



HAL
open science

Sous le signe d'Astérion : une lecture de La fábula de José d'Eliseo Alberto

Marie-Caroline Leroux

► **To cite this version:**

Marie-Caroline Leroux. Sous le signe d'Astérion : une lecture de La fábula de José d'Eliseo Alberto. Dominique Breton, Elvire Gomez-Vidal Bernard (dir.). Clôtures et mondes clos dans les espaces ibériques et ibéro-américains, Presses Universitaires de Bordeaux, pp.493, 2011. hal-00946762

HAL Id: hal-00946762

<https://unilim.hal.science/hal-00946762>

Submitted on 16 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sous le signe d'Astérion : une lecture de *La fábula de José* d'Eliseo Alberto

Marie-Caroline LEROUX
Université de Limoges
EA-EHIC

Résumé

L'objet de cet article est le roman *La fábula de José*, publié en 2000 depuis son exil mexicain par l'écrivain cubain Eliseo Alberto. Sous le coup d'une lourde condamnation, le détenu de droit commun José González Alea se voit proposer une alternative : il accepte de se laisser exposer comme exemplaire d'*homo sapiens sapiens* au sein d'un zoo. Par-delà l'anecdote, l'enfermement qui frappe José interroge ouvertement la condition de l'homme contemporain. Cette fable propose également une réflexion sur le déracinement, érigé en prison symbolique aussi bien pour José, fils d'un représentant de la diaspora cubaine, que pour les nombreux expatriés qui peuplent le roman.

Resumen

El artículo se centra en la novela *La fábula de José*, publicada en 2000 por el escritor cubano Eliseo Alberto, que se encontraba exiliado en México. Condenado a una larga pena de cárcel, el reo José González Alea acepta la alternativa que le proponen : consiente a ser expuesto en un zoológico como ejemplar de *homo sapiens sapiens*. Más allá de la anécdota, el encierro que padece José interroga abiertamente la condición del hombre contemporáneo. Esta fábula asimismo propone una reflexión sobre el desarraigo, que se convierte en prisión simbólica tanto para José, hijo de un representante de la diáspora cubana, como para los numerosos expatriados de la novela.

Dans les collections du Centre Georges Pompidou figure un tableau de Picasso qui reprend un motif récurrent chez l'artiste : le minotaure¹. La silhouette, jetée au fusain par-dessus un collage presque enfantin de papiers découpés et déchirés beige et bleu, est singulièrement ramassée. Car sa naturelle monstruosité se double d'une bizarrerie : privé de torse et de bras, ce minotaure n'est qu'une tête de profil, à l'œil sidéré, fichée sur une paire de jambes tendues par l'effort de la course. On l'imagine lancé dans une fuite éperdue pour échapper à son destin. Le dessin déborde les contours anguleux des papiers colorés, qui échouent à contenir l'élan de la créature. Pourtant, le doute nous saisit. Le minotaure semble ne s'affranchir de sa prison de cellulose que pour se heurter à la clôture du châssis. Le rectangle central ne dénote-t-il pas, par sa présence écholalique, l'implacable permanence du cadre devant et autour du monstre ?

C'est en gardant ce tableau présent à l'esprit que je voudrais parcourir *La fábula de José*, roman publié en 2000 depuis son exil mexicain par l'écrivain cubain Eliseo Alberto, trois ans après qu'il a accouché de *Informe contra mí mismo*, corrosif texte autobiographique qui lui

¹ Pablo Picasso, *Le Minotaure*, 1928.

permet de régler ses comptes avec le castrisme, et deux ans après le succès d'un ambitieux roman marqué au sceau de l'exil et de la folie : *Caracol Beach*.

J'ai pris ici le parti d'interroger l'enfermement auquel est soumis José González Alea, l'exilé cubain qu'Eliseo Alberto met en scène dans le cadre imaginaire de la ville de Santa Fe, en Floride, qui avait précédemment servi de décor à *Caracol Beach*. Pour voir allégée la lourde condamnation qui pèse sur lui, ce criminel endurci se laisse exposer en tant que spécimen d'*homo sapiens* au sein d'un zoo. Si la singularité de la situation invite à dessiner une préalable cartographie de la clôture, le questionnement portera aussi sur l'envers de la cage du roman. Les barreaux dessinent ici des espaces assujettis à une constante logique d'inversion, aussi le dehors importe-t-il autant que le dedans. Qui est le regardant, qui le regardé ; qui le captif, qui l'homme sans chaîne ; où va se nicher l'humanité et où l'animalité dans ce théâtre du monde que constitue le zoo de Villa Vizcaya ? Voilà les questions qu'engagent l'appriivoisement de José, lentement éveillé à la ressouvenance de son humanité passée, et sa postérieure quête de liberté. On s'intéressera en dernier lieu à l'horizon des clôtures, réelles ou symboliques, qui enserrent la majeure partie des protagonistes.

