Ahasverus revisité par Samuel Rawet

Le juif errant sous la peau du *malandro* brésilien et l'écriture erratique rawetienne

Karina Marques

Université de Poitiers, CRLA-Archivos

Figure insaisissable à l'image de son écriture erratique, Samuel [Urys] Rawet, écrivain en trait-d'union juif-polonais-brésilien, inscrit l'errance au cœur de la littérature brésilienne en associant l'image du juif errant, Ahasverus, à celle du *malandro* brésilien. Ayant contribué, en tant qu'ingénieur, à ériger l'un des symboles les plus pérennes de la brésilianité, le palais du congrès national de Brasília, Samuel Rawet porte pourtant dans sa vie comme dans son écriture l'esprit de mouvance de l'errance, dans son double aspect d'inquiétude et de liberté à la fois, que nous pouvons associer à ces deux symboles identitaires.

Né à Klimontow[1], en 1929, un village polonais près de Varsovie, Samuel Rawet débarque à Rio de Janeiro en 1936 avec sa mère et ses frères. Son père, petit commerçant, avait émigré au Brésil trois ans auparavant, dans l'espoir d'offrir une vie meilleure à sa famille, plongée dans la misère dans son pays natal[2]. L'écrivain avait alors sept ans et il a tout de suite été naturalisé brésilien. Jusqu'au début de l'âge adulte, il habite dans la banlieue de Rio de Janeiro où son père travaille comme colporteur, fait qui a beaucoup influencé son langage et sa façon de voir le monde : "Je porte la banlieue en

[1] Natalia Klidzio nous fait savoir qu'en 1939 Klimantow tombe sous le contrôle des nazis qui y créent un ghetto en 1940. La ville comptait alors 6 500 habitants, dont 4 000 Juifs qui ont tous disparu à la fin de la guerre (21-22).

[2] La population des zones rurales avait beaucoup augmenté en Pologne ; l'agriculture fournissait le minimum vital ; il manquait des usines à la campagne et celles des grandes villes n'arrivaient pas à absorber le contingent de travailleurs. C'était le cas de Klimantow où, contrairement à d'autres villes en Pologne, la situation était harmonieuse entre les Juifs et les Polonais chrétiens jusqu'au début de la guerre ; mais les difficultés financières touchaient fortement la population. C'est dans ce contexte que le père de Samuel Rawet est parti au Brésil. (Klidzio 20). Entre 1926 et 1942, presque 50 000 Juifs sont entrés au Brésil, la plus grande partie issue de l'Europe de l'Est. (Limoncic 262).

moi [...]. J'ai appris le portugais dans les rues, à force de coups et de mauvais mots" (Rawet 10).

Pendant ses études supérieures d'ingénieur à *Escola Nacional de Engenharia* où il se spécialise en béton armé, l'écrivain publie son premier texte, une chronique, dans le journal *Correio da Manhã*[3], en 1949. Quatre ans plus tard, il décroche un diplôme d'ingénieur qui lui permet d'intégrer, en 1957, l'équipe du célèbre ingénieur et poète Joaquim Cardozo et de l'architecte de renommée internationale, Oscar Niemeyer, dans le projet de construction de Brasília. Parallèlement à son travail d'ingénieur, il édifie une œuvre solide dont l'année 1956 est emblématique avec la publication de son premier ouvrage, *Contos do imigrante*, recueil de contes sur la condition de l'immigré, l'identité juive, le rêve américain et l'intolérance de la société brésilienne. Jacob Guinsburg déclare alors "l'apparition *de jure* de la thématique juive dans la littérature brésilienne" (75).

