aveuglement*) est que dans le premier cas c'est la société qui est tenue responsable pour l'éclosion de l'épidémie, que les totalitarismes, qui sont à l'affût dans chaque paranoïa déclenchée par l'idée d'un ennemi collectif, s'installent à la vitesse de la tonnerre là où le corps social montre des faiblesses et des séparations internes (*us vs. them mentality*). Par contre, les *intra-épidémies* postmodernes relèvent d'un régime différent, où c'est l'humanité toute entière, chaque individu, qui est tenu responsable pour l'avènement d'une maladie potentiellement mortelle. Le côté moral n'a presque aucune importance dans ce contexte (c'est la thèse de D. Frier dans « Righting Wrongs, Re-writing Meaning and Reclaiming the City in Saramago's *Blindness* and *All the Names* », que je vais discuter dans un chapitre ultérieur). La revanche divine non plus ne peut pas se

²³⁷ José N. Ornelas, « Convergences and Divergences in Saramago's *Ensaio sobre a Cegueira* and Camus's *The Plague* », p. 126, citation de Joann P. Krieg, *Epidemics in the Modern World*, Twayne Publishers, New York, 1922, pp. 1-2.

constituer en une réponse à la crise de proportions qui se propage à l'échelle universelle, comme c'était le cas avec les récits classiques de l'*Iliade*, de la *Bible*, ou même de *Measure for Measure* de Shakespeare. Ce qui fait la différence de *L'aveuglement* est le fait que l'ordre divin et l'ordre moral n'offrent pas de réponses ni au déclenchement de l'épidémie, ni non plus à l'arrêt soudain, sans préavis, de l'épidémie à la fin du roman. L'idée sous-jacente est que chaque individu porte en lui le virus et que la solidarité sociale peut être restaurée seulement quand chaque individu deviendra conscient de la portée plus générale de la maladie : « ...only when all humanity will acknowledge that everyone carries the virus or perhaps is the virus will it be able to stop the disease from taking hold and spreading. »²³⁸ En l'absence de quoi, la rechute dans la préhistoire de l'humanité est envisageable à chaque pas. Elle serait accompagnée par une terreur aveugle, la haine aveugle, l'inhumanité aveugle, la brutalisation aveugle (« state of barbarism where blind terror, blind hate, blind anguish, blind inhumanity, and blind brutalization are the order of the day. »²³⁹)

Ce qui est intéressant est le fait que l'hypothèse de la vue comme synonyme de l'humanité se confirme quand la barrière entre ceux qui voient et ceux qui ne voient pas s'écroule, en généralisant l'état de déroute et de barbarie aussi à l'intérieur de la structure répressive, qu'à son extérieur. Si au début de la quarantaine, la vision *dystopique*²⁴⁰ est caractéristique de « la prison intérieure », de l'asile comme état

²³⁸ *Ibid.*, p. 129.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ La définition classique de la dystopie concerne des récits et des contre-récits qui se développent dans des espaces alternatifs iconiques, pires que les réalités sociales de l'auteur ou de ses lecteurs, mais qui sont intimement liés à de telles situations. Voir Tom Moylan, *Scraps of the Untainted Sky*, p. 276 : « But with E.M. Forster, Yevgeny Zamyatin, and the others, the classical dystopias set aside that initial realist gesture and developed narratives and counter-narratives directly within iconically

concentrationnaire, avec des règles concentrationnaires, elle s'étend par la suite au monde extérieur, quand les forces de l'ordre perdent elles aussi la faculté de voir. Les symboles habituellement associés à l'opposition entre l'espace intérieur enfermé, manquant de liberté, et la géographie extérieure, marque de courage, aventure, liberté de choix, s'évanouissent. Les personnages échangent une forme de prison pour une autre.

« In fact, their new spatial configuration is characterized by even more terrifying and gruesome images, scenes, and actions than those found in the inside space, the insane asylum, which belie totally any concept of freedom associated with the outside, the open space, where boundaries are supposedly more fluid, porous, and differentiated, and therefore more enabling of new subject formations. »²⁴¹

La géographie du désespoir se généralise, fait qui exclue la dignité et la compassion, en faisant en sorte que les barrières discursives ne puissent plus être aucunement réinstaurées et que l'ordre social s'effondre pour une durée indéterminée. Avec la perte de la mémoire collective, qui fait que les images d'un autre monde révolu se dissipent petit à petit, c'est aussi la perte de l'imagination qui apparaît, un vide qui transforme l'inacceptable de l'apocalypse en quelque chose qui relève de la fiction. Il s'agit ici bien sûr de la capacité humaine de se remettre après la longue convalescence d'une maladie presque mortelle. Mais de l'autre côté, il s'agit aussi du vide de l'imagination qui rend possible la répétition des mêmes horreurs de l'histoire, sous des visages sans cesse changeants. Cette notion de *vide imaginaire* a

detailed elsewhere that were worse than the social realities in which the authors and their readers lived but that nevertheless grew from those situations. »

²⁴¹ *Ibid.*

été utilisée par Raymond Stephanson²⁴² pour déterminer cet état de l'être où régissent le silence total, l'aveuglement et l'effacement de l'imagination, mais il peut être appliqué aussi à l'expérience de la femme du médecin dans l'église où toutes les figures ont les yeux bandés. C'est le moment où elle se rend compte que, même si elle ne perdra jamais la vue, elle sera de moins en moins capable de voir, à cause du fait que les témoins de son expérience visuelle seraient complètement disparus (« Tu continues à voir, Chaque jour je verrai moins, même si je ne perds pas la vue je deviendrai plus aveugle chaque jour parce qu'il n'y a plus personne pour me voir »²⁴³). Ce qui veut dire que l'imagination, les symboles naissent dans un état d'échange réciproque, dans une communauté d'humains qui se réplique, que l'exile et l'aliénation peuvent les rendre impuissants.

C'est pour cette raison que la fin de *La peste* de Camus, ainsi que la fin de *L'aveuglement* de Saramago peuvent être interprétées en double note : soit comme une ressuscitation de l'humanité après la longue nuit de la barbarie, due à une rechute dans la préhistoire, à cause des conditions pathologiques plus ou moins explicables, soit comme un avertissement contre l'insouciance oublieuse des gens qui, une fois le péril écarté, s'adonnent les forces décuplées à un long rituel de l'oubli, qui les replongera inévitablement dans des effrois inattendus.

« Both novels end with an indefinite resolution and an ambiguous message. The plague is not really gone; it is only temporarily in retreat and undergoing another mutation... The plague... is a scourge that no amount of denial and forgetfulness

²⁴² Raymond Stephanson, « The plague narratives of Defoe and Camus : illness as metaphor », in *Modern Language Quarterly*, Durham, NC, 1987, 48, pp. 224-41.

²⁴³ *L'aveuglement*, pp. 355-356.

or prophylactic measures, be they scientific, social, political, ideological, or spiritual, can ever exterminate. »²⁴⁴

Les deux romans ne laissent pas d'espoir à la fin, par le fait même que les survivants des épidémies ne semblent pas vraiment apprendre quelque chose de leur horrible expérience. Ils (ou les générations futures) seront de nouveau pris au dépourvu à l'avenir, quand une nouvelle maladie ou une nouvelle vague d'irrationalité éclatera à l'improviste. Le message semble assez clair de ce point de vue : il n'y a pas d'amélioration historique, le progrès est une illusion, le cycle de l'horreur se perpétue à tout jamais dans l'histoire de l'humanité, l'irrationalité, l'oppression, les idéologies et la désintégration morale reprendront sans cesse leur cours, accompagnées par l'oubli induit et la négation perpétuelle, le sacrifice au nom des idéaux abstraits. Pour Ornelas, il semble évident que les idéaux abstraits, même si jamais mentionnés dans les deux romans (*La peste* et *L'aveuglement*), sont de l'ordre d'une idéologie fasciste (dans le premier cas) et, plus généralement, de l'implémentation d'une idéologie totalitaire par une machinerie d'état despotique et oppressive.²⁴⁵

Le climat que Saramago veut créer n'est pas du tout circonscrit dans des conditions normales. Sa façon de fictionnaliser l'histoire est tout à fait différente de la fictionnalisation de l'histoire à travers le paradigme de l'aveuglement, telle que

²⁴⁴ José N. Ornelas, « Convergences and Divergences in Saramago's *Ensaio sobre a Cegueira* and Camus's *The Plague* », p. 137.

²⁴⁵ *Ibid.*, note, p. 138: « Among the many concepts associated with fascism one can identify the reaction against nationalism, the sanctification of the state as well as nature, the will to power, aggressive nationalism and patriotism, and the charismatic and totalitarian nature of the State. Although there is no direct allusion to any of these key concepts in the narrative, one can easily abstract that it is ideological and political irrationality that causes the epidemic that victimizes most of the people in the unnamed city and country. »

pratiquée par Sábato et Pamuk. Alors que pour Pamuk, l'aveuglement est le couronnement paradoxal d'une vision du monde, gravement mise en crise par le perspectivisme et le réalisme de la Renaissance, la voie d'entrée vers un monde imaginal à clef perdue pour notre imaginaire occidental ; et pour Sábato, l'aveuglement est la variante renversée d'une quête de l'absolu qui passe par les antres de l'abjection, de l'inceste, de l'enfer et du crime, dans un cycle cauchemardesque et hallucinatoire, l'aveuglement chez Saramago semble comporter une dimension dystopique. Le monde que Saramago décrit est un monde d'une réalité angoissante, qui sombre sur la pente de la déchéance, en suivant une logique implacable. Il est le monde, tel qu'il se montrerait à nous si « tout le monde » (ou la majorité) serait frappé par cette maladie inconnue, qui pourrait être l'équivalent de plusieurs formes d'aveuglement qui menacent le monde contemporain, et qui pourraient l'amener à sombrer dans l'horreur : les extrémismes, les terrorismes, l'hypocrisie du capitalisme globalisé, les fanatismes religieux, tous les systèmes ravageurs qui dominent le monde contemporain²⁴⁶. Il a par cela une fonction d'avertissement.

²⁴⁶ Voir à cet égard les considérations théoriques de Saramago dans son *Cahier : textes écrits pour le blog. septembre 2008-mars 2009*, trad. du portugais par Marie Hautbergue, avec une préface d'Umberto Eco, paru aux Éditions Cherche midi, Paris, 2010. Contrairement à ses autres livres, où il s'exprime de manière voilée et parabolique, il porte ici des jugements impitoyables sur la réalité du monde contemporain : « George Bush a expulsé la vérité du monde pour faire fructifier à sa place l'âge du mensonge. La société humaine d'aujourd'hui est contaminée par le mensonge comme par la pire des contaminations morales, et il en est l'un des principaux responsables. Le mensonge circule impunément, partout, il est même devenu une sorte d'*autre vérité*. » (p. 24) Quant à la démocratie, il dit : « Aujourd'hui, méprisée et jetée à la corbeille des formules usées et dénaturées par l'usage, l'idée de démocratie a cédé la place à un marche obscènement triomphant, finalement aux prises avec une très grave crise dans son versant financier, tandis que l'idée de démocratie culturelle était supplantée par une aliénante massification industrielle des cultures. » (pp. 57-58). Quant à la religion, sa formule est encore plus pointue : « ... Dieu est le silence de l'univers et l'homme le cri qui donne du sens à ce silence » (p. 59)... « Qu'il soit éternel, admettons-le pour ne pas contrarier le pape, mais son éternité n'est que celle d'un éternel non-être » (p. 62).

3. *La vision allégorique*

a. *La peur aveuglante*

Par la suite, je vais regarder tout au long du roman quelles sont les connotations allégoriques que cette maladie prend dans l'imaginaire des personnages, ainsi que dans les considérations d'une voix méditative, seconde, prête à tout disséquer – la voix du narrateur. Cette voix seconde est celle qui rend le caractère d'essai de cette œuvre inquiétante.