Cartographie de la clôture

Les figures fermées abondent ici. Elles se distribuent essentiellement dans les trois nœuds spatiaux de la diégèse : la prison, le zoo et l'immeuble qui abrite la morne existence des éclopés – des étrangers – du roman. On reviendra longuement par la suite sur les espaces clos qui concernent José. Voyons le reste. La chambre de Zenaida, celle de Lorenzo ou de Pavel Sujla : autant de lieux figurant l'oppression ; de lieux purement transitionnels, propres à traduire l'impossibilité pour l'exilé à s'inscrire dans une topie. Autant de lieux désincarnés, aussi, qui ne semblent destinés qu'à servir de cadre aux flux de conscience ou aux dialogues des protagonistes. Le lecteur les pénètre et les quitte sans même y prendre garde, faute entre eux de ces seuils que posent les transitions narratives. Les transitions, Eliseo Alberto leur préfère souvent une certaine brusquerie dans le changement de localisation et de point de vue narratif. La scène de ce théâtre qu'est *La fábula de José* voit donc défiler une suite de pâles décors inconnexes. Ce constat ne donne d'évidence que plus de poids aux deux uniques traversées qui encadrent le récit : celle à laquelle donne lieu le déplacement sous bonne garde de José depuis la prison vers le zoo, au début du roman, et celle de la ville de Santa Fe par le héros le soir de sa fuite, à la fin.

Il a été question plus haut de la duplication du cadre dans le tableau de Picasso. Le roman fonctionne à l'identique : les espaces confinés sont ici sertis dans de plus vastes prisons. La

cellule se trouve dans le pénitencier, la cage dans le zoo, les chambres dans l'immeuble et tous sont dans la ville ou dans ses marges. Car Santa Fe constitue le dénominateur commun de ces trois espaces-gigogne, et leur dernière épaisseur. L'au-delà de ce territoire fictif dessine un véritable hors-champ. En d'autres termes, ici comme dans *Caracol Beach*, Santa Fe, qu'Eliseo Alberto qualifie à longueur d'interviews de « ciudad posmoderna », synthétise le monde. Un monde marqué par l'hétérogénéité plus que par le cosmopolitisme et qui se résume à un conglomérat de solitudes.

Pour en finir avec les formes les plus concrètes de l'enfermement, il importe de mentionner une dernière prison, qui a nom Cuba. L'île n'est convoquée que dans le souvenir des exilés, mais elle apparaît comme vouée à la claustrophobie et au ressassement. La littérature, on le sait, en appelle assez naturellement à l'image de la clôture pour caractériser le sentiment d'oppression inhérent à l'expérience de l'insularité. Mais il est tentant, s'agissant d'un roman de l'exil, de donner à l'expression de cette sourde oppression un tour plus politique. Ainsi, le ronron de l'enregistrement de Radio Reloj que Zenaida l'expatriée écoute en boucle lui interdit-il d'oublier sa condition de « gusana » : « Tic tac : los que no quieran vivir en un país socialista que se muden. Tic tac : que se vaya la escoria [...] »². Nombre de critiques ont voulu voir dans les multiples espaces fermés du roman et dans l'inanité de leurs rituels la métaphore de l'île-prison. Si l'on ne peut invalider complètement ces interprétations, il serait regrettable de s'y cantonner. C'est pourquoi j'ai pris le parti de ne pas développer ce point.

Qu'en est-il maintenant de José ? Son confinement se voit signifié avec force, dans un redoublement littéral, le roman s'ouvrant en amont de son installation au sein du parc, alors qu'il est encore détenu à la prison de Santa Fe. Il faut toutefois attendre l'arrivée au zoo pour voir s'ébaucher une véritable géographie *physique* de la réclusion. A la manière des environnements reconstitués des zoos humains, la cage de José met en scène la vie fantasmée du *sapiens* occidental : « Disponía de una chimenea, dos cómodos butacones de mimbre, un kilim persa y, en un librero, las obras completas de Oscar Wilde, única lectura permitida. La tapia del fondo, recubierta en corcho, escondía una recámara minúscula, un catre minúsculo, un minúsculo inodoro y un minúsculo lavamanos de porcelana tailandesa³ ». Dans cette phrase l'adjectivation, chiasmatique et obsessive, apparaît nettement dépréciative. Quelques lignes plus loin, le lecteur accompagne José dans un premier état des lieux et voit dénoncée la qualité purement ornementale de ce drôle d'intérieur : « La llave del lavamanos estaba recia.

² Eliseo Alberto, *La fábula de José*, Mexico, Alfaguara, 2000, p.184

³ Eliseo Alberto, *op.cit.*, p.39-40

No tenía pasta de dientes. La chimenea era de cartón piedra⁴ ». Le personnage n'est clairement pas dupe de la facticité du décor de sa cage, aussi le constat satisfait qu'il dresse ensuite ne laisse-t-il d'étonner. C'est que son appréciation est toute pragmatique, et se fait en termes de bénéfice brut : « Necesitaba cuarenta y seis trancos para recorrer el perímetro de su nueva celda : veinte zancadas más que en la anterior⁵ ».

Dans le chapitre introductif du roman, qui se déroule en prison, la clôture se traduit surtout par ses effets. Elle est, fondamentalement, crispation de l'*espace mental* du personnage. Eliseo Alberto décline une version assez réaliste de l'univers pénitentiaire : on trouve là exposés les effets délétères de la solitude carcérale, tels que décrits par la sociologie, la psychologie, la littérature de témoignage ou de fiction.

