

Cortázar et Saramago : la représentation de la dictature et l'affirmation de l'engagement

CELINA MARTINS

Abstract. *Cortázar and Saramago: the Representation of Dictatorship and the Strength of Engagement.* Julio Cortázar and José Saramago create the poetics of compromise focused on a critique of the Argentinian and Portuguese dictatorships as paradigms of oppression and censorship. With this study, based on a comparatist analysis approach, we intend to show how the short stories “The Second Time Around” and “The Chair” denounce the evils of dictatorship, shaping fictions that explore the experience of impoverishment of the self. Cortázar’s text explores the practice of disappearance during Videla’s dictatorship from a absurd Kafkaesque perspective whereas Saramago’s writing focuses on the decline of Salazar’s dictatorship as a carnival game. Cortázar and Saramago assume the relevance of compromise, the aim of which is political disalienation in order to shape consciences enabling reassessing the evil effects of disalienating dictatorial regimes.

Keywords: Julio Cortázar; José Saramago; dictatorship; absurd; carnavalization; compromise

Représenter la répression et la violation des droits de l’homme sous les régimes dictatoriaux, voici le défi relevé par le langage littéraire de Julio Cortázar et José Saramago. Tous les deux écrivent des textes percutants qui sont une réflexion sur l’engagement politique et éthique au XXe siècle, tout en soulignant que la censure dictatoriale est un instrument de pouvoir, exercée par un gouvernement dans le but de faire respecter l’idéologie répressive de la caste qui dirige l’État. Notre étude comparatiste se centrera sur l’analyse des nouvelles « Segunda vez » (« La deuxième fois », 1977) de Cortázar et « Cadeira » (« La chaise », 1978) de Saramago qui remettent en question les mécanismes de poursuite et de censure caractéristiques du terrorisme d’État.

Cette étude montrera comment les écritures allégoriques de Julio Cortázar et José Saramago structurent la densité du message engagé afin de dénoncer les maux de la dictature, tout en créant des fictions qui perscrutent l’expérience de l’homme face à l’appauvrissement de l’être. Cortázar et Saramago construisent des fictions qui se démarquent du texte panfléaire et proposent une relecture critique de l’Histoire. Les nouvelles « Segunda vez » de Cortázar et « Cadeira »

de Saramago se rapprochent parce qu'elles explorent la violence et la censure dictatoriales à partir d'un réseau d'indices qui invitent le lecteur à remplir les implicites suggérés et à déchiffrer la plurisignification des textes.

Écrire au nom des disparus

Le recueil des nouvelles *Alguien que anda por ahí* (*Façons de perdre*) de Cortázar est publié, pour la première fois, en 1977, au Mexique. Deux nouvelles de ce recueil « *Segunda vez* » et « *Apocalipsis de Solentiname* » ont été censurées, en 1976, par la « *junte militaire* » argentine sous prétexte que les récits étaient une atteinte contre le régime (Alazraki 1994 : 317). L'édition argentine aurait été autorisée si Cortázar avait consenti à supprimer ces deux récits. Cortázar a écrit « *Segunda vez* », en 1974, quand les persécutions, l'exil et la disparition forcée de personnes n'avaient pas encore touché la réalité quotidienne en Argentine.¹

La nouvelle de Cortázar est un récit bref qui évoque les convocations par les militaires dans des endroits éloignés de Buenos Aires pendant la dictature de Jorge Rafael Videla (1976–1983). Toute la maîtrise du récit consiste à raconter l'horreur dans une poétique du non-dit. Le champ sémantique de la torture n'est jamais explicité. Voici le noyau de l'intrigue de la nouvelle: un jour, Maria-Elena, une jeune femme, apparemment, innocente est convoquée dans une agence publique pour une raison inconnue. Elle se surprend de ne pas voir le drapeau national ni l'ascenseur: « *era raro que no hubiese ascensor, un tercer piso y tener que subir a pie después de ese papel tan serio con el sello verde y la firma y todo* » (Cortázar 1998: 135).²

Le texte de Cortázar présente deux focalisations: la voix des fonctionnaires qui ouvrent et ferment le récit tandis que le regard perplexe de Maria-Elena s'inscrit au milieu de la narration. Si l'on considère que les pensées de Maria-Elena sont encadrées dans une narration emboîtée, elle est métaphoriquement emprisonnée et étouffée par la parole répressive des bureaucrates qui sont, en fait, des bourreaux sympathisants du système dictatorial.