En 1963, dans le conte "*A Luta*" du recueil *Diálogo,* la thématique homosexuelle, présente tout au long de son œuvre, surgit pour la première fois, déjà sous la forme d'un conflit identitaire extrêmement violent. De 1964 à 1965, il part en Israël où il travaille avec Niemeyer à la construction de l'Université de Haïfa. De retour au Brésil, il souffre de dépression et s'isole. Quelques années plus tard, entre 1967 et 1972, il connaît sa période littéraire la plus féconde, quand il publie six ouvrages et deux rééditions. En 1977, à travers son essai *Kafka e a mineralidade judaica ou a tonga da mironga do kabuletê*, il rompt publiquement et violemment avec la communauté juive. En 1981, dans son dernier recueil de contes, *Que os mortos enterrem seus mortos*, c'est la haine de son origine juive qui s'exprime dans toute sa force par un langage obscène et hermétique chargé d'un symbolisme qui explore la réalité et l'imaginaire juifs et brésiliens. En 1984, il est trouvé mort dans son appartement à Sobradinho où il habitait seul, souffrant d'une schizophrénie profonde.

Ayant publié sept recueils de contes et nouvelles, quelques essais et textes dramatiques au long de sa carrière, l'auteur est surtout reconnu pour son travail dans ce premier genre littéraire. Assis Brasil déclare que : "Samuel Rawet érige le conte à une catégorie esthétique, lui donnant une entière autonomie par rapport aux récits plus longs" (275). En effet, le conte "*Gringuinho*" de *Contos do imigrante* a été choisi pour représenter l'un des cent meilleurs contes brésiliens du siècle dans un recueil publié en 2000, organisé par Ítalo Moriconi.

Plus longue en extension, la nouvelle que nous nous proposons d'analyser, *Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro et de um futuro que já passou porque sonhado* (1970)[4] ne présente pas l'économie verbale et la condensation narrative des premiers contes de l'auteur. Nous y voyons

[3] Journal quotidien de la ville de Rio de Janeiro, fondé par Edmundo Bittencourt, ayant circulé entre 15/6/1901 et 8/7/1974. Considéré comme l'un des périodiques brésiliens les plus importants du XX^{e} siècle, il a été le journal le plus vendu de Rio jusqu'à la fin des années 50, quand il a été dépassé par le *Jornal do Brasil*.

[4] Ce titre peut être littéralement traduit comme : "*Voyages d'Ahasverus en terre étrangère à la recherche d'un passé qui n'existe pas, parce qu'il est futur, et d'un futur qui est déjà passé, car il a été rêvé*" (Traduit par nous qui figurera désormais sous l'abréviation "Tpn"). Il s'agit d'une référence ironique à l'épisode de Moïse dans Exode 3.14 quand il est face au buisson ardent et demande à Dieu quel est son nom. Dieu lui dit: "Tu diras aux Israélites, mon nom est "Ehyeh Asher ehyeh"". Cette expression peut être littéralement traduite comme: "Je serai qui je serai", ce qui signifie qu'il ne peut pas être limité en cet

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

les aventures du juif errant Ahasverus à travers les ères et les terres traversées, dans une prolifération de cadres spatio-temporels et d'actions. La spécularité des récits rawetiens est pourtant une caractéristique rencontrée également dans cette nouvelle, car Ahasverus se métamorphose en l'auteur, Samuel Rawet, à la fin du texte. Entre récit fantastique et autobiographie, ce texte se situe dans la période la plus féconde et créative de l'écrivain où des épisodes de schizophrénie s'étaient déjà manifestés. Il s'agit également d'une phase de profond questionnement sur ses origines juives, après son séjour en Israël et avant la rupture officielle avec sa communauté d'origine. Proposant une nouvelle conception des identités juive et genrée, associée à un renouveau du langage littéraire, Samuel Rawet semble revendiquer, à travers ce texte à teneur autobiographique, sa place au sein de la société brésilienne, aussi bien comme individu que comme écrivain. À ce propos, il déclare dans un entretien donné à Assis Brasil :