Les ruses perverses du dédale qui enserre le minotaure transcrivent heureusement la souffrance psychologique engendrée par la réclusion. Rappelons-nous avec quelle finesse J.L.Borges a traité ce thème dans *La casa de Asterión*. Mais le vacuum est tout aussi propre que les détours et les acculs du labyrinthe à signifier les tourments de l'enfermement. Picasso opte ainsi pour un espace pictural frappé d'une effarante nudité. Tel est également le choix d'Eliseo Alberto. Dépouillement, perte, carence : c'est par le creux ou par la négative qu'est suggérée la clôture mentale du héros. Et au premier chef parce que la fréquente délégation de la perspective narrative aux personnages secondaires – phénomène au reste très propre à illustrer la qualité d'*observé* de José – , nous interdit souvent, à partir de son entrée au zoo, de pénétrer son intériorité. Autrement dit, on le voit agir bien plus qu'on ne le voit penser. En outre, lorsque la narration se place de son point de vue, elle trahit globalement une expérience non réflexive de la clôture : José s'adonne assez peu à l'introspection.

En tout cas, l'étrécissement de son univers mental ne fait aucun doute. Il prend plusieurs formes. Celle de l'ennui, d'abord, qui naît de ce temps parfaitement évidé qu'est par essence le temps du prisonnier. Le protagoniste, dans l'une et l'autre de ses prisons, semble également frappé d'une sorte d'engourdissement. Cet état d'apnée du moi, souvent constaté chez les prisonniers, a pu être analysé par les psychologues du fait social comme une stratégie de défense : « L'abandon de soi n'offre aucune prise. Il conduit à se perdre soi-même pour ne plus subir l'emprise de l'enfermement⁶ ». Menacé par la désagrégation, le tout jeune José se retire donc de lui-même dès son entrée au pénitencier : « José dejó de ser José⁷ ». De cette stase de son être profond naît un nouveau José : Pepe Kid, le détenu ombrageux, violent et

⁴ *Ibid.*, p.40

⁵ *Ibid.*, p.41

⁶ Dominique Lhuillier et Aldona Lemiszewska, *Le choc carcéral. Survivre en prison*, Paris, Bayard, 2001, p.218

⁷ Eliseo Alberto, *op.cit.*, p.21

imprévisible, celui-là qui intègre la cage du zoo de Sante Fe. « Dans sa capsule », assure Alvaro Escobar Molina, « le prisonnier régresse de toutes façons, par la coupure et la clôture, jusqu'au stade de l'autoérotisme analysé par Freud dans les *Trois essais*⁸ ». Cette involution trouve on ne peut plus clairement à s'exprimer au début du roman, dans le passage où José s'abîme dans des rêveries onanistes : « La pequeña Lulú no tenía rostro. José la había gastado al desearla noche tras noche bajo la cobija, en una suerte de tienda de campaña que armaba sobre el arco cruzado de las piernas⁹ ». La régression psychique se double d'un retrait tangible, la couverture dessinant un abri enfantin au cœur de la geôle.

La rhétorique de la perte est alimentée, enfin, par le désancrage de José d'avec ses souvenirs. Dans ce passage, on voit s'effiloche lentement celui de son premier et unique amour : « La imagen fue perdiendo primero la barbilla, al menos la precisión angular de la quijada, luego los dientes, la boca y el arco de las cejas, ¿acaso tupidas ? ; la mirada, más que los ojos, resistió los sucesivos abusos de la desesperanza, hasta que aquel amor terminó convertido en puro rencor¹⁰ ». José remodèle cette image entre ses quatre murs et lorsque, dix-sept ans après leur brève idylle et sans qu'ils se soient jamais revus, la jeune femme qu'est devenue Dorothy Frei rend visite à José, il ne la reconnaît pas¹¹. Le souvenir a façonné un objet qui s'est complètement affranchi de la réalité. Ces retrouvailles manquées ratifient la perte irrévocable du passé.

Bien que José connaisse déjà la réalité de la prison, le nouvel environnement dans lequel il va être plongé – le zoo – présente des caractéristiques en tous points singulières. En premier lieu, le châtement de José devient *public*, ce qui en redouble la rigueur. Non seulement son châtement, mais aussi sa personne : il ne s'appartient plus. Et José semble prendre un plaisir masochiste à exhiber cette spoliation de l'être-à-soi, monstrueux et inévitable corollaire de la transparence qui caractérise sa nouvelle existence. Il a, comme ces comédiens de leur vie décrits par le philosophe Olivier Razac dans un ouvrage où il se penche sur la télé réalité « int[égré] la représentation spectaculaire de sa vie¹² ».

La cage a cette autre qualité troublante : elle bée sur le monde. Tristement banale, l'expérience carcérale première de José tenait dans ce constat : « La represión tenía una

⁸Alvaro Escobar Molina, *L'enfermement. Espace, temps, clôture*, Paris, Klincksieck, coll. Rencontres Dialectiques, 1989, p.90

⁹ Eliseo Alberto, *op.cit.*, p.20

¹⁰ *Ibid.*, p.20

¹¹ *Ibid.*, pp.72-73

¹²Olivier Razac, « L'écran et le zoo », in *Divertissement, consommation, management. La fabrique du conformisme. Manière de voir*, n°96, déc.2007-janv.2008, p.30

ventaja para los prisioneros : no los dejaba pensar en nada más que no sea comer y sobrevivir, sobrevivir y olvidar, olvidar y comer, únicos verbos conjugables en una cárcel¹³ ». Le dénuement lexical de la phrase le rappelle, la relégation induit un appauvrissement de l'être, dépouillant l'individu de tout ce qui n'est pas la survie. La contrepartie en est que la prison, par sa position en repli et son rôle enveloppant, préserve le détenu de la tentation du dehors. Or, ce schème de désinvestissement du monde n'est plus opérant dans le zoo, où voisinent le dehors et le dedans. A terme, la cage dorée de José apparaît plus cruelle qu'aucune autre, en ceci qu'elle le met face à la liberté, et face à sa propre disgrâce : « José se preguntó si sería capaz de vencer la prueba de vivir rodeado de esperanzas por todas partes¹⁴ ». En somme, le permanent contact du prisonnier avec le reste du corps social souligne ironiquement, au lieu de les gommer, les contours de sa solitude...