Qu'est qui se passe au juste dans ce roman ? Un beau jour, un homme, qui sera appelé par la suite de manière paradigmatique le premier aveugle, en s'arrêtant au feu rouge, se rend soudainement compte qu'il est devenu aveugle. Comme c'est le premier cas d'une longue liste de malheurs, son cas est raconté d'une manière objective, en discutant sur la nature inquiétante de quelque chose qui n'aura ni nom, ni symptômes: « On dit que la cécité est noire, Eh bien moi je vois tout blanc »,... « c'est peut-être une question de nerfs et les nerfs sont une chose diabolique. »²⁴⁷ L'histoire se mêle avec un début d'intrigue, puisqu'on a à voir avec un voleur qui, en bon samaritain, aide au premier aveugle à se déplacer jusqu'à la maison, en lui volant en même temps la voiture. À la première vue, on a l'impression que cette maladie tombée de nulle part, qui s'avère être contagieuse par des voies tout à fait inhabituelles, serait une punition, une peine infligée aux pécheurs pour leur mauvaise conduite éthique. À cela s'ajoute aussi le cas de la jeune fille aux lunettes teintées qui avait été frappée par la cécité pendant un de ses actes amoureux mercenaires,

²⁴⁷ *L'aveuglement*, p. 13.

quand elle avait compris que « la perte de la vue n'était pas une conséquence nouvelle et imprévisible du plaisir »²⁴⁸, à la suite de laquelle, en contournant « les circonvolutions de l'esprit humain » et en préférant « les chemins courts et rectilignes », la conclusion s'impose : « la jeune fille voulait dire qu'elle avait été punie à cause de sa mauvaise conduite, de son immoralité, voilà tout. »²⁴⁹

Il serait trop simple d'en tirer la conclusion, en disant que la maladie serait un châtement, une punition pour des mauvaises conduites comme le vol ou la prostitution. On est de toute façon menés vers une fausse piste, parsemée avec des considérations ironiques d'ordre éthique sur la nature de l'être humain : « La vertu, personne ne l'ignore plus, rencontre toujours des écueils sur le très dur chemin de la perfection, mais le péché et le vice sont si choyés par la fortune qu'à peine arrivée devant l'ascenseur les portes s'ouvrirent... »²⁵⁰

Quoi qu'elle commence avec des cas apparemment soigneusement choisis, qui pourraient signaler le début d'un récit policier, les personnages atteints par la maladie se multiplient, en l'absence de tout critère unificateur : des innocents et des vilains, des civils et des policiers, des enfants et des vieillards, des courageux et des couards, n'importe quelle catégorie sociale est atteinte, dans un tohu-bohu qui ignore toute symptomatologie. La cécité se déchaîne, « hautement contagieuse », mais en même temps « sans qu'existassent préalablement des activités pathologiques de nature inflammatoire, infectieuse ou dégénérative. »²⁵¹ Même si les efforts de l'écrivain de déjouer chaque démarche de raisonnement moderne – qui se met à

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 40.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 37.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 41.

établir les étapes du parcours, la symptomatologie, l'examen complet d'une condition physique et psychique par ailleurs extrêmement fragile – sont évidents, on observe dans le roman un discours clair et logique, qui s'efforce de suivre en détail, à travers les voix des personnages, toutes les hypothèses plausibles qui pourraient être entièrement justifiées dans des conditions normales.

Sauf que les conditions décrites ne sont pas du tout normales. À travers la voix de ses personnages, Saramago écarte toute possibilité « rassurante » de la carte symptomatique de cette maladie étrange. Le médecin se met à faire des recherches dans tous les traités de médecine qu'il a à la portée de la main, mais il n'arrive pas à détecter l'origine de la maladie, faute d'aucun signe visible : « Il ne découvrit rien dans la cornée, rien dans la sclérotique, rien dans l'iris, rien dans la rétine, rien dans le cristallin, rien dans la tache jaune, rien dans le nerf optique, rien nulle part. »²⁵² Et plus loin: « Au début,... il y avait eu des centaines de cas, tous pareils, tous se manifestant de la même façon, rapidité, instantanéité, absence déconcertante de lésions, blancheur resplendissante du champ visuel, aucune douleur avant, aucune douleur après. »²⁵³

L'appareil oculaire est intact, le visible ne peut donner aucun signe de ce choc cognitif de proportions, livré au médecin par les premiers cas d'aveuglement. La neurochirurgie non plus ne lui fournit pas de réponses ; les deux possibilités, pour autant bizarres qu'elles soient, l'agnosie et l'amaurose, sont écartées d'emblée. Dans le premier cas, celui de l'agnosie, la capacité visuelle du patient n'aurait diminué point, la seule chose à changer aurait été sa capacité de reconnaître les choses, en

²⁵² *Ibid.*, p. 25.

²⁵³ *Ibid.*, 141

d'autres termes, « il aurait perdu la capacité de savoir qu'il savait et, qui plus est, la capacité de le dire. »²⁵⁴ Dans le deuxième cas, celui de l'amaurose, le patient aurait vu tout noir²⁵⁵, ce qui contredit la nature lumineuse de la maladie de Saramago, qui définit la « nature entièrement scatologique de l'être humain »²⁵⁶. Les aveugles sont choqués par « l'illusion de la lumière », qui entre en profonde contradiction avec l'horreur qui les entoure :

« En vérité, peu leur importait que ce fut le jour ou la nuit, le crépuscule du matin ou le crépuscule du soir, le silence de l'aube ou la rumeur de l'heure méridienne, les aveugles étaient toujours entourés d'une blancheur resplendissante, comme le soleil dans le brouillard. Pour eux, la cécité ne consistait pas à vivre banalement enveloppés de ténèbres mais à l'intérieur d'une gloire lumineuse. »²⁵⁷

Ce qui est intéressant dans le roman de Saramago est le fait que le seul « témoin » qui est capable de saisir les limites de l'horreur est la femme du médecin, le seul personnage qui a gardé la vue. Ceci est une différence frappante par rapport au roman de Sábato, où l'héros descend dans les antres de l'enfer pour connaître l'horreur, qui lui est révélée à travers les aveugles.

Ce qui est davantage inquiétant est le fait qu'on ne peut pas donner des réponses définitives aux deux questions capitales qui hantent l'essai, à savoir, quelle est la cause de la maladie et pourquoi la femme du médecin a été épargnée ? Les seules choses qu'on peut entreprendre sont d'observer, de mettre sous la loupe une

²⁵⁴ *Ibid.*, pp. 33-34.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 34.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 153 : « ... les premiers aveugles mis en quarantaine ici se montrèrent capables, plus ou moins consciemment, de porter avec dignité la croix de la nature éminemment scatologique de l'être humain »... « aucune imagination, aussi fertile et créatrice de comparaisons, d'images et de métaphores fut-elle, ne pourrait décrire comme il se doit l'amoncellement d'immondices qui s'entasse ici. »

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 108.

situation qui dépasse en abjection les limites de l'imaginable, mais qui en même temps représente une allégorie²⁵⁸ des situations qui sont véritablement apparues dans l'histoire de l'humanité.

Par rapport aux situations historiques concrètes, où les mécanismes du développement factuel sont à peine reconnaissables à cause des déguisements des personnages concrets, l'histoire de *L'aveuglement* se déroule avec une précision implacable, dans une logique de la déchéance imperturbable. C'est la raison aussi pour laquelle Saramago a choisi de ne pas nommer ses personnages. Ils représentent les visages anonymes des hommes et des femmes, pris dans une équation diabolique, qui ne leur laisse aucune échappatoire. À cause de ce choix délibéré, qui place les personnages comme des pions sur une table d'échec, la démonstration de Saramago atteint le comble de sa force. Non déguisés par des particularités historiques, sociales, raciales ou de n'importe quel autre genre, ils révèlent leur « dénomination » en tant que participants à un ordre qui se reconfigure à travers des règles qui n'ont plus rien à voir avec les règles du « contrat social ». Ils mettent en même temps en lumière leurs faiblesses et leurs inconsistances. Michael Keren, dans *The Original Position in José Saramago's Blindness*²⁵⁹, souligne la contribution à la théorie du « contrat social » de l'écrivain Saramago, qui est capable, grâce à son pouvoir d'imagination et d'anticipation, de compléter les positions de John Rawls du traité

²⁵⁸ Dans *The Cambridge Companion to Allegory*, ed. by R. Copeland et P. Struck, University of Pennsylvania, March 2010, l'allégorie trouve un puissant défenseur en Walter Benjamin. Le XXe siècle se réclame entièrement de ses interprétations révisionnistes. La théorie post-structuraliste, surtout celle de Paul de Man, considère l'allégorie comme le paradigme du langage rhétorique, qui réclame et en même temps oppose résistance à l'interprétation. L'allégorie a été également incorporée dans les théories psychanalytiques sur le désir et la sublimation, en sa qualité de signification déplacée ou absente.

²⁵⁹ Michael Keren, « The Original Position in José Saramago's *Blindness* » in *The Review of Politics*, 69 (2007), University of Notre Dame, pp. 447–463.

On Justice. Il met en évidence le fait que toutes les règles de la cohabitation, de la distribution des biens, et de la justice sociale éclatent en miettes si l'homme n'est plus capable de compassion et de solidarité avec les autres. Ces valeurs n'entrent d'ailleurs en aucun traité politique, mais elles sont le point fort de l'hypothèse littéraire de Saramago.

« This literary exercise points at Saramago's belief that most people are too blind to see the need for compassion and tenderness as a means of survival... We also owe a great deal to José Saramago who singled out the difficulties we face on the road to justice: memories of the past that haunt us, contingencies that hinder the process, and the presence of extreme evil in politics, business, and other areas, disrupting the fair allocation of resources. »²⁶⁰

Nous pouvons bien évidemment nous poser des questions par rapport à des situations historiques concrètes, comme les massacres de Congo et de Sudan, le conflit israélo-palestinien, la guerre de l'Irak, l'occurrence des fascismes et des totalitarismes. De ce point de vue, comme je l'ai déjà souligné, la vision noire de *L'aveuglement* a été comparée avec l'anti-utopie d'Orwell (voir Christopher Rollason, « How totalitarianism begins at home. Saramago and Orwell »). Et avec beaucoup de raison.

b. Écartement de l'approche éthique

De l'autre côté, on ne devrait pas comprendre cette compassion à travers un filtre éthique ; ni les ravages causés par l'aveuglement ne devraient pas être vus comme un châtement divin ou une punition éthique non plus. L'hypothèse

²⁶⁰ *Ibid.*, pp. 462-463.

d'interprétation de David Frier, dans « Righting Wrongs, Re-writing Meaning and Reclaiming the City in Saramago's *Blindness* and *All the Names* »²⁶¹ est que, plutôt que de parler d'attributions divines, de contagions à cause inconnue ou de processus éthiques, le point de focalisation le plus important dans le contexte de *L'aveuglement* est constitué par les relations changeantes entre les différents personnages. Il est plus important que les événements qui se déroulent autour d'eux.

« The real explanation for the epidemic in *Blindness*, therefore, is surely that we should not waste our time looking for rational explanations for it, as we would do if there were a real-world event; this is a literary work and the greatest importance of the outbreak of blindness may lie as easily in the plane of significance as in that of science. The key point is that the epidemic happens and that certain consequences flow from it. »²⁶²

Une des grandes réalisations de *L'aveuglement* est la mise à bas de la logique, la renonciation au déroulement habituel des événements, à l'analogie ou à la parabole. Ce qui est le plus important est ce qui s'ensuit après les événements, la reconfiguration des relations humaines et les nouvelles vérités à découvrir. Tout comme chez Sábato, c'est à travers une descente aux enfers que la restauration du prospect de la vie peut être envisagée. Mais, à la différence du roman de Sábato, où la restauration finale a le visage d'une apocalypse finale – une grande union avec la femme aveugle, le retour avant la naissance, dans les profondeurs du non-être –, chez Saramago on assiste à la fin du roman à un retour vers la solidarité, vers une reconstitution des relations sociales, de la tolérance, après les horreurs et la « dystopie » de l'asile des aliénés – rien d'autre qu'une prison perpétuelle :

²⁶¹ David Frier, « Righting Wrongs, Re-writing Meaning and Reclaiming the City in Saramago's *Blindness* and *All the Names* » in *Portuguese Literary and Cultural Studies*, 6 (Spring 2001).

²⁶² *Ibid.*, p. 101.

« Nous disposons d'un asile d'aliénés vide et désaffecté en attendant qu'on lui trouve une autre destination, d'installations militaires qui ne servent plus à rien à la suite de la récente restructuration de l'armée, d'une foire industrielle dont l'aménagement est quasiment achevé et aussi, je n'ai pas réussi à me faire expliquer pourquoi, d'un hypermarché en liquidation. »²⁶³ Un monde délabré, qui ne ressemble pas au monde de l'inconscient de Sábato, mais à une allégorie noire, devenue état actuel du monde (à l'intérieur tout comme à l'extérieur, du fait de ne pas avoir des yeux, les aveugles sont tenus à vivre dans une grande prison). Ce qui est alors important, ce sont moins les causes logiques, rationnelles de l'éclatement d'une telle maladie, qui appartiennent à un état révolu du monde, mais plutôt l'état second, les transformations à la suite d'une telle pandémie, qui se répand finalement à l'échelle de toute la population.