Le ton de la nouvelle révèle l'influence de l'écriture de Kafka puisque les individus convoqués ignorent le motif de la formalité, comme Joseph K. ignore

¹ Cependant, il faut rappeler que, au cours de cette période, une organisation terroriste d'extrême droite est née (la triple A – Alliance Anticommuniste Argentine), un escadron de la mort qui sème la terreur et exerce une sévère répression sur les éléments gauchistes.

² Traduction de Laure Guille-Bataillon: « c'était drôle qu'il n'y ait pas d'ascenseur, un troisième étage et devoir monter à pied, après un papier officiel avec timbre vert, signature et tout » (Cortázar 1978 : 35).

la raison du long processus de détention dans lequel il est impliqué: il ne sait pas le crime dont il est accusé. Le texte de Cortázar s'inscrit dans le jeu du palimpseste (Genette 1982) dans la mesure où l'hypertexte³ « Segunda vez » fait allusion à l'hypotexte *Le Procès* de Kafka (2001)⁴ dans une perspective de réécriture: « Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau » (Genette 1982 : 16). Peu à peu, Cortázar nous montre la barbarie dictatoriale sous le signe de l'inquiétant: arrivée au bureau, Maria-Elena surprend les conversations des gens cités pour la première fois et fait la connaissance de Carlos, le seul qui a été convoqué pour la deuxième fois. L'une après l'autre, les personnes sont appelées à se présenter devant le bureau. L'une après l'autre, elles en ressortent après avoir fourni les éléments demandés. L'avant-dernier, Carlos, ne sortira pas par où il était entré. Maria-Elena est appelée à son tour, elle se retrouve dans le même bureau sans autre issue que la porte par laquelle elle est entrée. Après un entretien apparemment anodin où rien ne lui sera reproché, elle cherchera une autre sortie par laquelle Carlos aurait pu être passé sans résoudre l'énigme :

era raro que Carlos no hubiera salido como los otros. Era raro porque la oficina tenía solamente una puerta, claro que en una de esas no había mirado bien porque eso no podía ser, el empleado había abierto la puerta para que ella entrara y Carlos no se había cruzado con ella, no había salido primero como todos los otros, el hombre del pelo colorado, las señoras, todos menos Carlos (1998: 138).⁵

La jeune femme, sans le soupçonner, a été témoin d'une disparition forcée: Carlos demeure dans la frontière indéfinie entre la vie et la mort, en tant que

³ Selon Genette, l'hypertextualité est conçue comme « toute relation unissant un texte B [...] (l'hypertexte) à un texte antérieur A [...] (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (Genette 1982 : 11–12).

⁴ Le premier chapitre du *Procès* ne fait pas allusion au délit commis par l'accusé. *L'incipit* souligne l'arrestation de Joseph K. sans éclaircir les raisons de sa « culpabilité »: « On avait sûrement calomnié Joseph K., car, sans avoir fait rien de mal, il fut arrêté un matin » (Kafka 2001 : 33, notre traduction).

⁵ Traduction de Guille-Bataillon: « c'était bizarre tout de même que Carlos ne soit pas sorti comme les autres. C'était d'autant plus bizarre que le bureau n'avait qu'une seule porte. Sûrement, elle n'avait pas dû bien regarder parce que ce n'était pas possible, l'employé avait ouvert la porte pour la faire entrer et Carlos ne l'avait pas croisée, il n'était pas sorti comme tous les autres, l'homme à cheveux roux, les deux dames, tous les autres, sauf Carlos » (Cortázar 1978 : 41).

disparu, il est sans corps et il n'a pas laissé de traces. La nouvelle intensifie les effets d'étrangeté en adoptant le point de vue de Maria-Elena avec lequel le lecteur se sent identifié. « Segunda vez » s'inscrit dans l'absurde de Kafka parce que Maria-Elena comme Joseph K. ignore les raisons de la convocation. Le couloir étroit, plein de fumée de tabac, connote le malaise comme les espaces bureaucratiques que K. parcourt dans *Le Procès*. Maria-Elena parle avec Carlos qui ignore le motif de la deuxième convocation. L'attente dépouillée de sens intensifie le *nonsense* à la manière de Kafka et le malaise de l'horreur, comme l'observe Cortázar : « l'horreur augmente dans la mesure où elle est partout latente, où elle flotte dans l'atmosphère, sans qu'on puisse identifier un visage, déceler une responsabilité » (Cortázar 1986: 175). Tous les indices de la nouvelle insinuent que les personnes convoquées sont exterminées de façon clandestine.⁶ Le récit de Cortázar a pour cible la dictature de Videla qui prend des mesures d'extermination contre les subversifs, comme le souligne Bonells:

