

L'altérité en trompe-l'oeil ou comment devenir ce que l'on est pas

Le jardin de la dame Murakami de Mario Bellatin, traduit de l'espagnol (Mexique) par André Gabastou, Les Éditions Passage du Nord/Ouest, 93 p.

Daniel Castillo Durante

Le Mexique : une mémoire qui s'invente
Number 206, January–February 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18164ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Durante, D. C. (2006). L'altérité en trompe-l'oeil ou comment devenir ce que l'on est pas / *Le jardin de la dame Murakami* de Mario Bellatin, traduit de l'espagnol (Mexique) par André Gabastou, Les Éditions Passage du Nord/Ouest, 93 p. *Spirale*, (206), 13–15.

L'ALTÉRITÉ EN TROMPE-L'ŒIL OU COMMENT DEVENIR CE QUE L'ON N'EST PAS

LE JARDIN DE LA DAME MURAKAMI de Mario Bellatin

Traduit de l'espagnol (Mexique) par André Gabastou, Les Éditions Passage du Nord/Ouest, 93 p.

Identité et parole littéraire

En Amérique dite « latine », l'identité est depuis toujours un enjeu crucial de tous les débats intellectuels, politiques et idéologiques. Au Pérou, pays où Mario Bellatin a reçu son éducation, c'est autour de cette notion que les chapelles littéraires et artistiques ont configuré la scène de leurs antagonismes respectifs. D'un côté, il y avait ceux qui prônaient une identité assujettie à l'héritage hispanique, et de l'autre ceux qui se réclamaient des racines autochtones, notamment incas. Dans un pays où 46 % de la population est composée d'Amérindiens (Quichuas et Aymaras descendant des Incas), de 38 % de métis et de 16 % de Blancs, la question de l'identité est indissociable du problème ethnique. Le penseur de gauche José Carlos Mariátegui (*Sept essais d'interprétation de la réalité péruvienne*, 1928) n'allait pas par quatre chemins en postulant que l'avenir du Pérou serait indien ou ne serait pas. Le Mexicain José Vasconcelos (*La race cosmique*, 1925), de son côté, prétendait régler le problème grâce à l'utopie d'un monde « *mestizo* ». Dans cette perspective, les pratiques artistiques latino-américaines — péruviennes et mexicaines en particulier — ont toujours eu à choisir entre une parole rattachée à la modernité occidentale (Octavio Paz, Carlos Fuentes, Sergio Pitol, etc.) et des mouvements à l'écoute des voix autochtones (l'indigénisme, le « *muralismo* », etc.). Pour comprendre pourquoi l'identité est un enjeu qui peut constituer un piège pour la création, il est en effet essentiel de souligner que les cultures précolombiennes sont incontournables tant au Pérou qu'au Mexique. Ferments de base, ces voix du pays des morts (Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, José María Arguedas, *Les fleuves profonds*) seraient censées libérer l'identité scellée. À cet égard, le débat acrimonieux qui a opposé le pro-indigéniste Arguedas au réaliste acharné Mario Vargas Llosa (représentant d'une littérature tributaire du roman flauber-

tien posé comme paradigme universel) constituait, pour ainsi dire, l'illustration d'une agnostique discursive qui a enfermé les paroles artistiques et littéraires latino-américaines dans une impasse pendant des décennies. L'œuvre littéraire de Mario Bellatin (*Salon de beauté, Flore, Shiki Nagaoka : un nez de fiction*) évite de faire les frais de cette confrontation grâce à une stratégie discursive sous-tendue par le paradoxe et l'ironie. Il s'agit donc d'une parole littéraire en rupture radicale avec celle, traditionnelle et conservatrice, de Vargas Llosa (*La Ville et les Chiens, Conversation à la cathédrale, Tante Julia et le Scribouillard*).