L'enjeu des romans de Saramago est d'imaginer les conséquences possibles d'un état du monde qui suivrait à un choc de proportions, capable de renverser complètement la carte géographique (*Le radeau de pierre*), politique (*La lucidité*), existentielle (*Les intermittences de la mort*), gnoséologique (*La Caverne*), historique (*L'année de la mort de Ricardo Reis*, *Histoire du siège de Lisbonne*), mystique (*Le Dieu manchot*) ou finalement pandémique (*L'aveuglement*). Même si l'état dont les fictions finissent n'exclue pas que la « maladie », l'écartèlement, et l'égarement reviennent, de manière circulaire, pour l'instant on peut accepter cette variante de restauration proposée par l'auteur – la possibilité de redonner un sens à la vie, comble de paradoxe et de fiction. Il est fort probable que la lâche de prise, à la fin du roman-essai *L'aveuglement*, de la maladie dévastatrice, et la purgation à travers un

²⁶³ *L'aveuglement*, p. 52.

rituel purificateur, ne soient rien d'autre qu'une pause bénie, une reprise de souffle, avant qu'elle s'acharne à nouveau, les forces décuplées, à faire des ravages dans toute la population de la ville, de l'état ou du monde. La contagion de la mort ne cesse jamais, non plus : « Cela me semble prématuré pour l'instant, pensez à l'alarme publique que pareille nouvelle déclencherait, que diable, la cécité ne s'attrape pas, La mort non plus ne s'attrape pas, pourtant nous mourons tous. »²⁶⁴

C'est aussi ce qui se passe dans le roman de Saramago qui continue *L'aveuglement*, à savoir *La lucidité*, dont la fin met dans une toute autre lumière l'action du roman précédent. Ici l'humanité est laissée sans espoir :

« La femme s'approche de la balustrade en fer, elle y pose la main et sent la fraîcheur du métal. Nous ne pouvons lui demander si elle a entendu les deux coups de feu successifs, car elle gît par terre, morte, le sang s'écoule et goutte sur le balcon en dessous. Le chien est aussitôt accouru et il flaire et lèche le visage de sa maîtresse, puis il tend le cou vers le ciel et lance un hurlement à donner la chair de poule qu'un autre coup de feu interrompt immédiatement. »²⁶⁵

La manière de Saramago de fictionnaliser l'histoire est tout à fait novatrice. Par rapport à l'aveuglement dans le roman de Pamuk, qui se constitue comme une gloire révolue, la constitution d'une histoire en suivant les traces des détails historiques reconnus ; ou par rapport à l'aveuglement dans le texte de Sábato, qui représente une mise en abyme, une descente para-rationnelle dans les antres de l'enfer, pour Saramago l'aveuglement représente une hypothèse de départ, difficilement localisable du point de vue rationnel. Elle reconfigure « le contrat social » de l'humanité, par une fictionnalisation de l'espace public, par de nouvelles règles.

²⁶⁴ *L'aveuglement*, p. 47.

²⁶⁵ José Saramago, *La lucidité*. trad. du portugais par Geneviève Leibrich, Éditions du Seuil, Paris, 2006, p. 368.

Pour Saramago, ce qui est important est l'action de revenir maintes fois sur les mêmes traces, l'histoire qui est répétée, racontée d'une nouvelle façon. Les événements comme tels ont une importance secondaire. Ce qui compte c'est plutôt la narration qui s'y enchaîne, l'allégorie sous-jacente et la signification tout à fait nouvelle. Même si on vivait une deuxième fois la même histoire qu'avant, elle regagnerait déjà une autre signification, du fait de parcourir avec d'autres yeux le même intervalle :

« The end of one journey is merely the beginning of another. It is necessary to see what has not been seen before, to see in the spring what was seen in the summer, to see in daylight what was seen at night, to see in sunlight what was viewed before in rainfall, to see the harvest when it is still green, to see fruit once it has ripened, to see the stone that has moved and the shadow that was not there before. It is necessary to retrace the steps already taken, to repeat them, and to make new tracks by their side. It is necessary to begin the journey all over again. Always. The traveler is going back already. »²⁶⁶

Davantage, essayer d'offrir une explication rationnelle à cette épidémie signifierait avoir déjà ignoré l'épigraphe du texte, à savoir « Si tu peux regarder, vois. Si tu peux voir, observe », extrait d'un livre inventé par Saramago, *Le Livre des conseils*.

²⁶⁶ In *Viagem a Portugal (Journey to Portugal)*, Xe ed., Caminho, Lisbonne, 1995, p. 387, cité in D. Frier, « Righting Wrongs », p. 114. Voici aussi une autre belle traduction, faite par Amanda Hopkinson et Nick Caistor (*Journey to Portugal*, Harvill, Londres, 2000, p. 443): « The end of the journey is simply the start of another. You have to see what you missed the first time, see again what you already saw, see in spring time what you saw in summer, in daylight what you saw at night, see the sun shining where you saw the rain falling, see the crops growing, the fruit ripen, the stone which has moved, the shadow that was not there before. You have to go back to the footsteps already taken, to go over them again or add fresh ones alongside them. You have to start the journey anew. Always. The traveler sets out once more. »

c. La fin de la civilisation

Le dernier chapitre de *L'aveuglement* de Saramago est symptomatique comme un diorama du monde, tel qu'il serait en absence d'une des conditions fondamentales de sa survie. À vrai dire, le roman entier se penche sur les transformations imperceptibles ou catastrophiques qui se produisent, une fois que les hommes n'arrivent plus à se voir réciproquement, qu'ils ne sont plus capables de déceler la « lumière » et les résultats de leurs efforts civilisateurs. En l'absence du regard d'autrui, le monde perd toute sa dignité, il se précipite dans une chute sans fin jusqu'aux confins de l'abjection. Ce qui veut dire que le monde pourrait être considéré le point de convergence des regards et des visions qui peuplent l'imaginaire collectif et les entreprises civilisatrices des humains.

Le livre de Saramago met l'accent sur la frontière extrêmement fragile qui sépare le monde vivant de son anéantissement, comme s'il voulait dire que dans l'équilibre précaire dans lequel la vie se construit, il suffirait qu'une seule variable soit ébranlée pour qu'un entier échafaudage s'effondre dans le néant. C'est comme s'il désirait secouer toutes les vérités sous-entendues qui ont l'air de perdurer dans le temps, en enlevant une des conditions nécessaires à la survivance. La civilisation peut s'effondrer en une seconde, la vie aussi, sous les yeux éblouis du seul témoin qui n'est pas frappé par l'aveuglement, le seul témoin dont la vue a été préservée, afin d'orienter, de soutenir, de compatir, et de se souvenir de sa propre humanité.

Les personnages de ce roman apprennent à vivre en l'absence de leurs yeux et en l'absence de tout ce qui est lié aux yeux : l'ordre, les institutions, la beauté, les

vêtements, la civilisation. Ils découvrent une couche de l'être qu'ils n'avaient pas cru pouvoir appartenir à l'humanité, un espace où la lumière ne se reflète plus, à la limite entre l'existence et le néant : « Nous avons fait les uns devant les autres les choses les plus sales, les plus laides, les plus répugnantes, ce que tu as à me dire n'est sûrement pas pire. »²⁶⁷ Mais ce qui est saisissant dans ce roman d'une étrange beauté est le fait qu'au bout de la descente aux enfers une nouvelle vision se détache timide, même si elle ne porte encore aucun nom.

Les rues se remplissent de matières anorganiques et les hommes sont de plus en plus repoussés à l'extérieur du monde :

« L'aspect des rues empirait d'heure en heure. Les ordures semblaient se multiplier pendant la nuit. C'était comme si de l'extérieur, d'un pays inconnu où il y aurait encore eu une vie normale, les gens venaient déverser ici leurs poubelles en cachette, et si nous n'étions pas sur une terre d'aveugles nous verrions avancer au milieu de cette blanche obscurité des charrettes et des camions fantômes chargés de détritrus, de déchets, de gravats, de dépôts chimiques, de cendres, d'huiles brûlées, d'os, de bouteilles, de viscères, de piles usées, de plastiques, de montagnes de papier... »²⁶⁸

La « blanche obscurité » est liée à l'effacement des limites, à l'indistinction, au manque de contours. C'est un préjugé que les aveugles seraient immergés dans une noirceur absolue. Par contre, une substance laiteuse dissout les limites des objets jusqu'à l'indistinction. Les objets, ainsi que les humains, perdent leur individualité, ils deviennent des masses anonymes. Cette hypothèse de l'aveuglement a été aussi soulignée par J. L. Borges :

²⁶⁷ *L'aveuglement*, p. 342.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 346.

« Les gens imaginent l’aveugle enfermé dans un monde de noir total. Un vers de Shakespeare justifie cette opinion : *Looking on darkness which the blind do see*, « Regardant l’obscurité que voient les aveugles ». Si par obscurité on entend le noir total, ce vers de Shakespeare est inexact... Moi qui avais l’habitude de dormir dans l’obscurité complète, j’ai été longtemps gêné de devoir dormir dans ce monde de brouillard, de brouillard verdâtre ou bleuâtre et vaguement lumineux qui est le monde de l’aveugle. J’aurais aimé me reposer sur l’obscurité, prendre appui sur elle. »²⁶⁹

Plusieurs conséquences s’ensuivent : la perte des contours, l’indissociation des figures, des significations morales, des limites. Comme dans les premiers jouets optiques, le noir représente l’« obturation » qui permet la distinction entre une image et l’autre. Le noir impose des contours au monde. Sans le noir, la perception devient floue.

Les aveugles font quand même semblant que leur ancienne vie continue, ils répliquent les systèmes d’organisation hérités, leur mémoire fonctionne encore à travers la mascarade et la farce. L’organisation sans esprit prolifère en l’absence de tout sens :

« L’on proclamait les principes fondamentaux des grands systèmes organisés, la propriété privée, le libre-échange, le marché, la Bourse... le code pénal, le code civil, le code de la route,... les réseaux de prostitution, les usines de matériel de guerre, les forces armées, les cimetières, la police, la contrebande,... la pensée convexe, la pensée concave, plane, verticale, inclinée, concentrée, dispersée, fuyante, l’ablation des cordes vocales, la mort de la parole. »²⁷⁰

Un message inquiétant se lit entre les lignes : toutes les formes d’organisation se déploient dans un monde d’aveugles ; on oublie que ces formes sont conçues afin de simplifier l’existence et non pour devenir des buts en soi – un labyrinthe de

²⁶⁹ Jorge Luis Borges, « Cécité », in *Conférences*. trad. de l’espagnol par Françoise Rosset, Gallimard, Paris, 1985, pp. 128-129.

²⁷⁰ *L’aveuglement*, p. 348.

convexités et de concavités dans lequel la vie humaine se perd ou devient tristement opaque.

L'opacité de la vie humaine se déploie de deux manières : soit dans l'automatisme du labyrinthe organisationnel, soit à l'autre but de l'échelle évolutive, où la faim et la nécessité de l'apaiser règnent souverainement. D'une part, l'opacité de la « perfection » sans vie, de l'autre part l'opacité de l'instinct de survie. Aucune lumière, aucun regard, aucune vue. Un immense sépulcre, où les gens tombent les uns sur les autres, en se donnant la mort. La cave que la femme du médecin avait découverte avait été aussi trouvée par des hommes affamés, ayant glissé là-dedans à cause de l'encombrement de l'escalier. Ils restent enfermés à l'intérieur d'un ancien supermarché, derrière une porte fermée par d'autres aveugles. La femme du médecin s'inflige la responsabilité des morts et une nausée profonde la saisit. On est coupable même dans l'inconscience, même si on oublie où on feigne d'oublier – semble être la conclusion du roman. Mais la femme ne peut pas oublier. Elle observe tout :

« C'est de ma faute, car quand je suis sortie d'ici en courant avec les sacs ils ont dû soupçonner que c'était de la nourriture et ils sont allés vérifier. D'une certaine manière, tout ce que nous mangeons est volé à autrui, et si nous volons autrui excessivement nous finissons par causer sa mort, au fond nous sommes tous plus ou moins des assassins. »²⁷¹

Le réseau de la faute est en fin de compte le réseau de la faim, qui se déploie insidieusement. Seulement l'incapacité de le voir, l'opacité, pourraient donner l'illusion que la violence ne fait pas partie de l'existence humaine. Soit on dévore, soit on est dévoré, semble dire la morale de la survie. Elle déclare : « Ça ne sera plus

²⁷¹ *Ibid.*, pp. 351-352.

très long, quand toute la nourriture sera finie nous devons aller en chercher dans les champs, nous arracherons tous les fruits des arbres, nous tuerons tous les animaux sur lesquels nous pourrions mettre la main, si entre-temps les chats et les chiens ne commencent pas à nous dévorer ici. »²⁷²

Mais la réponse de la femme du médecin semble être différente : « Jusqu'à quand réussiras-tu à supporter la charge de six personnes handicapées », « Je la supporterai aussi longtemps que je pourrai. »²⁷³ Le doute persiste toutefois, et la femme désirerait s'effacer dans le régime amorphe de l'aveuglement : « mais il est vrai que les forces commencent à me manquer, je me surprends parfois à désirer être aveugle pour être égale aux autres, pour ne pas avoir plus d'obligations qu'eux. »²⁷⁴

Le spectre de la perte de vue plane au-dessus tout au long du récit, d'abord comme quelque chose d'effrayant, mais plus tard, comme une attraction irrésistible, comme une délivrance, une libération. Elle a trop vu. Si pour les autres l'aveuglement soudain entre dans un régime aléatoire, sans logique (tout d'un coup, en plein jour, ils sont atteints d'une épidémie inconnue, sans aucune explication), pour la femme du médecin son spectre appartient à sa logique interne. L'aveuglement devient dans son cas le comble de la connaissance, d'une compréhension profonde. Après avoir eu la vision des cadavres en putréfaction (« Ils sont morts, Tu as ouvert la porte, tu as vu quelque chose, demanda le mari, Non, j'ai juste vu des feux follets accrochés aux fentes, ils étaient accrochés et ils dansaient, ils ne lâchaient pas prise, De l'hydrogène phosphoré qui résulte de la décomposition, J'imagine que oui »²⁷⁵), la femme

²⁷² *Ibid.*, p. 352.