On l'a constaté, l'enfermement de José est hors-norme : s'il tient du « soustraire », il relève bien davantage encore du « montrer ». Aussi les reliefs de la clôture ne vont-ils plus tant m'intéresser à présent que les enjeux de la situation-limite que constitue l'exposition du personnage dans le zoo. Elle laisse augurer rien moins que la faillite morale de l'espèce humaine.

Derrière les barreaux ?

Sous ses airs débonnaires, notre fable cultive les mêmes intentions critiques que celles qui prévalaient chez Esope, et s'affaire à sanctionner les petitesse de l'humain. Et, pour servir son propos, l'auteur reprend à son compte la logique allégorique qui préside à l'apologue.

La forme, cependant, a changé. La fable classique posait sur son objet un masque animal ; Eliseo Alberto, pour sa part, met en scène des individus vrais, sur lesquels l'animalisation opère a posteriori. Le phénomène touche presque tous les personnages. De comparaisons sporadiques en propagation du trope, le texte finit parfois par bégayer. La répétition de motifs semble faire peser sur les personnages concernés – généralement négatifs – un risque accru de mutation. Et ce qui les gagne tient plus souvent de la bestialité que de la simple animalité. C'est ainsi que Morante le gardien, d'abord assimilé à un berger allemand, se fait loup.

Puisque tout tourne autour de l'*exposition* de José et de ce qu'elle implique de barbarie, on ne s'étonnera pas que les animalisations dégradantes ou associées à des espèces prédatrices affectent presque exclusivement les personnes qui sont partie prenante de cette exposition :

¹³ Eliseo Alberto, *op.cit.*, p.67

¹⁴ *Ibid.*, p.68

direction et personnel encadrant du zoo, d'un côté ; spectateurs, de l'autre. Introduit au début à doses infimes, le zoomorphisme va s'accroissant jusqu'à la fin du récit. Et il perd rapidement en bonhomie. Quand l'auteur opte pour la veine comique, les spectateurs sont présentés comme une foule moutonnante. Mais voilà ce qu'on peut lire lorsque Zenaida Fagés et son amie Gigi Col, accompagnées de Madame Kropotkin, se rendent au zoo pour y rencontrer José, à l'occasion de sa très médiatique fête d'anniversaire : « La presencia de la señora Kropotkin y de las coristas más calenturientas de Caracol Beach no pasaría inadvertida en el zoo de la alta sociedad : *las zorras* del patronato Nueva Viña, *las víboras* del mundo artístico, *las hienas* de la prensa y *las lobas y los lobos* de la política parecerían *cucarachas* cuando la gata de la Fagés y la perra sata de la Col atravesaran la pasarela [...]»¹⁵ ». On voit bien dans ce passage que les rôles sont nettement distribués en deux catégories dans le bestiaire symbolique, et qu'Eliseo Alberto réserve ses traits les plus acerbes aux curieux qui se délectent de la vue de l'homme engagé.

Dans le cadre très particulier du zoo, le recours au bestiaire prend un relief certain. Il permet à Eliseo Alberto de renouer avec la figure du monde renversé, dont l'homme en cage devant lequel défilent des animaux est une variante. Le lieu commun du monde à l'envers, fruit d'une longue tradition littéraire et iconographique, revêtait des intentions à la fois parodiques et morales, et se voulait le reflet du désordre du monde. Au travers de ce tableau des dérèglements de la modernité – solitude de l'individu contemporain, marchandisation de l'humain, avènement des sociétés de contrôle – , Alberto ne fait rien d'autre qu'actualiser la topique. Quand il déguise en bêtes les hommes dénaturés qui offrent une infâmante clôture à José, on jurerait que Gracián s'est invité à la fête : « Y finalmente, hallarás muy pocos hombres que lo sean ; fieras sí y fieros también, horribles monstruos del mundo, que no tienen más que el pellejo y todo lo demás borra, y así son hombres borrados»¹⁶ ».

L'histoire de José semble bien improbable, et pourtant le zoo humain et ses avatars n'appartiennent pas à la science-fiction. Dans le mémoire indigné qu'elle adresse à ses supérieurs, le personnage de Camila Novac en recense les différents visages, depuis le cas d'Elephant-Man jusqu'à la sinistre pratique des expositions coloniales¹⁷. L'auteur s'arrête en chemin : il aurait pu citer des exemples bien plus récents, dans l'Europe du dernier quart du XXe siècle.

¹⁵ *Ibid.*, p.143. Italique ajouté.