> J'écris en portugais, au Brésil. Je ne maîtrise pas bien la langue, pas encore. Et la maîtriser, ce n'est pas être fidèle à des préjugés grammaticaux. C'est manifester spontanément le noyau de la langue, ses racines populaires, dans la genèse simultanée de l'idée et de l'émotion de la Conscience. J'ai eu beaucoup de problèmes avec ce fait. En tant qu'immigré [. . .] utiliser un langage dans ses tonalités affectives pour des effets de vision du *monde*, c'est bien complexe. Réussir à me situer dans la littérature brésilienne, avec une thématique, cela a été terrible. (276-277)

1 De la mélancolie de l'immigré à la dérision du juif errant

Dans la nouvelle *Viagens de Ahasverus*. . . (1970) l'image mélancolique de l'immigré juif dépossédé de tout territoire, présentée dans *Contos do imigrante* (1956), cède la place à celle du juif errant, carnavalisé à la façon brésilienne. Déculpabilisé et décomplexé, l'Ahasverus rawetien fait l'expérience de toutes les sensations corpo-spatio-temporelles possibles, s'intégrant toujours pleinement aux terres de passage. Ce changement de perspective s'est opéré après sa rencontre avec le personnage de Nazareno ("nazaréen", en portugais), référence à Jésus-Christ, et l'intrigue contient alors toutes les caractéristiques qui nous renvoient à la figure du *malandro* brésilien, défini par Roberto Da Matta comme un individu "utilisant toutes les ressources de la "débrouille" individuelle : marginal sans l'être tout à fait, malhonnête sans être complètement délinquant, il se caractérise par une dérision permanente de l'ordre établi" (20). Ce type socio-culturel issu des banlieues urbaines est devenu l'un des symboles les plus forts de la brésilianité.

Selon Berta Waldman, la légende d'Ahasverus, issue du Nouveau Testament, a circulé dans la tradition orale du Proche-Orient et de la Méditerranée orientale jusqu'au XV^{e} siècle, ayant été mentionnée pour la première fois dans un texte écrit au XIII^{e} siècle où l'on présente le Juif comme celui qui, pendant la montée du Calvaire, s'est adressé à Jésus avec irrévérence, lui jetant des pierres, selon certains. C'est pourquoi il a été puni par l'immortalité. Elle explique que cette légende a circulé avec des variations

instant. Le nom de Dieu ne peut pas être saisi, car le temps du judaïsme est le futur, l'arrivée à la terre promise, le temps de l'espoir."

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

dans des chroniques, des poèmes, des pièces de théâtre, du XIII[e] au XVI[e] siècle en Italie, en Espagne, en France et en Angleterre. À partir du XVII[e] siècle, elle commence à circuler aussi en Allemagne, et laisse des traces dans différents textes littéraires, où elle subit des altérations clairement antisémites. Pendant les XVII[e] et XVIII[e] siècles, elle a été le thème de quelques opéras français et anglais et de la peinture de Gustave Doré. La légende est également présente dans le romantisme, chez Goethe et chez Shelley. Eugène Sue diffuse cette figure sur la scène littéraire mondiale dans le roman *Le Juif errant*, publié d'abord en feuilleton, puis en volume en 1844, devenant l'un des plus grands succès de librairie du XIX[e] siècle. En France, le passage d'Ahasverus a été associé à la malchance, aux calamités comme des tempêtes ou des sècheresses et à des épidémies (90-91).

En liant d'amitié Ahasverus et Nazareno, Rawet annule la dichotomie bouc émissaire/ bourreau, présentée dans le texte biblique. Dans l'œuvre rawetienne, le juif et son double chrétien sont tous les deux des êtres errants, vagabonds, marginaux, dissimulateurs et jouisseurs, à l'image du *malandro* :

> Lembrou-se de uma conversa com um nazareno num monte de oliveiras. Que bela conversa! Que companheiro excelente! [...] Falavam e riam dos episódios do filho pródigo, e o nazareno, entre malicioso e ingênuo, contoulhe o artifício dos pães, do leproso, e num determinado momento gargalhou tanto que Ahasverus teve medo. No entanto sentia-se estranhamente ligado a ele, uma relação vital nas duas existências[5]. (454)