²⁷³ *Ibid.*, p. 345.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 351.

voyante est saisie par le vertige, par l'évanouissement, en ayant la conviction que cette fois-ci elle perdra la vue : « Elle éprouva un vertige, peut-être à cause de l'intensité de la lumière, elle crut qu'elle allait perdre la vue mais elle ne s'effraya pas... »²⁷⁶. Elle ne s'effraie pas parce qu'elle suit une logique qui est tout à fait incompréhensible pour les autres (et non seulement à cause des symboles optiques dont la vie des autres est dépourvue) – une logique capable de franchir la perplexité. Quand elle rappelle à son mari la courte liaison amoureuse qu'il a eue avec la jeune fille aux lunettes teintées, lorsqu'ils étaient tous enfermés par les autorités comme dans un asile de fous, il lui reproche sa jalousie. Elle lui répond : « Non, je ne suis pas jalouse, je n'ai même pas été jalouse ce jour-là, j'ai éprouvé un sentiment de pitié pour elle et pour toi, et pour moi aussi parce que je ne pouvais vous être d'aucun secours. »²⁷⁷

Entourée d'un monde effondré, obscur, la femme du médecin est la seule à franchir la perplexité. Et non seulement parce qu'elle voit. Plutôt parce qu'elle peut rétablir des relations immédiates avec la vie, d'accepter sa logique impénétrable et d'y réagir conformément. On ne peut pas se réprimer la supposition que c'est justement à cause de ce franchissement de la perplexité que la femme a gardé sa vue intacte, sans aucune raison apparente. Tous les autres ont été frappés par l'épidémie comme s'ils étaient frappés par la perplexité. Ou comme si leur perplexité vitale s'était métamorphosée en une maladie. Tout ce qui était auparavant caché est devenu désormais visible, évident, purulent. Les maladies de l'existence sont devenues, à cause de cette étrange épidémie, maladies du corps.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 352.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 346.

Il n'y a meilleure description de cet état de l'âme que celle faite par María Zambrano dans son livre *L'inspiration continue*, dans le chapitre intitulé justement *La perplexité* :

« La perplexité est une faiblesse de l'âme qui ne provient pas de la connaissance mais de la relation entre la connaissance et le reste de la vie qui lui demeure imperméable. Le perplexe montre plutôt un excès de connaissance. Dans toute perplexité il y a de l'éblouissement ; on se trouve devant une connaissance qui éblouit et qui ne pénètre pas. »²⁷⁸

La chose la plus importante c'est la vision qui se détache des systèmes de pensée préétablis, des systèmes d'organisation et de fonctionnement qui autrement resteraient à tout jamais non questionnés. Toutes ces constructions qui fonctionnent en vertu de leur propre inertie sont mises en question et ébranlées par une nouvelle logique de l'âme, par la création d'une autre vision. La communauté des humains est figée dans des cadres immuables, qui sont mis à l'écart, une fois la maladie ravageuse déclenchée.

Le perplexe est fermé à soi-même et aux autres. Il a besoin d'une expérience différente, capable de laisser le terrain libre à la solidarité et à une nouvelle forme de compréhension. Je suis les méditations de María Zambrano, qui peuvent être lues comme un écho aux événements qui se déroulent dans le roman de Saramago :

« Est-ce le manque de vision, d'une vision, qui le maintient ferme ou bien cette fermeture elle-même qui l'empêche de la former ? Il est difficile dans les situations vitales, de distinguer l'avant de l'après dans leurs composantes. Il s'agit de quelque chose de simultané : une vision qui ouvre les portes de l'âme, une vision qui provoque l'amour. »²⁷⁹

²⁷⁸ María Zambrano, *L'inspiration continue*, Grenoble, Editions Millon, 2006, p.57.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 58.

La femme du médecin accomplit le passage. Elle représente le témoin, la messagère entre les deux régimes : le visible et l'invisible. Les troubles de la vue sont engendrés par le passage de la lumière aux ténèbres et des ténèbres à la lumière. La conversion a un double sens. La femme accomplit le mouvement entre les deux régimes, en étant toujours menacée par la perte de vue. Elle jette un défi à tous les systèmes de pensée et descend jusqu'aux dernières régions de l'abjection (se laisse violer pour ne pas trahir son identité de femme voyante et commet un meurtre avec du sang froid, pour délivrer ses compagnons de leur condition d'esclaves, etc.). Elle accomplit ce que María Zambrano appelle « la reddition du cœur, l'ouverture du centre de la vie » en plein milieu de la déchéance.

Cela se passe principalement parce qu'elle est conduite par la vision : « Une vision et non un système, parce qu'il s'agit de la vision de la vie elle-même qui ne peut s'offrir dans un système. La vie a toujours une figure, qui s'offre dans une vision, dans une intuition et non dans un système de raisons. »²⁸⁰

Les personnages centraux du roman *L'aveuglement* (le médecin, le premier aveugle, sa femme, la jeune fille aux lunettes grises, le garçonnet louchon, le vieillard au bandeau noir) sont frappés par la perplexité. Même la manière dont ils perdent leur vue ressemble à une sorte de perplexité. Les autres, les masses anonymes appartiennent à une autre catégorie (des brutes affamées, des errants, des désorientés, des fardeaux).

Cette perplexité est en étroit lien avec l'hypothèse du Dieu aveugle, tout comme chez Sábato. La femme du médecin et son mari entrent dans une église. Elle

²⁸⁰ *Ibid.*

croit avoir des hallucinations ou être devenue folle ; elle voit toutes les figures symboliques de la religion chrétienne avec des bandeaux blancs qui leur cachent les yeux : Jésus Christ, Marie, les apôtres, les saints, saint Paul, même les animaux christiques ont les yeux bandés. La description devient obsédante :

« ... et un vieillard chauve qui tenait un lys blanc, et il avait les yeux bandés, et un autre vieillard appuyé à une épée dégainée, et il avait les yeux bandés, et une femme avec une colombe, et toutes deux avaient les yeux bandés, et un homme avec deux corbeaux, et tous trois avaient les yeux bandés, une seule femme n'avait pas les yeux bandés parce qu'elle les portait sur un plateau d'argent, arrachés. »²⁸¹

La conclusion de la femme est effrayante : ce n'est pas seulement les hommes qui perdent les yeux, mais les images aussi qui, à défaut d'être perçues, deviennent invisibles. La vue est une relation réciproque, une relation qui engendre le monde et est engendrée par le monde. En l'absence des yeux qui institueraient la vue, les deux parties s'écroulent et la relation même est destituée. On peut devenir aveugle par simple aveuglement des images, quand elles cessent de nous parler et de nous voir. C'est ce qui, d'une manière plus théorique, souligne aussi M. Merleau-Ponty dans son grand essai « L'entrelacs – Le chiasme » de son livre *Le visible et l'invisible* :

« ... nous savons que, puisque la vision est palpation par le regard, il faut qu'elle aussi s'inscrive dans l'ordre d'être qu'elle nous dévoile, il faut que celui qui regarde ne soit pas lui-même étranger au monde qu'il regarde. Dès que je vois, il faut... que la vision soit doublée d'une vision complémentaire ou d'une autre vision : moi-même vu du dehors, tel qu'un autre me verrait, installé au milieu du visible, en train de le considérer d'un certain lieu. »²⁸²

²⁸¹ *Ibid.*, p. 355.

²⁸² Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 175.

L'idée du milieu du visible est extrêmement importante. Il y a toujours un point de vue central. S'il disparaît, le monde s'assombrit soudainement, perd sa distanciation focale et la focalisation même qui produit les images. L'idée que, puisque les aveugles ne peuvent plus voir les images, les images aussi cessent de voir les aveugles pourrait sembler métaphorique jusqu'à un certain point. Mais elle est représentative du fait que le centre de la vue est placé à l'extérieur de celui qui regarde, pour que l'image gagne de l'horizon, pour qu'elle devienne vision.

C'est pour cette raison-ci que la conclusion de la femme du médecin devient presque prophétique : « Les images ne voient pas (dit le médecin, n.a.), Tu te trompes, Les images voient avec les yeux de ceux qui les voient, c'est seulement maintenant que la cécité est devenue l'apanage de tous. »²⁸³ La solitude absolue est celle dans laquelle il n'y a plus personne à nous intercepter le regard. La seule hypothèse qui vient à l'esprit du médecin c'est que le prêtre sacrilège de l'église aurait commis cet acte de suprême revanche contre Dieu, une fois qu'il s'est rendu compte que le monde allait s'enfermer définitivement, qu'il allait bientôt devenir aveugle, lui aussi. La conclusion du médecin n'est pas moins effrayante que la conclusion de sa femme : « ... ce prêtre doit être le plus grand sacrilège de tous les temps et de toutes les religions, le plus juste, le plus fondamentalement humain, qui vint déclarer ici qu'en définitive Dieu ne mérite pas de voir. »²⁸⁴ Un pas de plus et la conclusion du Dieu aveugle s'imposera de soi.

À cette hypothèse s'enchaîne celle de la fatalité, du hasard des « décisions humaines » : « Que tous les êtres humains fussent aveugles était une fatalité à

²⁸³ *L'aveuglement*, pp. 355-356.

²⁸⁴ *Ibid.*

laquelle ils ne pouvaient rien, personne n'est à l'abri de tels malheurs. »²⁸⁵ C'est pour cette raison-ci que le passage de la fatalité de l'aveuglement vers la fatalité du recouvrement de la vue, à la fin du livre, se fait sans aucune raison apparente, comme un passage de la « cécité de la lumière » vers la « cécité des ténèbres »²⁸⁶, comme par fatalité, par hasard. Le passage est accompagné d'un cri : « Je vois », tout comme le début de l'éclipse a commencé par un cri, « Je suis aveugle. »²⁸⁷ La vue s'étend à nouveau comme une épidémie, et avec elle la distance, l'espace, la civilisation s'imposent. Une autre vue est gagnée (« j'ai même l'impression de voir mieux que je ne voyais »).

La femme du médecin lâche la bride, on lui enlève maintenant le poids des infirmités des autres ; elle est épuisée, sa résistance mentale est brisée, mais en même temps « elle était comme un petit enfant qui vient de naître, c'était comme si ces pleurs étaient son premier vagissement encore inconscient. »²⁸⁸ Mais quand tous les autres semblent avoir atteint la limite de leurs épreuves, quand tout semble renaître, elle est brusquement saisie par le doute : et si son tour venait maintenant. Le livre finit avec ce doute, submergé dans la beauté de l'image matinale de la ville, qui a besoin des yeux de la femme pour exister : « La ville était encore là. »²⁸⁹

Il y a encore une chose qu'on devrait mentionner. C'est la logique de cette situation paradoxale où on perd les yeux pour mieux voir ; et on a les yeux pour ne rien voir. Une logique paradoxale qui caractérise de manière convaincante le scénario d'aveuglement proposé par Saramago :

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 359.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 361.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 12.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 366.

« Pourquoi somme-nous devenus aveugles, Je ne sais pas, on découvrira peut-être un jour la raison, Veux-tu que je te dise ce que je pense, Dis, Je pense que nous ne sommes pas devenus aveugles, je pense que nous étions aveugles, Des aveugles qui voient, Des aveugles qui, voyant, ne voient pas. »²⁹⁰

4. La déchéance originare de la nature humaine

Un texte court, assez disputable pour la compréhension de « la maladie blanche », est l'interprétation de Kenneth Krabbenhoft dans « Saramago, Cognitive Estrangement, and Original Sin ? ».²⁹¹ C'est une autre hypothèse de travail par rapport à celle de David Frier, qui excluait l'interprétation éthique du tissu du roman. Ce qui est intéressant d'avancer à ce moment, en suivant Krabbenhoft, est le fait que, même si l'interprétation morale individuelle ne fait pas sens dans l'éclatement d'une maladie qui infecte tous les registres de la société, la prise de position vis-à-vis de la nature humaine en général s'impose de soi. En d'autres termes, l'approche éthique ne concerne pas les cas individuels d'une société déterminée à une époque donnée, mais elle concerne la nature humaine de tous les temps, la nature humaine en général. Cela pousse la réflexion un pas plus loin, ne considérant plus que le mal se trouve à l'extérieur, dans la menace inhérente de n'importe quelle forme de totalitarisme, dans les idéaux abstraits qui attendent (comme des virus) l'affaiblissement du corps malade pour s'y installer, mais par contre dans un vice constitutif de la nature humaine, un défaut qui gît depuis des temps immémoriaux, ce qui a été nommé par les théologiens le péché originare. En des termes plus

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ Kenneth Krabbenhoft, « Saramago, Cognitive Estrangement, and Original Sin ? » in *On Saramago*, Portuguese Literary and Cultural Studies 6 (Spring 2001), pp. 123-136.

modernes, l'incapacité de la raison humaine seule de maîtriser les instincts anarchiques, l'abus de pouvoir, l'imposition par force de l'ordre et du bien collectif, l'impossibilité de s'opposer à l'anarchie autrement que par des forces punitives extrêmes, qui sont équivalentes à la barbarie. L'impuissance de la raison donne naissance à des monstres. Ou inversement, l'excès de raison et la barbarie s'approchent de manière inquiétante.