¹⁶ Baltasar Gracián, *El Criticón*, éd.critique et commenté de Miguel Romera Navarro, Philadelphie, University of Pennsylvania Press/ Londres : Oxford University Press, 1938, p.152

¹⁷ Eliseo Alberto, *op.cit.*, p.50-53

Ce qui en tout cas rend terrifiante l'expérience relatée dans le roman, c'est sa timide et tardive remise en question. La responsabilité en revient à la stratégie narrative adoptée d'entrée par le romancier. Externalisé, le point de vue permet une description purement factuelle de la situation. Cédé à José, il le montre indifférent à son sort. Transmis à des personnages secondaires tels qu'Otto Higgin (le directeur de la prison), Juscelino Magalhaës (celui du zoo), ou Peggy Olmedo (sa femme), il légitime l'exhibition du héros. Dans les trois premiers chapitres du roman, rien ne viendra faire contrepoids aux justifications claudicantes avancées par les autorités ; jamais les choses ne seront présentées comme contrevenant à la plus élémentaire morale. Le parti-pris d'Eliseo Alberto a beaucoup à voir avec le régime narratif qui prime dans les dystopies : dans un cas comme dans l'autre, la visée critique est rendue transparente par l'apparente neutralité du point de vue. Il faut attendre la survenue de Camila Novac, dans le chapitre suivant, pour voir posé un regard sévère sur le projet. Puis, enfin, avec la présentation officielle de José au public, un débat éthique d'envergure s'engage. Cependant le sérieux du débat en question est immédiatement désamorcé par ses dérives absurdes. Il est déplacé du champ de la morale à celui de l'idéologie : pourquoi exposer un homme et non une femme, hurlent les féministes ; pourquoi un étranger, protestent les xénophobes¹⁸ ? Le romancier, on le voit, multiplie les subterfuges destinés à banaliser l'intolérable, afin de rendre possible chez le lecteur une mise à distance d'avec le récit.

La folie des hommes trouve à s'illustrer dans la frénésie qui accompagne l'installation de José au zoo. Cela va des campagnes publicitaires tapageuses jusqu'au jeu de société – l'« Homopolio » – que met en vente la sœur de José dans son magasin de souvenirs, en passant par les restaurants qui proposent de la pseudo chair humaine au menu. L'extravagance de la situation ne doit pas nous leurrer : le monde renversé de cette fable ressemble à s'y méprendre au nôtre. La morosité fascinée du public de José a tout à voir avec celle du téléspectateur captivé par le show de la télé-réalité. Eliseo Alberto ne s'en cache pas, qui affirme : « Acabé la novela cuando Elián estaba en la primera página de todos los medios. Nos contaron todo: si había jugado a la pelota o dormido suficiente. La novela es, también, una crítica al disparate de los medios de masas, a su deshumanización creciente. Los *paparazzi* fotografían la celulitis de una actriz. *Gran Hermano* nos enseña cómo hace caca una chica. Es la locura total¹⁹ ».

L'exhibition offerte par le zoo de Villa Vizcaya, simple variante de la spectacularisation de l'humain consacrée par la télé-réalité, n'apparaît somme toute que comme un prolongement

¹⁸ *Ibid.*, p.71

¹⁹ M. Mora, « Eliseo Alberto ironiza sobre las jaulas modernas en 'La fábula de José' », *El País*, 11 octobre 2000

logique de l'érection du divertissement en règle dans la société contemporaine, phénomène dont s'alarmait déjà Hannah Arendt.

Dans le roman, Zenaida se fait la réflexion suivante à propos de José, en train de se couper les ongles devant son public : « Era quizás más libre y seguramente menos *dependiente* que muchos de aquellos corderos que comenzaban a consultar el reloj, a mover las nalgas en las sillas porque el genial José, el homenajeado, el asesino de la trinchera, no acababa de desenterrarse la uña del dedo gordo del pie izquierdo [...]»²⁰ ». A cet instant, il devient clair que les barreaux de la cage de José exercent une fonction spéculaire. Ils renvoient l'homme postmoderne à son aliénation, à sa révérence absurde pour l'image et ses mirages. C'est le regardant qui est prisonnier, et non le regardé... Eliseo Alberto pousse la logique d'inversion à son paroxysme dans ce passage où la foule qui se presse devant le zoo se voit refuser l'accès à la cage. Alors que José – appelé à devenir le paradigme de l'homme libre – fait tout pour sortir, voilà que certains violent la clôture pour rentrer : « En las calles exteriores, donde los expulsados defendían los derechos constitucionales del libre tránsito, grupos spositores pedían castigo para los autores del sainete. Algunos fanáticos se reviraron contra la restricción y fueron repelidos violentamente ; otros, más ingeniosos, saltaron las tapias, allá por la zona de los juegos infantiles»²¹ ».

Le parallèle entre les espèces fonctionne à double sens. Alberto hisse les animaux au rang de personnages, prenant soin, dans le glossaire qui figure en annexe du roman, de rendre leur nom aux habitants à poils et à plumes du zoo de Villa Vizcaya : Jesús el cebú, Constante el elefante et tutti quanti. Par la spontanéité de leur comportement et par les qualités dont ils font montre (amour, don de soi, etc.), les animaux célèbrent l'homme vrai, celui-là que les valeurs dévoyées du monde contemporain nous auraient fait oublier. Dans un passage du texte, José voit s'accoupler deux singes bonobos. La charge érotique et la tendresse de la scène ne laissent aucun doute quant à la volonté de l'auteur d'élever la gent animale au sommet de l'échelle des espèces²². De sorte que, par ricochet, l'animalisation qui touche les personnages *positifs* du roman doit être considérée comme clairement méliorative. La présence de l'animal en eux les grandit comme êtres humains. L'un des cas les plus paradigmatiques en la matière est celui de Lorenzo, qui, tel l'agneau pascal, offre sa vie pour le salut du héros.