Le *jardin de la dame Murakami* remet tout d'abord en question le rapport donné pour acquis entre origine ethnique et expression culturelle. Ce déterminisme qui alimente plusieurs discours nationalistes latino-américains est ici subtilement dénoncé moyennant la mise en scène d'un faux roman japonais « pur et dur » écrit en espagnol au Mexique par un écrivain mexicano-péruvien et dont le sous-titre, *Otono-Murakami monogatari*, laisse supposer qu'il ne serait que la traduction d'un texte original nippon. Cette problématisation de l'essentialisme sous-jacent au débat sur l'identité nationale latino-américaine passe chez Bellatin par le déplacement, voire le décentrage, du noyau dur du débat. Ni indigéniste, ni occidental, le point de vue adopté par le narrateur du roman est oriental. Il ne s'agit pas non plus pour lui de tomber dans le piège d'une littérature exotique (Pierre Loti) ou de prétendre s'approprier une altérité radicale en ayant recours à un orientalisme cliché sous prétexte de le déconstruire (Edward Saïd, *L'orientalisme*). Dans ce contexte, un roman japonais truffé de tous les signes reliés à une tradition vieille de plusieurs siècles pourrait ainsi être le fait d'une parole migrante (latino-américaine en l'occurrence) qui aurait provisoirement élu domicile dans un terroir considéré jusque-là comme la chasse

gardée des sujets locaux. Pourquoi l'écriture de romans japonais serait-elle réservée aux seuls Nippons?, voilà la question posée par le texte bref, lucide et énigmatique tout à la fois de Mario Bellatin.

Altérité, altération et dépouille

L'altérité nous est immanquablement présentée comme un bloc autonome dont l'approche présuppose pour le sujet soit sa réification, soit l'instauration d'une relation de soumission menant à un impossible dialogue. En Occident, toute représentation de l'altérité passe par un appareil métaphysique qui, depuis Platon, enferme cet enjeu dans un cercle vicieux : impossible de parler de l'autre sans l'enfermer parallèlement dans les limites d'une cartographie qui le prive de ce qui fait son premier moteur, nommément son pouvoir d'altération. Les mécanismes à l'origine de cette pétrification sont multiples. On peut cependant repérer les plus importants en fonction des différentes approches de l'altérité. Leur dénominateur commun est que l'autre doit se transformer en *dépouille* afin de pouvoir avoir accès à la représentation de sa différence. Non seulement, en effet, l'autre y laisse sa *peau*, mais en outre celle-ci est représentée comme signe exclusif d'identité. À cet égard, le dernier essai de Samuel Huntington (*The Hispanic Challenge*) est assez révélateur. Plutôt qu'un apport à la société (et à l'économie) étatsuniennes, l'altérité hispanique y est représentée comme une pure menace qu'il s'agit de broyer afin que la « culture anglo-saxonne » persiste dans son être. Il va sans dire que cette vision intégriste et dualiste ne comprend ni l'altérité dont elle parle ni l'altérité dont elle se réclame car, et cela l'œuvre de Mario Bellatin le suggère avec beaucoup de lucidité, on ne se connaît que dans le déplacement, l'inversion

des cultures, la déprise de la tradition entraînée par la migrance de la parole et le fait qu'on accepte de devenir ce que l'on n'est pas. C'est dans l'altération, la modification, de ce que l'on croit être que vient se nicher l'illumination du texte de Mario Bellatin.

Murakami Izu, l'héroïne du roman, jeune étudiante passionnée d'art moderne, critique vertement dans un article savant la collection d'art de M. Murakami, personnage au passé trouble, qui finira par s'en venger dès qu'il l'aura épousée. Autour de cette intrigue cousue de fil borgésien (l'ombre de l'auteur de *Fictions* s'étale tout au long du récit), Mario Bellatin met en scène la révolte de la jeune fille face à la tradition et à la logique qui sous-tend le concept même de « collection » chez son futur mari. « [E]lle avait l'intention d'insister sur les éventuels liens, au sein de la collection, entre le passé et le présent. Cependant, elle voyait bien par où elle pêchait. Elle percevait dans la sélection des déséquilibres qu'elle devait mentionner. Peut-être étaient-ce ces subtiles erreurs qui rendaient évidente l'absence de formation universitaire chez le père de M. Murakami. Elle se sentait contrainte de faire une critique en règle des critères adoptés. Il n'était pas tolérable, pensait-elle que, pour certaines époques, on eût utilisé la chronologie des dynasties comme méthode de sélection des pièces artistiques alors que, pour d'autres, on eût uniquement pensé au caractère utilitaire ou militaire des objets. Cet ensemble semblait le fruit d'un travail improvisé, assénait-elle, le caprice de quelqu'un qui a, tout à coup, la possibilité de satisfaire ses moindres désirs ». La collection comme principe d'accumulation d'objets censés se porter garants d'une identité immuable est ici interrogée et blâmée en fonction des lacunes épistémologiques découvertes par Izu.