Quel pourrait être alors le lien entre un terme postmoderne comme « distanciation cognitive » (*cognitive estrangement*) et le « péché originaire », qui articulent l'argumentation de Kenneth Krabbenhoft dans son essai « Saramago, Cognitive Estrangement, and Original Sin » ?

Le lien est constitué par le fait que la « distanciation cognitive » détache la réalité de son contexte historique, brouille le véridique et le réalisme d'une époque quelconque, en faisant en sorte que les personnages se retrouvent dans un contexte anonyme, anhistorique, mais en même temps représentatif pour toute l'histoire de l'humanité. C'est une démarche que Saramago entreprend dès son poème *O Ano de 1993*, mais qui ne devient programmatique qu'avec *L'aveuglement*, *La lucidité* et *Tous les noms*.

Le terme de *cognitive estrangement*, en d'autres mots l'hypothèse fictionnelle d'un monde qui éprouve des conditions d'existence brouillées, anormales (l'aveuglement impromptu, *what if*, et si le monde était frappé tout d'un coup par une épidémie d'aveuglement ?) – est emprunté par l'auteur de cet article de la science fiction. Le terme est utilisé par Darko Suvin dans un livre de 1979, *Metamorphoses of Science Fiction*, où il est mis en lien avec l'expérience littéraire de l'auteur et du

liseur, « in which elements common to the reality of both parties are distorted to make the familiar seem unfamiliar, thus introducing an observational distance that makes possible fresh insights into the present. »²⁹² C'est une distance critique nécessaire, similaire à l'effet de distanciation (*Verfremdungseffekt*) de Bertold Brecht, qui fait possible la critique sociale ou la satire. En prenant la route d'une tradition futuriste-dystopique, *O Ano de 1993* est placé dans une lignée à laquelle appartiennent encore *The War Between the Worlds* (1897) de H.G. Wells, *Brave New World* d'Aldous Huxley (1932), *1984* de George Orwell (1949) et *The Memoirs of a Survivor* de Doris Lessing (1977).

Alors que pour *O Ano de 1993* (écrit en 1975), le péril imminent, en bonne tradition science fiction, le conflit qui détruit la cité anonyme, n'est rien d'autre que la guerre nucléaire, il y a un trait commun entre les fictions dystopiques au début et à la fin de la carrière de Saramago, notamment la rechute dans la préhistoire, la dissolution de toutes les normes humanistes (rationalité, ordre, organisation). Cela met en évidence la fragilité constitutive de la nature humaine : la plupart du temps le péril se trouve à l'intérieur, dans une crise auto-générée qui se déclenche à l'improviste, suite à une prolifération délirante d'un élément qui, dans des conditions normales, devrait assurer la perpétuation de l'espèce, notamment la raison. Si, dans des conditions normales, c'est justement la raison qui maintient l'apparence stable de la société, qui impose ses normes et ses limites, dans des conditions anormales (comme celles de *L'aveuglement*), la raison est incapable de maîtriser les choses, elle devient un instrument impuissant et dissonant. La raison devient rien d'autre qu'un instrument de pouvoir, tout comme les autres instruments répressifs. Voici le

²⁹² Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, Yale University Press, New Haven, 1979, p. 125.

pessimisme de Saramago, arrivé à son comble : « We are much weaker that we think and reason is not much good to us, it only props us up in the non-conflictive situations of life. »²⁹³ L'auteur de l'article décrit la position de Saramago comme étant le désillusionnement d'un rationaliste désabusé par la réalité de l'histoire humaine, alors que l'écrivain déclare : « I will never understand why we human beings are the ones who invented cruelty : this I cannot understand »²⁹⁴ ou « I think there is no solution for the human race. »²⁹⁵

L'histoire fait toujours défaut. Elle ne se laisse aucunement interpréter par nos schémas rationnels. De plus, comme l'affirme Saramago, elle ne nous sert que dans des situations de vie normales. Une fois le cours des événements déclenché, la raison devient impuissante. Il nous faudrait d'autres outils pour trouver une échappatoire. Mais Saramago doute que l'homme puisse trouver de tels outils. Le cycle de la violence sera perpétué à tout jamais. L'homme ne pourra jamais trouver une solution qui concilierait le pouvoir et la sagesse, l'ordre social et la créativité, le contrôle et l'anarchie. L'équilibre est toujours instable, les périodes de paix apparente sont courtes, suivies par de longs conflits qui terrassent à nouveau toute illusion de sagesse et de rationalité. On a toujours à voir avec une « tension between social control doomed to failure despite its best intentions and social anarchy from which a new order necessarily emerges as the affirmation of the creative (or procreative) impulses. »²⁹⁶ Dans la plupart des cas, il s'agit soit d'un oubli

²⁹³ Juan Arias, *José Saramago: el amor posible*, Barcelona, Planeta, 1998, cité à la page 134 de Kenneth Krabbenhoft, « Saramago, Cognitive Estrangement, and Original Sin ? »

²⁹⁴ *Ibid.*, pp. 49-50, cité à la page 124 de l'article « Saramago, Cognitive Estrangement, and Original Sin ? »

²⁹⁵ Piero Ceccuci, « La città ritrovata. Una 'frincha de esperança' in *Ensaio sobre a cegueira*. » *José Saramago : il bagaglio dello scrittore*. Ed. Giulia Lanciani, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 177-89.

²⁹⁶ Krabbenhoft, « Saramago, Cognitive Estrangement, and Original Sin ? », p. 133.

temporaire, une réaction de défense de l'organisme affaibli, qui veut oublier les horreurs du passé, soit d'un aveuglement intentionnel, qui dit « cela ne pourrait arriver une seconde fois » ou « cela ne peut plus se passer ici ».

Mais ce que Saramago veut prouver c'est que, justement, cela arrivera de nouveau, un nombre indéfini de fois, et dans n'importe quelles conditions. Selon Krabbenhoft, il ne s'agit pas d'un contexte spécifique qui rend possible une telle situation, mais plutôt d'un défaut essentiel de la nature humaine (*aveuglée* dès le début), qui devrait être toujours pris en compte quand on fait les décomptes de l'histoire. Ce défaut n'est pas forcément l'existence du mal, mais la déchéance originaire de la nature humaine qui fait en sorte que l'homme ne puisse jamais arriver à termes avec l'histoire, avec les forces de la mort et de la destruction qu'il met nécessairement au monde une fois qu'il essaie d'instituer l'ordre et les hiérarchies du pouvoir.

« Significantly, Saramago makes it impossible to explain the plague of blindness scientifically. Since we know nothing of the culture, history or material conditions of this country, we can neither rationalize nor assign responsibility or blame—in other words, we cannot hold it at arm's length by persuading ourselves that although this horror makes sense for a country with (say) a history of political tyranny or scientific backwardness, it is inconceivable where we live. »²⁹⁷

Même si je suis d'accord avec l'interprétation pessimiste concernant l'impossibilité de l'homme de s'insérer de manière harmonieuse, rationnelle, dans le circuit de l'histoire, l'hypothèse du péché originaire, issue de la doctrine augustinienne, me

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 129.

semble dans ce contexte inopérante, vu le présupposé théologique, tant éloigné de l'intention initiale de l'auteur portugais.

Afin de mettre en évidence le danger qui menace la condition humaine, Saramago choisit, comme je l'ai mentionné auparavant, de ne pas donner de noms à ses personnages. C'est une technique qu'il utilise pour la première fois dans *L'aveuglement*, mais qu'il développera par la suite à travers ses autres romans (*Tous les noms*, *La lucidité*). La même chose avec l'espace. Au lieu des noms il utilise des descriptions génériques. De cette manière, on se trouve dans un espace manquant de connotations, dans une marginalité anonyme qui caractérise la condition humaine *sui generis*, « in the midst of a nowhere and a no-when »²⁹⁸, qui rend possible la « distanciation cognitive » dont on parlait au début de ce chapitre. Le manque de noms, l'anonymat rendent possible « la distanciation », qui universalise la condition humaine, en dépersonnalisant en même temps chaque vie individuelle. On arrive finalement à la pure quotidienneté, peuplée par des hommes et des femmes ordinaires, reliés les uns aux autres par les liens les plus primitifs. L'ouïe, l'odorat, le toucher remplacent définitivement la vue. L'animalité s'installe à travers une gang criminelle qui demande des femmes en échange du ratio de survie journalière: « Once sight has been lost, the other intrinsically human qualities are also lost : love, solidarity, brotherhood, and reason ; and existence becomes entirely focused on the need to survive. »²⁹⁹

²⁹⁸ Isabel Pires de Lima, « Dos anjos da história em dois romances de Saramago », p. 416, cité à la page 128 de « Saramago, Cognitive Estrangement, and Original Sin ? ».

²⁹⁹ Agripina Carriço Vieira, « Da história ao indivíduo ou da exceção au banal na escrita de Saramago », p. 388, cité in Krabbenhoft, p. 129.

Saramago s'exprime à cet égard, en traçant la correspondance entre son roman et la situation actuelle : « All of the horrible things that I am describing and which will surely upset the reader ... are happening right now in the building next door, on the next street over, somewhere. »³⁰⁰

La distanciation cognitive crée la distance critique, capable de mettre en valeur l'universalité de la situation décrite, à savoir le constat que dans des moments de crise, de catastrophes sociales, la brutalité et la violence surgissent, sans pouvoir être arrêtées par aucun moyen rationnel.

Ce qui arrive à ce moment-ci dans les romans de Saramago, c'est une prise de position par rapport à la nature humaine en général. Mais à mon avis, il s'agit moins de l'hypothèse de la déchéance originelle que de l'hypothèse de la faiblesse de la raison. K. Krabbenhoft par contre traduit la déchéance originelle interne de la nature humaine par le terme théologique de péché original, utilisé en premier par le saint Augustin, au Ve siècle après J.-C. Le péché original signifie la déchéance inhérente à la race humaine. La doctrine de Saint Augustin a été contredite par un moine anglais appelé Pelagius, qui affirmait que le péché original n'existerait pas, que tout le monde aurait une inclination innée vers la sainteté, qui pouvait être atteinte par la pure volonté humaine, assistée minimalement par la grâce divine. Pelagius a été condamné en 418 à Carthage, ainsi qu'en 431 à Ephèse. Les deux doctrines peuvent être considérées comme des « archétypes » d'un certain nombre de théories politiques et idéologiques à venir.

³⁰⁰ Piero Ceccucci, « La città ritrovata. Una 'frincha de esperança' in *Ensaio sobre a cegueira*. », p. 179, qui cite une entrevue avec Clara Ferreira Alves, « José Saramago : todos os pecados do mundo », in *Expresso* (octobre 28, 1995), p. 84.

C'est l'idée exploitée aussi par Anthony Burgess dans son roman *The Wanting Seed*, où il parle du pélagianisme comme du noyau de la doctrine libérale, socialiste et communiste, qui partent de la présupposition de la perfectibilité humaine. Cette doctrine pélagienne (nommée par l'écrivain Pelfhase) se trouve en perpétuel mouvement dialectique avec la doctrine augustinienne (appelée Gusphase), interconnectées par une Interphase, où les citoyens réalisent leur nature déchue. La réponse de l'état est toujours coercitive, il « try and force the citizens into goodness... Beatings-up. Secret police. Torture in brightly lighted cellars. Condemnation without trial. Finger-nails pulled out with pincers. The rack. The cold-water treatment. The gouging-out of eyes. The firing-squad in the cold dawn. »³⁰¹ La tension entre les deux phases finit soit par l'instauration d'un pessimisme noir, qui aurait besoin d'une rédemption extérieure, soit par un optimisme oublieux et réconciliant. Le roman de Burgess finit avec la conclusion que « human social behavior is rather better than any Augustinian pessimist has a right to expect, and so a sort of optimism begins to emerge [and] Pelagianism is reinstated. »³⁰²

Ce qu'on peut retenir de cette interprétation est que L'Interphase comme passage nécessaire entre deux ordres de choses représente une tension entre le contrôle et l'anarchie sociale. Il se tranche différemment dans les deux romans de Saramago qui sont analysés dans l'article de Krabbenhoft, *O ano de 1993* et *L'aveuglement*. Alors que la solution sociale proposée par Saramago dans le premier roman avait une empreinte pélagienne, croyant au pouvoir de la solidarité sociale de

³⁰¹ Anthony Burgess, *The Wanting Seed*, Norton, New York, 1976, cité à la page 132 de l'article.

³⁰² *Ibid.*, p. 23.

corriger la violence et l'intolérance d'une structure de classe hiérarchique, la solution de *L'aveuglement* serait profondément pessimiste, augustinienne : c'est la nature humaine même qui en porterait la faute. C'est elle qui est maladroitement construite, revenant encore et encore aux mêmes anciennes erreurs, sans possibilité d'amélioration et sans jamais pouvoir sortir du cycle de la déchéance. Les totalitarismes, les idéologies meurtrières, la violence et l'intolérance ne sont rien d'autre que les masques successifs d'un même visage, qui se perpétue à tout jamais. Et ce visage est la responsabilité de chacun, victime et bourreau, oppressant et oppressé, force dominatrice et dominé. Je crois que, même si on devrait laisser de côté l'hypothèse du péché originair, la conclusion de Saramago s'impose avec évidence.