²⁰ Eliseo Alberto, *op.cit.*, p.144. Italique ajouté.

²¹ *Ibid.*, p.138

²² *Ibid.*, p.112

En résumé, toute l'allégorie est charpentée par cette basique opposition entre les deux aspects de l'animalité : la férocité, d'une part ; le triomphe des qualités naturelles, de l'autre. Dans le dernier chapitre, Eliseo Alberto réunit dans une simple phrase les termes de l'alternative alors que José s'échappe, poursuivi par son sadique gardien : « El animal que fuimos era cazado por la bestia rencorosa que hemos llegado a ser²³ ».

Sous nos yeux, le minotaure, en qui luttent aussi les deux tentations. Nulle brutalité, pourtant, n'émane de lui. Sa posture, me semble-t-il, n'est pas celle d'une bête sauvage occupée à charger un invisible ennemi, mais celle d'un être en quête de transcendance. Il court pour briser la clôture de son labyrinthe. Et je veux croire que dans ce dialogue entre la bête et l'homme qu'il incarne, c'est l'humanité qui l'emporte. Meurtrier par accident, José se voit traité comme une brute criminelle, et devient peu à peu ce qu'on s'est acharné à faire de lui : au début du roman, il est volontiers taxé de « fiera » ou de « bestia ». A l'image du minotaure, il finit néanmoins par accéder à l'humanité vraie – ou, ce qui revient au même, à une animalité positive (« el animal que fuimos »).

L'exposition de José en tant que spécimen de l'espèce nous oblige à nous interroger sur l'essence de la nature humaine. Et la problématique du roman tient presque toute dans cette interrogation : qu'est-ce qu'un homme ? Les définitions proposées aux visiteurs du zoo, relayées par le narrateur et par Peggy Olmedo, échouent à l'évidence à épuiser la question. Elles sont toutes prétexte à renvoyer l'homme parmi les bêtes. En faisant de l'homme « el único [animal] que tropieza dos veces contra la misma piedra²⁴ », Peggy Olmedo met en avant une infirmité qui serait le propre de l'humain. Cette définition par la négative vise à le dégrader dans l'échelle des espèces. L'épouse du directeur parachève son entreprise de rétrogradation par une froide description scientifique : « El hombre es un mamífero primate dotado de inteligencia y de un lenguaje articulado, y se distingue por su cerebro voluminoso, el peso de la masa encefálica y su posición vertical²⁵ ».

Que ressort-il de tout cela ? L'évidente irréductibilité de l'humain à des définitions de cet ordre. C'est finalement par le biais d'un personnage falot et pusillanime, Lorenzo, qu'Eliseo Alberto va apporter un contrepoint à ces tristes théories. Le soigneur a hérité de son père la conviction que « el hombre [es] el único animal dispuesto a sufrir en el lugar de otro, a morir

²³ *Ibid.*, p.212

²⁴ *Ibid.*, p.71

²⁵ *Ibid.*, p.71

por otro²⁶ ». A la fin du roman, il met directement en œuvre cette maxime, dans un geste de pur altruisme. En lui s'incarnera l'humanisme dont est malgré tout parée cette fable cruelle. Toutefois ce n'est pas vers Lorenzo que naturellement le regard se porte, mais bien vers José. Posé en exemplaire d'*homo sapiens sapiens*, il devient, par la force des choses, l'homme par antonomase. L'auteur nous laisse d'ailleurs rarement le loisir d'oublier cette dimension métaphorique de son parcours. Ainsi, alors que la nuit d'amour de Camila et José est sur le point de se concrétiser, l'espiègle Lorenzo dépose sur leur lit une pomme, accompagnée de ce mot : « Atentamente, la culebra²⁷ ». Voici donc José intronisé en Adam des temps modernes. Paré d'une innocence que sa virginité littérale accentue, racheté par le miracle de sa transformation, il ouvre la voie à la rédemption de l'Homme.

Dans la finale, mené sur fond de vrombissements d'hélicoptères, et dont la cadence nous rappelle les accointances d'Eliseo Alberto avec le monde du cinéma, la chasse à l'homme est empreinte d'une démesure baroque, justifiée dans le texte par la soi-disant dangerosité du fuyard. Mais à quoi tient cette dangerosité à leurs yeux ? Est-ce l'animal, voire le dangereux sociopathe que l'on poursuit ? Ou José effraie-t-il obscurément parce qu'il incarne l'Homme vrai et que son exemple constitue une menace pour l'édifice branlant de la société postmoderne ? Le constat affolé du narrateur – « Había un hombre suelto en la calle. Un hombre en libertad²⁸ » – ne laisse guère de place au doute quant à la distance ironique que maintient l'auteur avec son récit : cet homme en fuite est un homme libre, de l'espèce, par conséquent, la plus dangereuse !