Tout se passe comme si, dans le débat entre la modernité et la tradition, c'était le bien-fondé des connaissances qu'il s'agissait d'attaquer. La « formation universitaire » dont parle Izu est celle incarnée par maître Matsuei Kenzo qui, à l'université, livre une bataille sur plusieurs fronts contre les tenants de l'ordre établi : « il y avait à l'université deux groupes qui se disputaient le pouvoir. D'un côté, les Conservateurs radicaux, dirigés par la minuscule maîtresse Takagashi, et de l'autre, les Modernes à outrance, dont faisait partie Kenzo Matsuei. Les Conservateurs radicaux détenaient le pouvoir depuis la création de la faculté et, dans leurs exposés, ils cherchaient à défendre le patrimoine en interdisant d'y inclure des idées étrangères ou des méthodes contemporaines destinées à administrer les richesses artistiques du pays ». On est ici au cœur du conflit thématique par le roman de



Mario Bellatin qui, tout en mettant en place une altérité nipponne en trompe-l'œil (un pur simulacre inspiré des stratégies narratives de Jorge Luis Borges), hisse à un niveau de métaphore épistémologique l'altercation entre deux visions de la culture et du rôle de cette dernière au sein des sociétés contemporaines. La condition de possibilité de l'altérité réside-t-elle dans son rapport au passé ou, comme le prétend maître Kenzo et sa disciple Izu, dans une projection vers l'avenir? L'altérité nipponne ne serait-elle donc saisissable qu'en tant que projet? La question du temps, tout comme chez Borges, est ici cruciale. C'est par une effraction du temps que se déploie l'être, mais tout comme chez Heidegger (*Sein und Zeit*), il faut séparer le « Sein » (être) du « dasein » (être-là ou réalité humaine). C'est parce que M. Murakami, le collectionneur, confond les deux (ce qui était aussi — ceci soit dit en passant — l'erreur que le maître de Fribourg reprochait aux existentialistes, Jean-

Paul Sartre en tête) qu'il ne parvient pas à comprendre le sens de l'art comme bris de l'être.

L'altérité en lambeaux

Ceci explique probablement pourquoi Mario Bellatin a recours à une technique beaucoup plus picturale que proprement littéraire afin de développer son récit. En effet, l'histoire de ce mariage pour le moins paradoxal entre l'étudiante férue d'art moderne et le propriétaire d'une célèbre collection de pièces traditionnelles (fruit, d'ailleurs, d'un héritage), nous est livrée par touches successives à la manière d'une toile. Au tout début du récit, l'apparition fantomatique de la silhouette du collectionneur alors décédé vient hanter le jardin de dame Murakami et exercer ainsi son ascendant sur celle-ci, tandis que le roman se referme sur la destruction de ce lieu préféré de la veuve : « les ouvriers à qui on donna l'ordre de



démanteler le jardin ne savaient pas par où commencer. Le matin où ils furent convoqués dans cet espace ravissant, ils mirent du temps à comprendre ce qu'on leur demandait. M^{me} Murakami avait pris la décision de le démolir complètement. Puis elle avait pensé faire appel à un architecte pour voir ce qu'on pouvait faire du terrain. Comment on pouvait gagner de l'argent en le commercialisant ». Alors que le *locus amoenus* de dame Murakami est voué à la disparition, la collection de l'époux ira meubler la nouvelle salle d'art Murakami du Musée des arts folkloriques dont les responsables sont les membres du groupe des Conservateurs radicaux sous la houlette de la minuscule maîtresse Takagashi. Paradoxalement, la mort du collectionneur ne fait qu'accélérer l'accès de ses pièces patrimoniales traditionnelles à un lieu muséal alors que l'ex-étudiante d'art se retrouve marginalisée, privée de toute forme d'expression et condamnée à la misère : « Madame Murakami était dans une situation