L'auteur de cet article n'est pas le seul à remarquer cette tendance dans les romans de Saramago, à commencer par *Le radeau de pierre*, et menée à la perfection par *L'aveuglement* et *Tous les noms*. Maria Alzira Seixo parle d'une vision dystopique, qui s'appuie sur ce que Piero Ceccucci appelle une vision négative de la nature humaine. Dans *L'aveuglement*, écrit-il « an unmistakable message about the origin of evil is given free expression... evil is no longer thought to be solely the consequence of an unjust or cruel social order but is also related to human nature itself. »³⁰³

Si on veut parler d'un défaut de la nature humaine, je pense qu'il concerne plutôt le rôle de la raison dans notre monde. La raison n'est pas capable de nous aider dans des situations conflictuelles ou de crise. Elle est la marque de notre

³⁰³ Piero Ceccucci, « La città ritrovata », pp. 178-179, cité à la page 133 de l'article de K. Krabbenhoft.

quotidienneté et rien d'autre. La solution ne peut pas venir des personnages réels, des produits de la création naturelle ou de l'évolution historique, mais des personnages issus de l'imagination littéraire, capables de se dépasser, de réinstaurer la solidarité sociale et de répondre à chaque cas individuel. Il est certain alors que la femme du médecin, Blimunda, Joana Carda, Maria Guavaira et les autres « sotériologues » des romans de Saramago ne sont pas des caractères réels, mais elles relèvent du désir de leur créateur d'entrevoir la possibilité d'un monde meilleur. La fictionnalisation de l'histoire passe dans le cas de Saramago par la force de l'imagination, capable de projeter des destins plus non-conformistes et plus forts qu'en réalité, qui pourraient interpréter la vie et la mort selon leurs propres règles, sans trop se fier aux jugements des autres. « I, who am as pessimistic as it is possible to be, am nevertheless trying to create a better kind of person » [Arias 63]. Cette personne meilleure n'est malheureusement ni le produit de la nature, ni celui de l'évolution historique, mais de l'imagination littéraire, la seule ressource qui pourrait, d'après Saramago, contrecarrer le manque d'espoir en l'humanité proféré par l'auteur.

5. *La clairvoyance*

S'il y a quelque chose qui pourrait restituer sa dignité à une humanité déchue, incongrue et borgne, ce n'est rien d'autre qu'une clairvoyance paradoxale, une force de la fiction qui serait à son tour « aveugle » aux données d'une réalité accablante et qui s'ouvrirait vers les yeux du dedans. C'est un regard intérieur qui s'ouvre vers le pouvoir de la vision, parce que ce qui compte dans ce genre de situations ce n'est pas seulement la capacité de regarder les choses, mais de les voir, une force qui dépasse bel et bien le pouvoir des yeux. Ce qui est le plus caractéristique pour la vision de Saramago est le fait qu'il accorde ce pouvoir extraordinaire de transpercer la réalité d'un regard tout à fait révolutionnaire aux femmes. Ces personnages fictionnels, d'une force extraordinaire du regard, sont les premiers à affronter un avenir que l'auteur ne s'empêche pas de présenter comme sombre. À son avis, la réalité devrait être capable à s'élever au modèle de la fiction, sinon elle sombrerait dans les cycles interminables de la violence que l'humanité lui prépare. « J'attends que les femmes se décident à être comme je les imagine » (« L'Histoire réinventée »), déclare Saramago. C'est la seule chance de l'histoire de surmonter les cycles de la destruction auxquels toutes les formes d'aveuglement, réel ou allégorique, la prédisposent.

« Todo futuro es fabuloso » sonne l'épigraphe du roman de Saramago, *Le radeau de pierre*. C'est une citation du roman *Concert baroque* d'Alejo Carpentier qui, malheureusement, ne s'applique pas à *L'aveuglement*, où le futur n'existe plus

tout simplement, puisque l'homme se trouve maintenant dans l'impossibilité d'inventer un projet de société quelconque :

« Il doit bien y avoir un gouvernement, dit le premier aveugle, Je ne le crois pas, mais, au cas où il y en aurait un, ce sera un gouvernement d'aveugles qui veut gouverner des aveugles, c'est-à-dire un néant qui a la prétention d'organiser un néant, Alors il n'y a pas de futur, dit le vieillard au bandeau noir, Je ne sais pas s'il y a un futur, mais maintenant il faut essayer de savoir comment nous allons pouvoir vivre dans ce présent-ci, Sans futur, le présent ne sert à rien, c'est comme s'il n'existait pas, Il se peut qu'un jour l'humanité réussisse à vivre sans yeux, mais elle cessera alors d'être l'humanité, le résultat on le connaît, qui parmi nous se considère encore aussi humain qu'il croyait l'être avant. »³⁰⁴

L'humanité est alors considérée en fonction de sa capacité de voir, en fonction de sa force de bâtir des forteresses du progrès et de la « vision ». Alors l'aveuglement comme rechute dans l'animalité ne serait rien d'autre qu'un avertissement, un scénario d'un monde où les hommes commenceraient à s'orienter de nouveau à travers leurs sens primitifs, expulsés du royaume de la civilité ? L'aiguïsement du sens de l'odorat est un signe distinctif de la loi de la nature : « il le savait, il était sale comme il ne l'avait jamais été de sa vie. Il y a bien des façons de devenir un animal, pensa-t-il, celle-ci n'est que la première de toutes. »³⁰⁵

Est-ce qu'on peut comprendre le scénario d'aveuglement proposé par Saramago dans son livre avec le même titre plutôt comme un avertissement que comme une description d'une situation *terminus* dans laquelle l'humanité s'engouffrerait à tout jamais ? Est-ce qu'on peut ressentir encore une nuance de compassion, d'empathie envers ces aveugles, malheureux victimes des circonstances

³⁰⁴ *L'aveuglement*, p. 238.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 94.

extérieures³⁰⁶ ? Est-ce qu'on peut entrevoir une nuance d'espoir, dans ce monde terrassé par le désespoir absolu, que Saramago nous présente ?

Afin de pouvoir parler de cette dernière lueur d'espérance, il nous faut absolument comprendre comment Saramago se débat avec la notion d'histoire. Il y a toujours deux versions de l'histoire à travail dans la fiction saramagienne : un modèle linéaire, soutenu par des personnages « excessifs », une sorte de prophètes de gauche ainsi que de droite ; et un modèle cyclique qui, supposant un passage récurrent par les mêmes perturbations historiques et par les mêmes désastres, exclue l'amélioration de la condition humaine. Ce double modèle est appliqué par Mark J. Sabine (dans sa thèse de doctorat, *Form and Ideology in the Novels of José Saramago*, University of Manchester, 2001) au roman *Le radeau de pierre*, mais il rend compte d'une version de l'histoire qui justifie la succession des phases « augustinienne » et « pélagienne » dont on a parlé auparavant.

Ce qui est intéressant à voir dans l'œuvre de Saramago est le fait que cette sortie du labyrinthe est toujours en lien avec de fortes personnalités, la plupart du temps des femmes simples³⁰⁷, mais dotées d'une connaissance supérieure, une sorte de clairvoyance. C'est la seule solution que Saramago veut proposer à une version

³⁰⁶ Voir aussi David Frier, « Kant you See? Fictions of Blindness in Saramago and H.G. Wells », in *Portuguese Traditions: In Honor of Claude L. Hulet*, Portuguese Heritage Publications of California, San José, California, 2007, p. 283, où l'auteur présente deux catégories de récits d'aveuglement, largement utilisées comme des paraboles dans l'histoire du genre: celles qui soulignent l'empathie pour l'aveugle et celles qui utilisent l'aveuglement comme métaphore du manque de conscience ou comme déchéance spirituelle. Les deux catégories peuvent certainement coexister : « the famous painting by Bruegel the Elder of *The Parable of the Blind* (1568) shows some comic pathos in its depiction of a group of blind people who are bound together and who are seen tumbling into a ditch ; at the same time, nonetheless, they are also seen to be failing to reach the spiritual safety offered by the church in the background of the work. »

³⁰⁷ En faisant référence à cette solution rédemptrice, Silvia Amorim parle dans son étude *José Saramago, Art, théorie et éthique du roman*, L'Harmattan, 2010, p. 72, du prototype de la femme voyante chez Saramago, à savoir Blimunda et la femme du médecin : « En effet, toutes deux représentent la lutte contre l'aveuglement, l'obscurantisme et l'ignorance, et possèdent un pouvoir extraordinaire : une vision exceptionnelle. »

d'ailleurs sombre de l'histoire. Sans l'appui de telles personnalités, l'histoire retombe dans un cycle de prévisibilité, d'espérances traquées et d'illusions désenchantées à tout jamais. C'est justement grâce à ces personnages que l'histoire puisse être façonnée selon un modèle humain, en dépit des rechutes répétées et incontournables :

« The key point in this novel, however, is surely that accounts of history (...stories) do not have to repeat themselves and follow a pattern : history develops in accordance with what we make of it. »³⁰⁸ Et plus loin: « If these people are not to be merely stones (the state in which the doctor's wife finds her companions when she brings them food in *Cegueira*, but rather the pilots of stone rafts, then they must discover what works for themselves, be it within a Marxist order, a less ruthless capitalist order, or any other. »³⁰⁹

Alors, nous avançons l'idée que, au-delà d'être seulement un avertissement pour la perte totale d'humanité qui viendrait avec la perte de la vue, le roman de Saramago rappelle aussi la seule possibilité qui se dresse, inébranlable, dans un univers morcelé par la perte de mémoire, la violence et le manque de tout projet d'avenir. Cette solution concerne toujours la possibilité de « voir » les choses, « la clairvoyance et la sagesse dans un monde insensé et décadent. »³¹⁰

³⁰⁸ D. Frier, *The Novels of José Saramago*, p. 146.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 152.

³¹⁰ S. Amorim, *José Saramago, Art, théorie et éthique du roman*, p. 71.

V. Conclusion : qu'est-ce que révèle la figure de l'aveuglement ?

J'ai proposé ces analyses des différents scénarios d'aveuglement, afin de mettre en évidence une version seconde du monde, dans laquelle le rationalisme, la logique diurne, les théories mimétiques de la représentation, la version progressiste de l'histoire, l'éthique et le contrat social ne fonctionnent plus. Il s'agit de tout un domaine du visible qui est renversé, et qui se tourne vers des espaces alternatifs, que nous avons explorés grâce à la figure de l'aveuglement. Cette figure a une fonction initiatrice car elle révèle les multiples visages de l'invisible à travers les couches du visible. L'aveuglement représente aussi le catalyseur d'une nouvelle capacité cognitive, basée sur une logique spécifique du hasard et du destin ; il déclenche également une mutation dans la compréhension de l'histoire, qui est vue désormais par quelques visionnaires « aveugles », capables de comprendre leur monde et de proposer une analyse tranchante. L'aveuglement articule aussi de nouvelles grammaires du regard.

L'aveuglement est aussi une maladie de la vue, ce qui produit dans le monde romanesque une hésitation entre une déficience constitutive et une consécration voyante. En tant qu'allégorie, la figure de l'aveuglement s'ouvre vers une « vue transcendante », pour laquelle elle construit des règles et des avatars.

Si on compare le monde des aveugles chez Saramago et l'obsession de l'aveuglement chez Sabato, on trouvera certainement que les deux auteurs ont des approches différentes. Sabato s'approche plutôt des modèles de la tragédie antique (les grands aveugles Tirésias, Œdipe, Homère), qui ont été punis pour avoir trop vu

(Tirésias pour avoir vu la nudité de la déesse Athéna) ou pour leur *hybris*, même si accomplie à leur insu (l'inceste d'Œdipe). Les anti-héros de Sábato portent les traces du tragique, tandis que les personnages de Saramago témoignent de la condition humaine en général. Ils ne représentent pas du tout des Siegfrieds des ténèbres, mais plutôt des personnages qui essaient de garder leur lucidité et leur « lumière intérieure » au milieu d'un monde en ruines. Ils se souviennent de ce que ça veut dire la lumière, la civilisation, l'eau purificatrice, tandis que Fernando Vidal ne comprend pas le sens de son initiation : « Mais avançant vers quoi ? Je ne parvenais pas à le discerner et, aujourd'hui encore, en ces moments qui précèdent ma mort, je n'arrive toujours pas à le comprendre. »³¹¹ On peut comparer cette imprécation avec le discours de la « voyante » chez Saramago : « ... mais vous ne savez pas, vous ne pouvez pas savoir ce que c'est que d'avoir des yeux dans un monde d'aveugles, je ne suis pas une reine, non, je suis simplement une femme née pour voir l'horreur ; vous, vous sentez l'horreur, moi je la sens et je la vois. »³¹²

En ce qui concerne le scénario d'aveuglement, tel qu'il est présenté dans *Mon nom est Rouge*, il entre d'une certaine manière en contradiction avec les deux autres variantes. Il fait partie d'un autre modèle culturel, non seulement du point de vue géographique, mais aussi du point de vue du paradigme esthétique qu'il met en place. Dans *Mon nom est Rouge*, l'aveuglement est le plus grand cadeau offert aux peintres miniaturistes au bout de leur carrière, dévouée à Dieu.