Le 23 mars de 1976 une Junte militaire présidée par le général Jorge Rafael Videla prend le pouvoir mettant fin au gouvernement de Isabelita Perón. Le Parlement est investi, les universités sont fermées, les partis politiques et les syndicats, dont la puissante CGT péroniste, sont interdits, les radios et les chaînes TV sont placées sous contrôle, la peine de mort est rétablie, l'âge de responsabilité criminelle est abaissée à 16 ans, les personnes soupçonnées d'être des subversifs sont passibles d'être arrêtées pour un temps indéfini et d'être soumises éventuellement au jugement d'un tribunal militaire. La Junte veut, dit-elle, éliminer les anti-corps sociaux du marxisme et la subversion. (Bonells 2012: 85)

Le texte s'inscrit dans un temps de répression et d'extermination qui s'exerce à partir d'un lavage de cerveau, organisé dans le but de déformer l'information et d'aliéner les personnes, tout en instaurant le système diabolique des disparus (Cortázar 2006: 936–938). Pour l'auteur, le gouvernement a créé et peuplé le cercle de l'enfer dantesque dans lequel les membres de la famille d'individus considérés comme « subversifs » étaient forcés à se taire, convaincus que cette attitude serait la seule stratégie possible pour sauver leurs amis disparus (Cortázar 2006: 938).

⁶ Pons affirme que l'immeuble de la nouvelle correspond à une prison clandestine (cf. Pons 1992: 189).

Écrire la déchéance dictatoriale

Comme Cortázar, l'écriture de Saramago se fonde aussi sur une critique à la dictature par le biais du titre allusif à l'écroulement de la chaise du dictateur António Oliveira Salazar, demeuré au pouvoir trente six années, entre 1932 et 1968. Le défi de la nouvelle de Saramago est de transmettre un message littéraire et politique, tout en évitant le manichéisme. Saramago écrit une allégorie qui insinue comment l'État Nouveau aliénait les hommes à partir d'une forte répression, ne laissant place à aucune forme de liberté d'expression. La police internationale de la défense de l'État (P.I.D.E.) veillait à ce que personne ne porte atteinte au régime.

La nouvelle « Cadeira » fait partie de l'œuvre *Objeto Quase*, publié, pour la première fois, en 1978, avant le premier roman *Levantado do Chão*, de 1980. Le narrateur centre son attention sur la chaise, en incorporant des commentaires ironiques, des réflexions linguistiques et des digressions métalinguistiques de trois pages lui permettant de divaguer sur plusieurs espèces de bois. Saramago construit un jeu rhétorique qui insère le lecteur dans la tradition digressive de Laurence Sterne et dans la description de la casquette de Charles Bovary de Flaubert. Dans ce jeu de déconstruction de la structure conventionnelle de la nouvelle, l'important est de souligner que l'écriture critique de Saramago dynamise un dialogue subreptice avec la mémoire du lecteur. La singularité de la nouvelle « Cadeira » repose sur le regard ironique du narrateur qui se moque du dictateur et centre toute son attention sur les mouvements de la chaise: l'objet est valorisé tandis que le pouvoir du dictateur semble avoir été vidé d'une bonne partie de son sens. D'après la théorie du carnaval de Bakhtine (1970: 29), Salazar subit un processus de rabaissement qui se caractérise par « le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité ». L'imaginaire carnavalesque se caractérise par la complémentarité du haut et du bas, du grossier et du noble dans une esthétique dynamique fondée sur l'ouvert et l'hybride : le corps de Salazar accède à un univers inachevé qui s'oppose au canon classique de l'achevé et de la symétrie. Le rabaissement symbolique de Salazar repose sur un mécanisme de carnavalisation à partir duquel la figure sinistre du dictateur passe toute la nouvelle à tomber dans un mouvement prolongé, selon une perspective ironique et humoristique qui déconstruit les lois de la causalité : « Cai, velho, cai . [...] Cai. Porém não tenhas pressa [...] » (Saramago 1984: 30).⁷ Le dictateur n'est jamais nommé, il est présenté comme un faux dévot ayant établi des alliances

⁷ Traduction de Claude Fages : « Tombe, vieillard, tombe [...] Cependant ne te hâtes pas » (Saramago 2000 : 30).

avec le clergé, scellé des pactes malhonnêtes au nom d'une vision conservatrice du monde (Saramago 1984: 25).