Les épisodes racontés par Nazareno nous permettent de le situer dans une position interstitielle à la frontière du bien et du mal, de la légalité et de l'illégalité. La parabole du fils prodigue, "la brebis égarée", renforce particulièrement l'idée d'un être fautif et instable à la fois, le rapprochant davantage de son ami juif. Complémentaires et équivalents à la fois, ils nouent une relation décrite comme vitale, car l'existence de l'un présuppose celle de l'autre, le bourreau ne pouvant pas vivre sans sa victime. En mettant l'accent sur la permutabilité et l'égalité de leurs rôles, Rawet met en question la tradition judéo-chrétienne dans sa globalité. L'immortalité d'Ahasverus correspond comme discours à la mort perpétuelle de Nazareno, châtiment bien représenté par l'image du crucifix. Ils ont été tous les deux opprimés à un moment donné de l'histoire par leur groupe dominant à cause d'une transgression, et, de ce fait, ils ont été similairement contemplés par la vie et le châtiment éternels. Cette dualité –liberté et perdition– est au cœur même du concept d'errance, comme l'explique Dominique Berthet :

> Errer possède un double sens. Un premier venant du latin *errare* signifie "aller de côté à l'autre, au hasard, à l'aventure", c'est ce verbe qui, au figuré, signifie s'égarer. Référence à la pensé qui ne se fixe pas, qui vagabonde. Laisser errer signifie alors laisser en toute liberté... mais ce verbe

[5]"Il se rappela une conversation avec un nazaréen sur un mont d'oliviers. Quelle belle conversation ! Quel compagnon excellent ! Ils parlèrent et rirent des épisodes du fils prodigue, et le nazaréen mi-malicieux, minaïf, lui raconta l'astuce des pains, du lépreux, et, à un moment donné, éclata tellement de rire qu'Ahasverus eut peur. Néanmoins, il se sentait étrangement lié à lui, une relation vitale dans les deux existences" (Tpn).

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

> signifie aussi se tromper, avoir une opinion fausse, s'écarter de la vérité. Par le passé, l'errant était celui qui errait contre la foi, c'était le mécréant, l'infidèle, le pécheur. (9-10)

Dérivés du droit chemin, aussi bien dans le sens moral que spatial, Ahasverus et Nazareno décident de se moquer du monde et de jouir pleinement de leur vie éternelle. Le messie chrétien acquiert alors les viletés historiquement attribuées à son ami, lui apprenant à son tour ses astuces d'escroc, perçues par la tradition chrétienne comme des miracles. Enfin, ce n'est qu'après avoir connu Nazareno, le *malandro* brésilien, que le juif rawetien peut passer de la mélancolie à la dérision. En ce sens, Rawet fait au niveau du récit court ce qu'Alfredo Bosi appelle le passage du "roman à tension intériorisée" au "roman à tension transfigurée" (109).

Une autre acception possible pour le verbe "errer", d'origine latine "iterare", est analysée par Dominique Berthet. Selon cette acception, l'errance ne signifierait pas forcément l'absence ou la perte de but ou de foi, mais souvent une quête de sens :

> En référence au second verbe errer (*iterare*), être errant, c'est être, à un moment donné, sans attache particulière, allant d'un lieu à l'autre, en apparence sans véritable but. En apparence seulement car l'errance, est une quête ; une quête d'autre chose, d'un autre lieu qu'Alexandre Laumonier appelle le "lieu acceptable". L'errance pose en effet un certain nombre de questions concernant le lieu, l'espace, le mouvement, le temps. (10-11)

Dans ce sens, l'immortalité d'Ahasverus correspondrait à la quête identitaire de Samuel Rawet dont aussi bien le nom que le rôle d'auteur sont mentionnés à la fin du récit, information insérée en mise en abîme dans le corps textuel. Plus qu'un "lieu acceptable", ce personnage rawetien semble être à la recherche d'un lieu "d'acceptation".