Le peintre miniaturiste ne devrait pas voir le monde par ses propres yeux. Par contre, il devrait le voir tel qu'il est vu par Dieu. C'est pour cette raison-ci qu'il n'y a

³¹¹ « Rapport sur les aveugles ». *Héros et tombes*, p. 352.

³¹² *L'aveuglement*, p. 309.

pas d'innovation dans ce genre de peinture. Il n'y a qu'une longue tradition, qui transmet d'un peintre à l'autre la technique, les moules laissés par Dieu sur terre dès le début : « Qu'y a-t-il de plus beau que de se rappeler le monde, sans cesse, tel qu'il est vu par Dieu, en regardant les plus belles miniatures ? ». ³¹³ La peinture (et la vue par conséquent) ne signifie aucune innovation, aucune découverte, mais tout simplement le souvenir de la première vision : « Un beau jour, expliquât-il, Dieu avait vu le monde dans sa perfection, et confiant en la beauté de ce qu'il voyait, avait décidé de le léguer, sous cette forme, à ses serviteurs. Le devoir nous était échu, à nous peintres et amateurs, de rappeler, de nous rappeler ce paysage vu par Dieu dont se transmettait l'héritage. » ³¹⁴ Toute recherche d'une vérité différente de celle transmise à travers cet exercice laborieux est vouée à l'échec et à la mort.

Dans ce contexte, je soutiens la thèse que, en dépit de l'apparence hiératique de la miniature persane, le réalisme, soutenu par l'autorité de la mystique soufi, trouve en Islam un espace d'accueil harmonieux, et que cela, contrairement au réalisme occidental, ne présuppose pas la séparation totale du monde d'ici et du monde de l'au-delà, mais un rapprochement paradoxal de ces deux mondes.

Cette idée ne peut pas devenir évidente sans connaître les approches différentes de la représentation, qui se sont développées dans la philosophie visuelle islamique. J'ai brièvement esquissé les différences spécifiques des trois courants fondamentaux, qui ont façonné les manières de voir en Islam : les péripathétiques (*mashsha'i*), les illuminationnistes (*ishraqi*) et les mystiques (*soufi*). Pour un illuminationniste, le monde de la représentation s'appuie sur la lumière, qui transperce

³¹³ *Mon nom est Rouge*, p. 583.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 547.

en égale mesure le monde d'ici-bas et le monde de l'au-delà. Le concept de *monde imaginal*, représentatif de cette conception et descriptif d'un domaine ontologique à part, peut être considéré comme la porte d'entrée vers le monde de la miniature persane. Ce que les peintres miniaturistes s'efforcent de voir n'est pas le monde « réel », mais le *monde imaginal*, qui peut être vu, d'une perspective plus élevée, par Dieu même. Ce monde imaginal est conçu par un intellect imaginatif, qui dépasse la dichotomie intellect pratique – intellect théorique et nous rend capables de créer, tout en répliquant la création de Dieu.

Ce que le soufisme accomplit dans cette équation de la lumière et du monde imaginal est d'apporter la dignité de la lumière de Dieu au régime du quotidien. Alors que pour la perspective traditionnelle, fondée sur la mémoire des ténèbres, la mémoire de Dieu, la cécité est un monde à part, où Satan et le Mal ne peuvent pas pénétrer, pour la perspective réaliste en Islam, l'aveuglement est une forme de punition, équivalent de l'incapacité de trouver le fondement unitaire de deux perspectives divergentes.

Le roman de Pamuk hésite entre ces deux manières de concevoir l'aveuglement : d'une part, il représente la consécration suprême, l'union ultime avec Dieu, la récupération de la mémoire des ténèbres primordiales, là où il n'y a pas de place pour le Mal et pour le style personnel ; de l'autre côté, il relève de l'incapacité de mettre ensemble la beauté surnaturelle du monde divin et la beauté des couleurs, de la corporalité et du quotidien. D'après moi, la confrontation finale avec l'art vénitien n'est rien d'autre que la confirmation de la crise auto-générée dans l'art ottoman, qui pourrait être mise en parallèle avec le châtement de l'aveuglement pour

les grands peintres du passé, forcés de partir en exil. La tension entre le modèle hiératique, artificiel (les anciens maîtres d'Hérat et de Tabriz) et le réalisme de Bihzad constitue le noyau de l'art islamique.

De l'autre côté, l'équilibre entre le mot et l'image relève d'une symbiose qui rattache le monde quotidien au monde imaginal. Dans ce contexte, être aveugle signifie l'incapacité d'unifier les deux versions disparates ou l'incapacité de reconnaître dans les traits de notre monde la beauté de l'autre monde. Pour une telle forme d'art, le monde quotidien ne peut pas fonctionner sans le monde imaginal.

Par conséquent, le roman *Mon nom est Rouge* articule une forme de peinture proche à la cécité, qui pourrait être caractérisée comme une percée vers les souvenirs de Dieu. Elle serait capable de surmonter l'écran de séparation des deux mondes, en les unifiant. Elle se constitue ainsi comme un « entraînement de la mémoire pour de futurs aveugles », un entraînement qui laisse de côté le mal apporté dans la création par le style et l'individualité. Le Mal, le style et la cécité sont intimement liés dans le tissu du roman. Alors que l'anonymat de la vue, la mémoire des ténèbres et le regard tourné au-dedans, vers le monde imaginal, font partie d'une peinture qui cherche une cécité anonyme et bienheureuse, le désir d'individualité et le style font par conséquent partie de l'empire du Mal.

Tous ces éléments, que j'ai analysés en détail dans le chapitre dédié au roman *Mon nom est Rouge*, témoignent d'une *grammaire du regard* spécifique. Une perspective nouvelle ne signifie pas tout simplement une décision de changer la technique picturale (comme l'Assassin l'imagine), mais aussi une décision de cécité volontaire envers d'autres manières de voir. Le réalisme « occidental » représente de

ce point de vue un aveuglement par rapport au monde imaginal. Si on poursuit l'argumentation, on pourrait dire que l'art oriental tâche d'aller au-delà de la représentation et que les images se libèrent, en fermant les yeux devant l'illusion.

Ce que Olive, le grand aveugle de cette histoire, aurait dû faire, c'était de s'aveugler face à la perspective vénitienne, en rendant possible une nouvelle synthèse. Au lieu de ça, il assassine les deux pôles de sa contradiction, autant le fondamentaliste Délicat que le moderniste Monsieur l'Oncle.

La conclusion s'impose : l'illusion de la vision, la vertu de la ressemblance, le naturalisme, traits caractéristiques du rationalisme de la Renaissance, ont rétréci l'accès au monde imaginal, au monde de l'image libérée du poids de la représentation.

Dans le deuxième texte que j'ai analysé, l'inquiétant *Rapport sur les aveugles*, la figure de l'aveuglement met en évidence une *nouvelle capacité cognitive*, qui passe par les ténèbres, en ouvrant vers les grands problèmes de l'espèce humaine. Comme la logique unidimensionnelle est abolie, on pourrait affirmer que ce monde second existe et en même temps n'existe pas, selon le point de vue utilisé. Cette hybridité réclame une autre, à savoir celle de la littérature, qui met en jeu une « corporalité voyante », pouvant avoir accès à une totalité concrète, régie par des catégories différentes de la pensée rationnelle. Ces catégories différentes introduisent dans le discours, à travers les voies d'accès du mythe, de l'art et du rêve, des éléments para historiques, qui représentent une sorte de « sortie de secours » pour un monde menacé autrement par la rigidité de l'éthique et par l'inacceptable des normes sociales. Afin de pouvoir supporter l'édifice social, afin de

pouvoir vivre dans le monde des humains, on a besoin d'une descente récurrente dans les régions primordiales de l'espèce, qui défient les contraintes historiques. Et cette descente récurrente dans la caverne primordiale ne peut nous être garantie que par le pouvoir de l'art.

De ce point de vue, *Rapport sur les aveugles* n'est rien d'autre qu'une magnifique œuvre d'art, mais, comme chaque œuvre d'art, le texte nous fait voir une réalité d'ordre second, partagée, par leur condition hybride même, avec les aveugles. Ce que l'art et l'aveuglement ont en commun, de ce point de vue, est justement cette condition hybride, qui les rend capables d'exprimer des vérités paralogiques et d'authentifier un régime nocturne, qui défie l'humanisme et le progrès. Alors que dans le premier roman analysé, *Mon nom est Rouge*, le pari sur l'art est civilisateur, humaniste, même s'il est finalement écrasé par le modèle de la Renaissance, pour Sábato, qui s'exprime à travers la voix du *Rapport sur les aveugles*, l'œuvre d'art est un *hiérogramme*, constitué par des signes obscurs, équivoques, par des symboles et des délires.

En ce qui concerne *L'aveuglement* de José Saramago, j'ai pu noter que ni l'approche éthique, ni l'hypothèse d'un défaut originaire dans la nature humaine ne fonctionnent dans la situation décrite dans le roman. L'auteur nous présente par contre une version alternative du monde, en expérimentant avec la capacité humaine de s'adapter à l'horreur et de se remettre par la suite. La maladie n'est pas une punition pour une mauvaise conduite éthique. Et même si la démarche allégorique du roman semble parfois suggérer que l'épidémie d'aveuglement pourrait être lue comme une critique des terrorismes, des fondamentalismes religieux, des régimes

totalitaires contemporains ou même du capitalisme néolibéral globalisé, ce qui intéresse en premier lieu l'écrivain est d'interroger la fonction restauratrice ou rédemptrice de l'aveuglement, comment ce dernier pourrait restaurer la cohérence du monde. L'aveuglement catalyserait donc une résurgence de la capacité humaine de pensée indépendante et de l'imagination, qui seraient capables de questionner et déconstruire des vérités préétablies.

En parlant de la réécriture de l'histoire, j'ai souligné la démarche spécifique de Saramago, mettant en valeur l'action humaine qui, au-delà de son aléatoire, peut aussi devenir restauratrice. Dans le paragraphe intitulé *Politique et pandémies*, j'ai mis en valeur le message sociopolitique de la pandémie, qui regarde en même temps la fragilité de l'ordre social, ainsi que l'ambiguïté de la condition humaine, et renforce le doute de l'écrivain concernant la capacité de l'humanité de changer le cours de l'histoire.

Dans le même ordre d'idées, la solution totalitaire efface la frontière entre la fiction et la non-fiction, dans un scénario où des choses inimaginables deviennent réalité. En d'autres mots, la menace biologique de l'épidémie devient progressivement une affaire secondaire, faisant place à une analyse sociale tranchante, où l'auteur hésite entre deux versions contrastées de l'histoire : une version collective très pessimiste, qui exclut toute idée de progrès, et qui mène finalement à la destruction de la civilisation ; et un récit plus personnel, centré sur la capacité de quelques « visionnaires » de faire face à la plus terrible des épidémies et de recouvrir leur vue au milieu des ténèbres généralisées.

Ce qui est le plus touchant dans le roman de Saramago est le fait que la vie, le centre de la vie peuvent s'ouvrir de nouveau en plein milieu de la déchéance. Et que, même si l'homme ne pourra jamais trouver une solution qui réconcilierait le pouvoir et la sagesse, l'ordre étatique et la créativité, le contrôle et l'anarchie ; même si la vision négative de la nature humaine ne pourra à aucun prix être écartée de l'allégorie saramagienne de l'aveuglement, l'imagination littéraire de l'écrivain propose une fictionnalisation de l'histoire soutenue par des personnages paradigmatiques, capables de « voir » les choses et de contrecarrer les terreurs, les horreurs et l'apocalypse qui sévissent alentours. Même si elles ne constituent pas des solutions politiques cohérentes à un monde en décombres, les personnages féminins de Saramago – la femme du médecin, Blimunda, Joana Carda, Maria Guavaira – proposent une réaction positive et salvatrice à l'aveuglement qui les entoure.