La nouvelle fait référence à quatre disgrâces de l'Histoire du Portugal : la défaite d'Alcácer-Quibir (Ksar el-Kébir), en 1578, qui marquera le début d'une période durant laquelle le Portugal restera sous domination espagnole (1580–1640), les invasions du Portugal par les troupes françaises de Napoléon provoquant le départ de la famille royale vers le Brésil et la longue dictature de Salazar. En contrepoint à ces crises politiques, le narrateur s'approprie d'un vers du sonnet de Camões « mudam-se os tempos, mudam-se as vontades »⁸ (Saramago 1984: 14) qui établit un lien intertextuel avec la Révolution du 25 Avril et la chanson éponyme de José Mário Branco, l'une des compositions profondément liées au temps de la Révolution des Œillets (Branco 2014: 223).

Toute la nouvelle s'attarde sur la description de la chute de la dictature à travers la technique du vidéo au ralenti qui permet au narrateur de focaliser le dictateur dans une situation d'extrême fragilité et de ridiculisation: « Caindo assim a cadeira, sem dúvida, cai, mas o tempo de cair é todo o que quisermos » (Saramago 1984: 20).⁹ En tant que métaphore des pouvoirs économique, politique, militaire et religieux qui ont soutenu Salazar, la chaise a été lentement rongée par les insectes xylophages qui représentent la force humaine ayant vaincu, grâce à la persistance, le régime dictatorial. Le point d'appui du pouvoir – la chaise – est détruit par le travail du coléoptère, métaphore de la résistance du peuple portugais:

roendo, comendo e evacuando, abrindo galerias ao longo dos veios mais macios, até ao sítio ideal de fractura, quantos anos depois não sabe, ficando porém acautelado, considerada a brevidade da vida dos coleópteros, que muitas terão sido as gerações que se alimentaram deste mogno até ao dia da glória, nobre povo nação valente (Saramago 1984: 18–19).¹⁰

⁸ Traduction de Fages: « Cependant, les temps changent, les volontés et les qualités aussi » (*ibid.* 13).

⁹ Traduction de Fages: « Ainsi la chaise tombe, il n'y a pas le moindre doute là-dessus, mais le temps de la chute est tout ce que nous désirons » (*ibid.* 19).

¹⁰ Traduction de Fages: « rongéant, mangeant et évacuant, ouvrant des galeries le long des veines les plus douces, jusqu'à l'endroit de la fracture, combien d'années plus tard on l'ignore mais compte tenu de la brièveté de la vie des coléoptères, on peut affirmer que les générations qui, jusqu'au jour de gloire, se sont nourries de cet acajou, ont dû être nombreuses, noble peuple, vaillante nation » (*ibid.* 17).

La référence à l'hymne national souligne l'héroïsme du peuple portugais qui a fini par détruire le régime salazariste le 25 avril 1974, l'année qui marque l'écroulement de la dictature, symbolisée par l'histoire de la chaise tombée. En tant que porte-parole de la résistance, le narrateur critique la politique coloniale en Afrique, en faisant référence aux hommes qui en sont revenus mutilés: « farás o pino como o não foi capaz de fazer aquele rapaz na praia, que tentava e caía, só com um braço porque o outro lhe tinha ficado em África » (Saramago 1984: 30).¹¹

Quand la chute définitive de Salazar s'est produite, le narrateur invite le lecteur à ne pas s'apitoyer sur le sort du vieil homme parce qu'il faut lutter pour que les crimes commis ne soient pas oubliés : « É a morte uma desculpa, um perdão, uma esponja, uma lixívia para lavar crimes? »¹² (Saramago 1984: 37). Nous pouvons constater que le narrateur intervient tout au long de la nouvelle pour donner conscience aux lecteurs et il recourt à l'ironie comme une arme qui dénonce le pouvoir répressif. Tandis que Salazar tombe lentement, son régime étant semblable aux vautours et aux hyènes, le coléoptère personnifie la lutte des résistants antifascistes, comparés à l'action héroïque des *cowboys*. Par conséquent, la nouvelle « Cadeira » a été écrite comme un questionnement contre l'aliénation, l'affirmation de la liberté, appuyée sur l'ironie comme moyen d'intervention et de « déconstruction » (Seixo 1987 : 26–27) du pouvoir dictatorial.

Tous deux inscrits dans la gauche intellectuelle, Cortázar et Saramago s'approprient le passé comme un travail d'anamnèse (Ricœur 2000: 4) qui consiste en la remémoration, en la recherche volontaire et active des faits traumatiques dans le but de lutter contre l'oubli et de construire les reconfigurations symboliques qui recréent la mémoire collective. Écrire sur les dictatures de façon critique équivaut à (re)signifier les épisodes marqués par le silence: les écrivains élaborent des allégories de résistance pour faire face aux effets de la mémoire manipulée, la mémoire exercée par le pouvoir répressif. Les récits de Cortázar et Saramago redonnent une voix aux disparus et aux victimes de ces régimes deshumanisants, aux oubliés de l'Histoire qui ne peuvent pas s'exprimer.