Et comment s'est fait cet homme libre ? Eh bien, étonnamment, c'est la réclusion de José qui l'aura éveillé et dignifié. N'ayant pour seule distraction autorisée dans son indécente solitude que les œuvres d'un autre captif, le grand Oscar Wilde, il découvre le plaisir de la lecture, puis celui de l'écriture. Patiemment apprivoisé par Lorenzo, il renaît aussi aux rapports humains et se rend à la force de l'amitié. La présence dense et puissante de la nature dans l'enceinte du zoo, enfin, nourrit l'élévation de son âme. C'est quand la foule a déserté le parc que José, parmi le bruissement des feuilles, au milieu des feulements et autres caquêtements, s'ouvre le mieux aux pulsations d'un monde primitif ignorant de l'homme. Par ce mariage idéal entre nature et culture, José accède à l'humanité qui manque à tant d'autres personnages. Son évasion finale ne fait en somme que matérialiser une liberté déjà conquise au plan

²⁶ *Ibid.*, p82

²⁷ *Ibid.*, p.204

²⁸ *Ibid.*, p.200

symbolique. C'est sans doute la raison pour laquelle José goûte dès avant le dénouement aux sensations grisantes qu'elle procure, une nuit que Lorenzo lui a ouvert la porte, dans un passage qui a significativement des airs de seconde naissance et qui engage tout son être. On remarquera en particulier la nette prédominance de sensations d'ordre physique : « Los engranajes de sus extremidades estaban habituados a accionar sobre suelo firme, de cemento carcelario, y se desajustaban al tropezar con una simple piedra en la oscuridad. Esa falta de sincronismo entre la cadera y los tobillos resultaba grata, aunque confusa, y sólo podía compararse a la experiencia de aprender a caminar de nuevo²⁹ ».

Le rectangle qui délinée le périmètre de la prison du minotaure est lacéré par une césure bleue. La prison de José est à son image : elle se fissure à mesure qu'il se laisse pénétrer par le monde qui l'entoure. Bien qu'Alberto opte pour le ton de la farce, il est patent, dans les premiers temps où il est exhibé, que le comportement de José ne diffère guère de celui de ces milliers de prisonniers pour qui la cellule résume le monde et tout ce qui reste du connaissable et du maîtrisable, alors que leur existence, dans son rythme même, se trouve confisquée par l'administration pénitentiaire. Epoussetant, balayant, parfumant, José s'approprie donc son royaume, veillant avec un zèle maniaque à la propreté de cet appartement modèle. Pourtant, alors que grandit en lui l'appel de la liberté, les brèches se multiplient dans les murs, les parois, les enceintes, laissant entrevoir la possibilité d'un ailleurs. Bien sûr, il y a les escapades nocturnes de José en compagnie de Lorenzo. Il faudrait aussi mentionner des accidents plus insidieux, comme cette invasion de fourmis qui atteste de la vitalité têtue de la nature sauvage dans l'espace de la maîtrise du vivant que constitue le zoo³⁰. Ces événements dénoncent la tentative de mainmise sur le vivant qui s'exerce au zoo. La faillite de cette entreprise de contrôle absolu est totale. Après la première tentative de fuite du protagoniste, le dispositif de sécurité qui l'entoure est renforcé dans des proportions risibles. Mais la belle asepsie du vitrage blindé qu'on pose devant sa cage est ruinée de grotesque façon. Non suite à un assaut en règle ou à un cataclysme, mais par le fait des immondices dont un facétieux babouin mitraille José par-dessus les murs³¹. Cette péripétie porte à son degré ultime la logique de corruption et d'effritement qui œuvre au sein du zoo à partir de la rupture du point d'équilibre du roman, marquée par la tentative d'assassinat sur la personne de José.

Plus important, José semble prendre conscience qu'accepter le maigre espace qui lui a été assigné revient à se faire le complice de son asservissement. Après sa première fuite avortée,

²⁹ *Ibid.*, p.87

³⁰ *Ibid.*, p.149

³¹ *Ibid.*, p.171

il dessine de son propre chef un périmètre plus réduit à sa cellule. Cet espace enchâssé dans le précédent devient une vaine et magnifique illustration de l'exercice du libre arbitre : « Pintó su raya y se sintió inmenso, dueño de su reino y su pobreza³² ». Dans une démarche toute existentialiste, Eliseo Alberto suggère donc qu'il n'est nulle contrainte dont l'homme ne puisse s'affranchir par la force de sa volonté. Cette territorialisation nouvelle, qui œuvre au cœur même de la cellule, anéantit son pouvoir mortifère.

De l'autre côté des barreaux, à l'inverse, les carcans figurés qui entravent une Camila Novac annulent sur elle les effets de l'apparente liberté de mouvements dont elle bénéficie. Le mariage et le confort bourgeois lui sont de définitives prisons, qui l'empêcheront de vivre pleinement son attirance pour le héros. La métaphore du monde renversé contamine tous les niveaux de la diégèse...

Dans un monde qui se rétracte sous l'effet de la captivité – quelque forme qu'elle prenne –, l'échappée nourrit tous les fantasmes. Il en a amplement été question, l'enfermement pose inévitablement, en miroir, l'urgence de la liberté. Mais est-elle vraiment du domaine de l'attingible, pour José comme pour les autres?

Horizons de la clôture

Si j'ai placé cette étude sous le signe d'Astérion, c'est, en dernière instance, pour cette raison que le protagoniste du tableau de Picasso est une vivante figure de l'incomplétude. D'abord parce que frappé d'amputation. Mais aussi parce qu'on peut nourrir le soupçon de l'inanité de sa fuite : comme je l'évoquais en introduction, on pourrait considérer que les rebords du châssis cadennassent l'espace dans lequel se meut le monstre et sanctionnent définitivement son échappée.