VI. *Bibliographie*

Bibliographie générale:

Borges, Jorge Luis. « Cécité » in *Conférences*. trad. par Françoise Rosset, Gallimard, Paris, 1985

Burgess, Anthony. *The Wanting Seed*, Norton, New York, 1976

Caillois, Roger. *Le mythe et l'homme*, Gallimard, Paris, 1987

Cambridge Companion to Allegory. ed. by R. Copeland et P. Struck, University of Pennsylvania, 2010

Chagas, Paulo C., « The blindness paradigm: The visibility and invisibility of the body » in *Contemporary Music Review*, 25: 1, pp. 119-130

Corbin, Henry. « *Mundus imaginalis*, or The Imaginary and the Imaginal » in *Swedenborg and Esoteric Islam*, trad. Leonard Fox, Swedenborg Foundation, West Chester, Pennsylvania, 1999

Corngold, Stanley. « Error in Paul de Man » in *Critical Inquiry*, vol. 8 (3, 1982)

de Certeau, Michel. *Cahiers pour notre temps*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987 (*Mystique et psychanalyse*, inédit)

de Man, Paul. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Oxford University Press, New York, 1971

Derrida, Jacques. *Mémoires d'aveugles. L'autoportrait et autres ruines*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1990

Diderot, Denis. *Lettre sur les aveugles*, 3e édition, Librairie Droz, Geneve, 1970

Feeney, David. *Toward an Aesthetics of Blindness: an interdisciplinary response to Synge, Yeats, and Friel*, Peter Lang, New York, 2007

Foertsch, Jacqueline. *Enemies Within : The Cold War and the AIDS Crisis in Literature, Film, and Culture*, University of Illinois Press, Urbana, 2001

Foucault, Michel. *The Order of Things*, New York, Random House, Vintage Books, 1973

Kleege, Georgina. « Introduction: Blindness and Literature », in *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, 3, no. 2 (2009), pp. 113-114

Krieg, Joann P. *Epidemics in the Modern World*, Twayne Publishers, New York, 1922

Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964

Moylan, Tom. *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Westview Press, Colorado, 2000

Schor, Naomi. « Blindness as Metaphor », in *Differences : A Journal of Feminist Cultural Studies*, 1999, pp. 77-105

Sontag, Susan. *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, Picador, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1990

Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*. Yale University Press, New Haven, 1979

Zambrano, María. *L'inspiration continue*, Grenoble, Editions Millon, 2006

Bibliographie chapitre II

La violente beauté du monde – Orhan Pamuk : Mon nom est Rouge

Alpers, Svetlana. *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago, 1983

Anadolu-Okur, Nilgun (ed.). *Essays Interpreting the Writings of Novelist Orhan Pamuk*, préface de Talat S. Halman, Jale Parla, The Edwin Mellen Press, Lewiston, Queenstorn, Lampeter, 2009

Arnold, Thomas. *Painting in Islam: A Study of the Pictorial Art in Muslim Culture*, 1926, reprint, Dover, New York, 1965

Bahari, Ebadollah. *Bihzad: Master of Persian Painting*, I.B. Tauris, Londres, 1997

Besançon, Alain. *The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm*, trad. Jane Marie Todd, University of Chicago Press, Chicago, 2000

Carrière, Moriz. *Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit*, 5 vols., Leipzig, Brockhaus, 1863-1873

Çiçekoglu, Feride. « A Pedagogy of Two Ways of Seeing: A Confrontation of «Word and Image » in *My Name is Red* » in *Journal of Aesthetic Education*, University of Illinois Press, Vol. 37, No. 3 (Autumn, 2003), pp. 1-20

Çiçekoglu, Feride. « Difference, Visual Narration, and « Point of View » in *My Name is Red* » in *Journal of Aesthetic Education*, vol. 37, nr. 4 (Winter, 2003), pp. 124-137

Daftari, Fereshteh. *Without Boundary. Seventeen Ways of Looking*. With an essay by Homi Bhabha and prose by Orhan Pamuk, The Museum of Modern Art, New York, 2006

Freedberg, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago, 1989

Grabar, Oleg. *Penser l'art islamique*, Institut du monde arabe, Paris, 1996

Leaman, Oliver. *Islamic Aesthetics. An Introduction*, Edinburgh University Press, 2004

Linfert, Carl. *Bosch*, Thames and Hudson, Londres, 1989

McGaha, Michael. *Autobiographies of Orhan Pamuk. The Writer in His Novels*, The University of Utah Press, Salt Lake City, 2008

Pamuk, Orhan. *Other Colors. Essays and a Story*, trad. Maureen Freely. Faber and Faber, London, 2007

Pamuk, Orhan. *Istanbul. Memories and the City*, trad. Maureen Freely, Alfred A. Knopf, New York, 2005

Pamuk, Orhan. *Mon nom est Rouge*, Gallimard, Paris, 2001

Suhrawardī, *The Philosophy of Illumination*. A new Critical Edition with English Translation, Notes, Commentary, and Introduction by John Walbrige, Hossein Ziai, Brigham Young University Press, Provo, Utah, 1999

Updike, John. « Murder in Miniature : Sixteenth Century Detective Story Explores the Soul of Turkey » in *The New Yorker* (3 septembre, 2001)

Bibliographie chapitre III

Un mythe hérétique de la caverne – Ernesto Sábato : Rapport sur les aveugles

Botero, Juan Carlos. « Mi deuda personal con Ernesto Sábato » in *El Idioma de las nubes. Ocho textos de arte y literatura*, Belacqva, Barcelona, 2007

Castillo Durante, Daniel. *Ernesto Sábato. La littérature et les abattoirs de la modernité*, Vervuert, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Madrid, 1995

Cheadle, Norman. « Mise en abyme and the abyss: two paintings in Ernesto Sábato's trilogy of novels » in *Hispanic Review*, vol. 63 (Août, 95), pp. 543-53

de Certeau, Michel. *La fable mystique*, Gallimard, Paris, TEL, 1995

Giacoman, Helmy. *Homenaje a Ernesto Sábato*, Anaya, Las Americas, 1978

Hunter, Robert A. « The Theme of the Sightless Asexual as Seen in the Novels *Santa* by Federico Gamboa and *El túnel* by Ernesto Sábato », in *Hispania*, vol. 92, no. 4 (Déc., 2009), pp. 664-672

López, Pablo Sánchez. « Sábato y el personalismo de Mounier » in *Revista Hispánica Moderna*, Año 55, no. 2 (Déc., 2002), pp. 370-388

Nieto, E.F. « El arte, única respuesta a los ciegos. Epistemología en Sábato » in *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid (36, 2007)

Oberhelman, Harley D. *Ernesto Sábato*, Twayne Publishers, Inc, New York, 1970

Pageaux, Daniel-Henri, collectif dirigé par. *Ernesto Sábato*, L'Harmattan, 1992

Pageaux, Daniel-Henri. *Ernesto Sábato. La littérature comme absolu*, Éditions Caribéennes, Paris, 1989

Predmore, James R. *Un estudio critico de las Novelas de Ernesto Sábato*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1981

Sábato, Ernesto. « Rapport sur les aveugles » in *Héros et tombes*, trad. par Jean-Jacques Villard, Éditions du Seuil, Paris, 1996

Sábato, Ernesto. *Le tunnel*, trad. par Michel Bibard, Éditions du Seuil, Paris, 1978

Sábato, Ernesto. *L'écrivain et la catastrophe*, trad. par Claude Couffon, Éditions du Seuil, Paris, 1986

Sábato, Ernesto. *Mes fantômes. Entretiens avec Carlos Catania*, Pierre Belfond, Paris, 1988

Sábato, Ernesto. *Avant la fin. Mémoires*, trad. par Michel Bibard, Éditions du Seuil, Paris, 2000

Sábato, Ernesto, Borges, Jorge Luis. *Conversations à Buenos Aires*, Anatolia, Editions du Rocher, 2001

Sábato, Ernesto, Breccia, Albert. *Rapport sur les aveugles*, Vertige Graphic, 2005

Sábato, Ernesto, Fox, Geoffrey. « Fiction and Politics: Interview with Ernesto Sábato » in *The Threepenny Review*, No. 32 (Winter, 1988), pp. 4-6

Sauter, Silvia. *Sábato: Símbolo de un siglo*, Corregidor, 2005

Vacher, Pascal, Pageux, Daniel-Henri. « La ville en ruines: poétique d'un espace mnésique (littératures française et latino américaine, XXe siècle) », 1995

Wainerman, Luis. *Sábato y el Misterio de los Ciegos*, Ediciones Castañeda, Buenos Aires, 1978

Woscoboinik, Julio. *Sábato y sus fantasmas: Donde se hacen y deshacen los destinos*, Lugar Editorial, Buenos Aires, 2006

Bibliographie chapitre IV

Une épidémie à cause inconnue – José Saramago : L'aveuglement

Alves, Clara Ferreira. « José Saramago : todos os pecados do mundo » in *Expresso* (Oct. 28, 1995)

Amorim, Silvia. *José Saramago, Art, théorie et éthique du roman*, L'Harmattan, 2010

Arias, Juan. *José Saramago: el amor posible*, Barcelona, Planeta, 1998

Bastos, Baptista. *José Saramago : Aproximação a Um Retrato, A Obra e o Autor*, 1, Sociedade Portuguesa de Autores & Dom Quixote, Lisbonne, 1996, pp. 64-65

Bloom, Harold (ed.). *José Saramago*, Chelsea House, Philadelphia, 2005

Ceccuci, Piero. « La città ritrovata. Una ‘frincha de esperança’ in *Ensaio sobre a cegueira*. » *José Saramago : il bagaglio dello scrittore* », ed. Giulia Lanciani, Bulzoni, Roma, 1996, pp. 177-89

Frier, David. « Kant you See? Fictions of Blindness in Saramago and H.G. Wells » in *Portuguese Traditions: In Honor of Claude L. Hulet*, Portuguese Heritage Publications of California, San José, California, 2007, pp. 283-298

Frier, David. « Righting Wrongs, Re-writing Meaning and Reclaiming the City in Saramago’s *Blindness* and *All the Names* » in *Portuguese Literary and Cultural Studies* (6, Spring 2001)

Frier, David. *The Novels of José Saramago : Echoes from the Past, Pathways into the Future*, University of Wales Press, Cardiff, 2007

Keren, Michael. « The Original Position in José Saramago’s *Blindness* » in *The Review of Politics* (69, 2007), University of Notre Dame, pp. 447–463

Krabbenhoft, Kenneth. « Saramago, Cognitive Estrangement, and Original Sin ? » in *On Saramago*, Portuguese Literary and Cultural Studies 6 (Spring, 2001), pp. 123-136

Ornelas, José N. « Convergences and Divergences in Saramago’s *Ensaio sobre a Cegueira* and Camus’s *The Plague* » in *In Dialogue with Saramago: Essays in Comparative Literature*, ed. Adriana Alves De Paula Martins & Mark Sabine; Manchester Spanish and Portuguese Studies, Manchester, 2006

Rollason, Christopher. « How totalitarianism begins at home. Saramago and Orwell » in *In Dialogue with Saramago: Essays in Comparative Literature*, ed. Adriana Alves de Paula Martins & Mark Sabine, Manchester Spanish & Portuguese Studies, Manchester, 2006

Sabine, Mark J. *Form and Ideology in the Novels of José Saramago*, thèse de doctorat, University of Manchester, 2001

Saramago, José. *L’aveuglement*, trad. par Geneviève Leibrich, Éditions du Seuil, Paris, 1997

Saramago, José. *La Caverne*, trad. par Geneviève Leibrich, Éditions du Seuil, Paris, 1990

Saramago, José. *La lucidité*. trad. par Geneviève Leibrich, Éditions du Seuil, Paris, 2006

Saramago, José. *Le cahier : textes écrits pour le blog, septembre 2008-mars 2009*, trad. du portugais par Marie Hautbergue, préface d'Umberto Eco, Cherche midi, Paris, 2010

Saramago, José. *Le Dieu manchot*, trad. par Geneviève Leibrich, Albin Michel, 1987

Saramago, José. *L'Évangile selon Jésus-Christ*, trad. par Geneviève Leibrich, Éd. Points, 2000

Saramago, José. *Le radeau de pierre*, trad. par Claude Fages, Éditions du Seuil, Paris, 1990

Saramago, José. *Les intermittences de la mort*, trad. par Geneviève Leibrich, Éditions du Seuil, Paris, 2008

Saramago, José. *Tous les noms*, trad. par Geneviève Leibrich, Éd. Points, Paris, 1999

Schor, Andreas. *Schreiben gegen Mythen. Die Romane von José Saramago*, Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1997

Stephanson, Raymond. « The plague narratives of Defoe and Camus : illness as metaphor » in *Modern Language Quarterly*, Durham, NC (48, 1987), pp. 224-41

von Koppenfels, Werner. « These irritant bodies : Blinding and Blindness in Dystopia » in *The Cambridge Quarterly*, vol. 33 (2, 2004), pp. 155-172

Zenith, Richard. « José Saramago and the Art of Seeing » in *Times Literary Supplement* (Oct., 1998)

Laura T. Ilea a publié un livre d'essais (*Méditations inactuelles*, Paideia, Bucarest, 2001), une étude sur le philosophe allemand Martin Heidegger (*La vie et son ombre. La fondation existentielle de la connaissance – Martin Heidegger*, Éditions Idea, Cluj, 2007) un recueil de nouvelles (*EST*, L'Harmattan, Paris, 2009), qui seront suivis par le roman *Cartographie de l'autre monde*, pour lequel l'auteure a reçu en 2010 la bourse Vivacité du Conseil des Arts et des Lettres du Québec. Elle a publié des articles dans des revues roumaines (*Idei in dialog*, *Lettre Internationale*, *Studia Phaenomenologica*) et d'ailleurs (*Arguments*, *RES. Anthropology and Aesthetics*, *Terra Nova*) et a effectué plusieurs stages de recherche en Europe (Université Albert-Ludwigs à Fribourg i.Br., Maison des Sciences de l'Homme et Panthéon-Sorbonne I à Paris) et au Canada (Université McGill).