Comme le souligne Arendt, les moments traumatiques deviennent supportables si nous sommes capables de les réinterpréter à partir d'œuvres

¹¹ Traduction de Fages: « tu vas faire le poirier, ce qu'a été incapable de faire le garçon sur la plage, chaque fois qu'il le tentait, il retombait, il faut dire qu'il n'avait qu'un bras, l'autre est resté en Afrique » (*ibid.* 30).

¹² Traduction de Fages : « la mort est-elle une excuse, un pardon, une éponge, une lessive pour nettoyer les crimes ? » (*ibid.* 38).

fictionnelles (1998: 175). C'est précisément ce travail de création littéraire que Cortázar et Saramago opèrent, en attribuant des sens aux excès et aux abus du pouvoir dictatorial. Si ce travail d'anamnèse n'est pas assuré, les générations qui ont connu la dictature courent le risque de se transformer en victimes du trauma vécu. Les nouvelles de Cortázar et Saramago insistent sur l'importance de la mémoire afin de présentifier ce temps révolu dans la conscience des générations suivantes grâce à leur aptitude à se l'imaginer par le biais de la lecture. C'est surtout à partir de la réappropriation du passé que Cortázar et Saramago permettent aux nouvelles générations de reconstruire et d'attribuer des sens aux fragments du passé, vécus par les générations qui les ont précédées : le passé devient une matière d'exploration constante, un sujet de réinterprétation des expériences qui cherchent à être redimensionnées. Contre le danger de la mémoire manipulée (Ricœur, 2000: 99), la mémoire explorée et imposée par l'idéologie, Cortázar et Saramago s'inscrivent dans le rôle de l'écrivain engagé « chamado a intervir nos conflitos da sua época, a esporear as consciências »¹³ (Saramago 2010: 362) puisque chacun a eu « um compromisso, como cidadão, um compromisso com o [s]eu tempo, com o [s]eu país, com as circunstâncias do mundo » (Saramago 2010: 365).¹⁴ Ils assument la fonction de désaliéner pour former des consciences qui interviennent dans le monde socio-historique et culturel, tout en repensant avec lucidité les effets dévastateurs des régimes dictatoriaux.

Celina Martins

celi@uma.pt

Universidade da Madeira

Colégio dos Jesuítas – Rua dos Ferreiros 9000–082 Funchal

PORTUGAL

Bibliographie

- Alazraki, J. 1994. *Hacia Cortázar. Aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.
 Arendt, H. 1988. *The Human Condition*. Chicago: The University Press of Chicago.
 Bakhtine, M. 1970. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Traduction d'Andrée Robel. Paris: Gallimard.
 Bonells, J. 2012. Les corps disparus. – <http://babel.revues.org/889> (01.07.16).

¹³ « Appelé à intervenir dans les conflits de son époque, à réveiller les consciences », notre traduction.

¹⁴ « chacun a eu un engagement, comme citoyen, un engagement avec son temps, avec son pays, avec les circonstances du monde », notre traduction.

- Branco, I. 2014. José Saramago: « Cadeira » ou a queda de Salazar. – B. Baltrusch, ed., *O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia. Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago*. Berlin: Frank & Timme, 217–225.
- Cortázar, J. 1978. *Façons de perdre*. Traduction de Laure Gille-Bataillon. Paris: Gallimard.
- Cortázar, J. 1986. *Entretiens avec Omar Prego*. Paris: Gallimard Folio Essais.
- Cortázar, J. 1998. *Alguien que anda por ahí. Cuentos completos/2*. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, J. 2006. *Argentina. Años de alambrales culturales. Obras Completas VI*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Genette, G. 1982. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris : Seuil.
- Kafka, F. 2001. *O Processo*. Tradução de Álvaro Gonçalves. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pons, M. C. 1992. Compromiso político y ficción en « Segunda vez » y « Apocalipsis de Solentiname » de Julio Cortázar. – *Revista Mexicana de Sociología*, 54, 183–203.
- Ricoeur, P. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- Saramago, J. 1984. *Objecto Quase*. Lisboa: José Saramago e Editorial Caminho.
- Saramago, J. 2000. *Quasi objets*. Traduction de Claude Fages. Paris: Seuil.
- Saramago, J. 2010. *José Saramago nas suas palavras*. Lisboa: Caminho.
- Seixo, M. A. 1987. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.