Les multiples métamorphoses du juif errant imprègnent le personnage et le texte d'un grand hybridisme, car Ahasverus se situe toujours dans l'entre-deux ("*pareceu-lhe naquele momento ter que reconquistar tudo, para chegar à intersecção, que era aquele instante*"[6]) (Rawet 453). Rien dans ce récit n'est stable ; les caractères psychologiques et physiques des personnages, les traditions et même l'espace de la diégèse sont situés dans une zone interstitielle, dans l'imminence du changement. Cette proposition éthique et esthétique de Samuel Rawet nous renvoie au concept "d'écriture migrante" surgi dans un contexte post-moderne de réflexion sur la pluralité culturelle de l'écriture québécoise. L'"écriture migrante" propose un "voyage au-dedans, une épiphanie du monde interne [...]. Alors que le sujet de la chronologie est soumis à la bascule du temps, le sujet dit migrant incarne la pluralité de temps de la mémoire" (Harel 54, 57). L'écriture rawetienne devient migrante en tentant d'incarner la transculturation qu'elle décrit à travers les dynamiques de mémoire du juif errant.

[6]"Il lui sembla qu'il fallait à ce moment-là tout reconquérir pour arriver à l'intersection qui était cet instant même" (Tpn).

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

2 L'écriture erratique rawetienne : la déconstruction des genres sexuel et littéraire

Dans la nouvelle de Samuel Rawet, la stratégie de déconstruction du discours judéo-chrétien s'opère fondamentalement à travers la déconstruction des genres sexuel et littéraire, car le corps d'Ahasverus et le corps du texte abandonnent une forme supposée "naturelle" en faveur des formes hybrides. Selon Judith Butler, le genre serait un "effet" produit par la "répétition stylisée des actes", "la stylisation du corps", et doit donc être compris comme "la façon banale dont toutes sortes de gestes, de mouvements et de styles corporels donnent l'illusion d'un soi genré durable" (265). En élargissant cette idée du corps humain au corps du texte, nous pourrions dire que le genre textuel et le genre sexuel sont tous les deux perçus comme stables à cause d'une répétition de styles associant forme et contenu, signifiant et signifié, de façon à construire un signe toujours reconnaissable dans le système social au fil du temps.

En ce sens, la nouvelle d'*Ahasverus,* brouillant les frontières des genres sexuels et littéraires établis, rend possible cette quête d'identité de l'auteur qui ne peut être réalisée que dans l'univers onirique. Ahasverus est un personnage qui, du début à la fin du récit, adhère au principe d'identification en dépit d'une identité stable. Ce récit se rapproche du genre de l'autofiction, car le personnage principal, Ahasverus, se métamorphose en l'auteur, Samuel Rawet, constituant un texte où les genres fantastique et autobiographique se confondent.

La triade platonicienne-aristotélicienne de genre a perduré jusqu'à nos jours, imposant des contraintes entre forme et contenu sous prétexte de l'existence de formes naturelles à suivre. Par opposition, Gérard Genette explique que "dans la classification des espèces littéraires [. . .] aucune instance n'est par essence plus "naturelle" ou plus idéale" (70). Nous pouvons considérer la nouvelle de Samuel Rawet comme un ""archigenre"" qui construit une "architexture", concept définit par Genette comme la "relation d'inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit. Ici viennent les genres, et leurs déterminations déjà entrevues : thématiques, modales, formelles, et autres" (87-88). Ceci vient du fait que ce récit est un texte hybride où l'idée de naturel ou de pureté cède la place à une multiplicité d'éléments thématiques représentés sous plusieurs formes et plusieurs modalités énonciatives. À partir de l'hypotexte de la légende du juif errant, Ahasverus, ce qui devait être à priori la narration du mythe judéo-chrétien, est devenu un mélange de récit fantastique et d'autobiographie. En outre, le texte répond à un brouillage discursif : c'est essentiellement une narration à la troisième personne, mais qui possède pourtant des passages au monologue rapporté présentant un ton lyrique ou dramatique (tragique ou comique). D'ailleurs, le récit est composé de formes multiples : textuelles, visuelles et même typographiques (texte en prose, esquisse d'une forme versifiée, acronyme, jeux de hasard, gravures, changement de police).