désespérée. En outre, elle ne pouvait faire appel à sa famille. Lors de la seule entrevue que sa mère avait eue en cachette avec M. Murakami, l'après-midi où Izy s'était acheté trois blouses pastel identiques, celui-ci lui avait dit qu'il n'accepterait d'épouser sa fille que si sa famille lui appliquait le formoton asai. M. Murakami exigeait que sa future épouse renoncât à la dot, se transformant ainsi en un mari à l'ancienne. Il recevrait une femme sans nom, sans privilèges et sans argent. » Au delà de la stratégie vindicative qui accompagne la démarche du personnage du collectionneur, le roman de Mario Bellatin met en scène une altérité au féminin dont l'échec vient souligner l'aporie à laquelle aboutit le conflit entre la modernité et la tradition. Dès lors, on comprend mieux pourquoi le stéréotype se taille la part du lion dans le Japon truqué et construit de toutes pièces de Bellatin : des femmes en kimono aux fausses cérémonies du thé, le décor en trompe-l'œil du roman multiplie les copies pour interroger

l'autre qu'il s'agit d'investir au point de se le réapproprier. Derrière le problème de l'identité se cache donc le stéréotype comme l'une des conditions de possibilité de l'altérité. L'autre est avant tout une épluchure que le concept captieux de « collection » donne comme pierre angulaire d'une identité culturelle. « Dis-moi quelle est ta copie et je te dirai qui tu es » semble, ironiquement, affirmer le texte ludique de Mario Bellatin. Dans ce contexte, être soi-même revient à faire corps avec sa propre dépouille. Déguisé de soi-même tout comme le personnage du Nègre cubain d'Alejo Carpentier (*Concert baroque*) ou, dans une certaine mesure, le « Brésilien » de Sergio Kokis (*Le pavillon des miroirs*) qui cherche à échapper au cliché dont la société d'accueil finira inéluctablement par l'affubler, Izu deviendra (se conformera à) ce qu'elle n'est pas.

L'appareil loufoque des notes infrapaginales ainsi que l'additif à l'histoire du jardin de la dame Murakami, tout comme l'image convenue d'un pays du soleil levant assez kitsch et décalé, n'empêchent nullement une atmosphère fantastique d'érosion et de précarité de gagner le récit : « L'apparition, des années plus tard, du fantôme de M. Murakami flottant sur les étangs du jardin coïncida presque toujours avec la Nuit des Lampions. Au début, Izu se demanda si le phénomène n'était pas symbolique car, d'une certaine façon, cette date avait été déterminante pour sa vie conjugale. Mais il n'en restait plus grand-chose. Les racines des bambous royaux avaient été arrachées de l'entrée peu après les obsèques, et l'argent que M. Murakami avait laissé à la banque était sur le point de s'épuiser. La pauvreté menaçait Izu. Il ne restait plus que le jardin et la maison. » Cette précarité qui se substitue à l'audace, voire à la témérité initiale de l'héroïne, vient mettre en valeur l'altération subie à la suite de ses rapports avec le collectionneur. Le style minimaliste du *Jardin de la dame Murakami* qu'on dirait parfois à la frontière du haïku nous dévoile une altérité coïncée entre la tradition et la modernité dont la seule issue paraît résider dans une modification meurtrie mais lucide. Les poncifs des carpes dorées, des kimonos et les différents rituels « typiquement » japonais qui ponctuent le roman parodique de Mario Bellatin mettent en scène une altérité toute en lambeaux qui, semblables à la carte de l'empire borgésien (« *De la rigueur de la science* »), ont fini par remplacer l'autre avec l'éclat d'un simulacre. L'invention de régions, de coutumes et de fêtes qui n'existent point au Japon ne fait que renforcer ce décor en trompe-l'œil qu'exige l'identité afin d'entrer dans le cadre d'une représentation figée d'avance.

Daniel Castillo Durante