Dans le cadre de *La fábula de José*, cette modalité ultime et radicale de la claustration, c'est l'exil. Il touche tant de personnages qu'il résonne comme une fatalité. Il n'est pas jusqu'aux écrivains et aux musiciens dont les noms émaillent le texte qui n'aient vécu la circonstance de l'expatriation, de Vladimíjr Nabokov à Igor Stravinski, en passant par Oscar Wilde et Manuel de Falla. Les trajectoires gémellées de José et Zenaida attirent spécialement l'attention. Les deux Cubains, malgré qu'ils incarnent des visages très différents de la diaspora, sont semblablement meurtris, et semblablement tendus vers l'ailleurs. Sa solitude, la pauvreté de son parcours, la stérilité même dont elle est affligée : tout proclame chez Zenaida que l'exilé

³² *Ibid.*, p.169

est condamné à traîner après lui sa prison intime. Pour ce qui la concerne, l'épisode le plus marquant est sans nul doute ce passage de la fin du roman, où, dans la touffeur d'un huis-clos très alcoolisé, la Cubaine se lance en compagnie de Camila dans un monologue croisé parfaitement autistique, au terme duquel elle vomit la tristesse, le déchirement et la nausée de son exil. Bien qu'elle laisse derrière elle, en quittant Santa Fe, son drapeau cubain et l'enregistrement de Radio Reloj qui l'enfermait dans un temps voué à l'éternelle répétition ; bien qu'elle parvienne donc, en un sens, à se défaire du poids du passé, le caractère apparemment irrévocable de son errance ne laisse rien augurer de bon en ce qui concerne le devenir du héros.

Son exil à fleur de peau la différencie quelque peu de José, qui hérite le sien de son père plus qu'il n'en souffre lui-même, dans la mesure où il n'a connu Cuba que dans son enfance. L'île nourrit néanmoins chez lui une nostalgie confuse. Il la rêve, réinvestissant les maigres vestiges de son passé dans une recomposition utopique de l'espace originel. Et l'on peut se demander si la version fantasmagorique de La Havane qu'il peint sur l'une des parois de sa cellule du pénitencier dessine une fenêtre sur le monde ou si, à l'inverse, elle ne signifie pas un enfermement redoublé, au sein de la prison ultime de la nostalgie ? Il est à ce titre significatif que même une fois ses horizons élargis, José s'avère incapable de projeter autre chose que Cuba – son unique référent – , dans la topographie morte de Santa Fe : « A cuál calle de La Habana se parecía esa calzada amplia y luminosa, de faroles amarillos, césped barbudo y camellón al centro, acaso a la de Dolores, Ayesterán, Juan Delgado, Rancho Boyeros, 23, Línea, a la altura del restorán El Jardín ?³³ ».

Il est à noter qu'au sein de ce roman qui cultive le lyrisme autant que le détachement, la dérision et la déformation, l'auteur utilise toute la gamme tonale pour traiter le problème de l'exil. Le texte prend ainsi une coloration étonnamment prosaïque quand José interrompt sans crier gare sa discussion avec un musicien cubain expatrié, pour courir se soulager aux toilettes : « – Perdóname mi socio. Tengo ganas de que me hablen de la isla. No tardo. Nunca desayunes patatas a la vonassienne –³⁴ ». D'une manière générale, toutefois, les épisodes relatifs à cette question qui touche au plus près l'auteur, font l'objet d'un traitement tout en nuances.

Conclusion

³³ *Ibid.*, p.136

³⁴ *Ibid.*, p.113

Ces considérations sur la rémanence de la clôture, arguera-t-on, s'accordent assez mal, avec la sauvage et carnavalesque échappée belle de José, à la fin du roman. Pour trouver un sens à tout cela, il faut peut-être s'attacher aux caractéristiques de ce finale, qui s'inscrit dans la veine du réalisme magique. Le héros est, au même titre que Gastón Pláceres, l'autre évadé du roman, un épigone du Mackandal d'Alejo Carpentier³⁵ : il s'évapore miraculeusement après sa fuite. Cet improbable happy-end veut sans doute conjurer la rigueur des barreaux qui prolifèrent autour de la majeure partie des protagonistes. Mais l'intrusion du merveilleux libérateur et toutes les conclusions qu'elle pourrait induire relativement à l'émancipation de José – de l'Homme majuscule – est immédiatement invalidée par la tonalité douce-amère de l'épilogue. La phrase finale postule notre incapacité à tirer un quelconque enseignement de l'odyssée de José, c'est-à-dire à penser l'aliénation, ainsi posée comme constitutive de la condition humaine : « Y las fábulas, las fábulas de siempre, se volvieron a contar. Pero el hombre, una vez más se olvidó del hombre ». La dématérialisation de José dévoile finalement la dimension *fabuleuse* – j'entends par là, chimérique – du récit dans son entier. L'omniprésence de la figure de l'homme libre tient de l'imposture. A la lumière de cet épilogue, il apparaît clairement que ce n'est pas le visage de José que l'on devrait poser en transparence sur la face du monstre du labyrinthe. La prison du minotaure : définitivement nôtre.

³⁵ *El reino de este mundo* est d'ailleurs cité nommément dans le texte (*Ibid.*, p.132).