Le premier paragraphe de cette nouvelle nous renvoie à un récit fantastique, genre à la thématique hybride fondé sur l'ambiguïté entre croyable et incroyable, vraisemblable et invraisemblable :

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

> Ahasverus bocejou, esfregou os olhos, estirou os braços, e procurou no contraste do azul com o verde, além da janela, uma identificação para o seu estado. Não sabia se era real como resíduo de um sonho, se era sonho, resíduo do real. Nem mesmo sabia se podia assumir a responsabilidade de sua consciência [...], sempre alerta ao movimento dela mesma [...] um olho dentro do olho [...] incapaz, quase sempre, de assumir suas metamorfoses[7]. (453)

Dans les premières lignes du texte, la banalité des actions d'Ahasverus nous porte à croire qu'il s'agit d'un texte fictionnel inspiré de faits réels, constituant donc une histoire vraisemblable. La thématique de la vie quotidienne associée à la forme d'un récit court nous renvoie à des genres littéraires comme le conte ou même la chronique. Néanmoins, l'hésitation du personnage lui-même à propos de la véracité de son existence nous conduit au doute. L'univers onirique représenté par les couleurs en dégradé, l'image de l'horizon et l'expérience de la métamorphose nous font penser à un récit fantastique. Selon Jean-Luc Steinmetz, le mot fantastique :

> [...] remonte vraisemblablement, *via* un adjectif latin, *fantasticum*, au verbe grec *phanta-sein* : "faire voir en apparence", "donner l'illusion", mais aussi "se montrer", "apparaître", lorsqu'il s'agit de phénomènes extraordinaires. La *phantasia* est une apparition, tout comme le *phantasma*, qui désigne aussi un spectre, un fantôme (on trouve ce dernier emploi dans Eschyle et Euripide). L'adjectif *phantastikon.* (3)

Lorsque Ahasverus hésite sur la réalité de sa propre existence, il se crée pour le lecteur l'image d'un fantôme, être interstitiel entre présence et absence. L'immortalité du personnage dans le mythe judéo-chrétien dont il est issu est elle-même quelque chose de fantastique, pour employer ce mot dans son sens étymologique. Symbole de la clairvoyance, le deuxième œil construit pour le lecteur l'effet d'un superpouvoir attribué au personnage d'Ahasverus. Dans le conte, son regard, tourné vers l'extérieur et l'intérieur de soi tout à la fois, représente une conscience hallucinée entre l'être, en tant que conscience individuelle, et le paraître, en tant que *performance* de l'individu dans le monde. C'est pourquoi l'ambigüité de cette métaphore oculaire constitue encore un indice qui sème le doute chez le lecteur sur la réalité de l'univers représenté dans l'histoire. En ce sens, Todorov parle de l'importance du regard dans les récits fantastiques : "toute apparition d'un élément surnaturel est accompagnée par l'introduction parallèle d'un élément appartenant au domaine du regard" (127).

Tout au long du texte, la force du flux de conscience d'Ahasverus opère une transformation du discours narratif à la troisième personne en monologue rapporté. Le personnage s'exprime donc au premier plan sur un ton tantôt dramatique, tantôt lyrique. Lorsqu'il rencontre Nazareno pourtant le ton devient comique. Nous hésitons

[7] "Ahasverus bâilla, il se frotta les yeux, étira les bras, et chercha dans le contraste entre le bleu et le vert, au-delà de la fenêtre, une identification pour son état. Il ne savait pas s'il était réel comme le résidu d'un rêve, s'il était un rêve, résidu du réel. Il ne savait même pas s'il pouvait réellement assumer la responsabilité de sa conscience [...], toujours alerte à son propre mouvement [...] un œil à l'intérieur d'un œil [...] incapable, presque toujours, d'assumer ses métamorphoses" (Tpn).

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

donc à classer ce discours selon la pensée aristotélicienne associant les genres littéraires épique et tragique à des êtres supérieurs à nous, lecteurs ou spectateurs, et le genre comique à des êtres inférieurs. En tant que messie chrétien, Nazareno est "un homme pas comme les autres". Cependant, une fois ses miracles démasqués, son image sacrée s'écroule, nous renvoyant à celle d'un escroc sordide. Or, si nous pensons que Nazareno est le produit d'un milieu lui aussi sordide, désireux d'un messie qui expurge ses maux, l'image du *malandro* brésilien, entre le bien et le mal, nous revient à l'esprit. En ce sens, Nazareno peut être compris comme un homme ordinaire qui, par sa ruse, se détache de la normalité, ce qui explique le pouvoir d'attraction sinistre qu'il exerce sur Ahasverus.

Le mode ludique est également une caractéristique du récit fantastique explorée par Samuel Rawet. Les jeux de mots présentés dans le texte s'accompagnent d'une variété structurelle et typographique, de façon à suggérer l'idée de déchiffrement d'une énigme linguistique nous renvoyant à la quête du nom de Dieu dans la religion juive, ainsi qu'à un jeu de hasard :

> Para conseguir deslocar-se dali para ali mesmo pronunciou a palavra v a r i n a. E a palavra trouxe-o de novo a N A Z A R É. De novo a N A Z A R E N O. De novo à palavra. De novo à A H A S V E R U S. AH. HAS. AHA. SVER. AHA. ERUS. E dessa vez, sim o turbilhão. [...] um pensamento puro jogava. A, 1. B, 2. C, 3. D, 4. E, 5. F, 6. G, 7. H, 8. I, 9. J, 10. Certos números tinham precedência. Zero. Três. Sete. Seis. Mas o principal era o Um. Em determinado momento o Zero e o Um começam a brincar [...] e Ahasverus, como prova concreta de Ahasverus gemeu e sorriu[8]. (460)

Le mot *varina*, figure de la poissonnière typique de quelques villes portugaises comme Nazaré, nous renvoie phonétiquement au mot *varinha*, c'est-à-dire la baguette magique en portugais. Ce jeu sonore transporte le personnage dans la ville de Nazaré, nom qui lui rappelle phonétiquement son compagnon Nazareno. Le mythe d'Ahasverus étant indissociable de celui de Jésus, c'est le nom – Nazareno – qui lui sert de matière ludique. Nous voyons ensuite un acronyme avec le mot Ahasverus, dans un procédé d'autoréférence mise en abyme qui fragmente le nom du personnage jusqu'à en extraire son composant linguistique fondamental : le mot magique du dieu grec de l'amour, Éros. C'est à partir du déchiffrement de cette énigme linguistique que le personnage sent la puissance d'une force érotique multiple qui le pousse à éprouver des expériences mystiques représentées par les chiffres kabbalistiques zéro, trois, six et sept. À partir de la combinaison du chiffre zéro avec le chiffre un, formes associées à des zones érogènes, le personnage rêve de la jouissance sexuelle. Néanmoins, Samuel Rawet semble nous transmettre le message selon lequel le genre sexuel binaire, tout comme

[8] "Pour parvenir à se déplacer de l'endroit où il était vers l'endroit même où il était, il prononça le mot v a r i n a. Et ce mot l'a à nouveau ramené à N A Z A R É. De nouveau à N A Z A R E N O. De nouveau au mot. De nouveau à A H A S V E R U S. AH. HAS. AHA. SVER. AHA. ERUS. Et cette fois-ci, le tourbillon [...]. Une pensée pure jouait. A, 1. B, 2. C, 3. D, 4. E, 5. F, 6. G, 7. H, 8. I, 9. J, 10. Certains numéros avaient la primauté. Zéro. Trois. Sept. Six. Mais le principal était le Un. À un moment donné, le Zéro et le Un commencèrent à jouer [...] et Ahasverus, comme preuve concrète d'Ahasverus gémit et sourit" (Tpn).

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

la triade classique des genres littéraires, ne permet pas la jouissance. C'est l'image du tourbillon, de la multiplication propulsée par le sentiment de perpétuelle insatisfaction qui domine l'esprit de son personnage :

> E subitamente precipitou-se uma avalanche de metamorfoses incompletas até assumir a forma de íncubo e depois súcubo, e nas duas formas de súcubo e íncubo exalar um cheiro de esperma e enxofre, produto de uma sexualidade [...] insatisfeita, ávidas sempre as duas formas de gozo [...] e no auge do gozo desejando mais gozo, tanto gozo que as duas formas eram insuficientes, e se multiplicaram em quatro, oito, dezesseis[9]. (453)

Ahasverus, l'hermaphrodite, démon masculin et féminin tout à la fois, n'est pas encore satisfait. Son désir de multiplier les formes de plaisir prouve l'insuffisance du modèle sexuel proposé par la société patriarcale. Butler va dans ce sens : "la construction de la cohérence masque les discontinuités du genre traversant les contextes hétérosexuels, bisexuels, gays et lesbiens où le genre ne découle pas nécessairement du sexe, et où le désir, la sexualité en général ne semble pas déprendre directement du genre" (258). Ainsi, Ahasverus fait l'expérience de toutes les zones érogènes en désorganisant le corps comme inscription sociale. L'idée d'une performativité du genre est exprimée dans le passage où Ahasverus incarne simultanément Roméo et Juliette : *Cumprimentaram-se à entrada do palco, vindos do camarim, prontos para a cena. Ator e atriz*[10] (474). Ce projet onirique de déconstruction du genre sexuel et littéraire, semble unir créature et créateur autour du même rêve d'un "lieu acceptable" ou un "lieu d'acceptation" :

> E Ahasverus foi Samuel Rawet com plenitude, escreveu VIAGENS DE AHASVERUS À TERRA ALHEIA EM BUSCA DE UM PASSADO QUE NÃO EXISTE PORQUE É FUTURO E DE UM FUTURO QUE JÁ PASSOU PORQUE SONHADO, e como Samuel Rawet sondou o mundo. E Ahasverus, farto de metamorfoses, realizou a mais dura, e a mais penosa, a mais solene, a mais lúcida, a mais fácil, a mais serena. Metamorfoseou-se nele mesmo, AHASVERUS[11]. (477)

La coïncidence entre les trois instances narratives – auteur, narrateur et personnage – opère le passage d'un récit fantastique à une autobiographie. Cette hybridité de genres nous permet alors d'associer ce récit à une autofiction, genre hybride par excellence porteur de "l'idée que l'être ne pourra pas atteindre à sa vérité tant qu'il ne sera pas

[9] "Et subitement une avalanche de métamorphoses incomplètes se précipita jusqu'à ce qu'il assume la forme de l'incube et après du succube, et dans les deux formes de succube et d'incube exhalant une odeur de sperme et de soufre, produit d'une sexualité [...] insatisfaite, avides toujours, toutes les deux formes, de jouissance [...] et, dans l'apogée de la jouissance, souhaitant plus de jouissance, tellement de jouissance que les deux formes étaient insuffisantes, et elles se multiplièrent en quatre, huit, seize" (Tpn).

[10] "Ils se saluèrent à l'entrée du plateau, arrivés de la loge, prêts pour la cène. Acteur et actrice" (Tpn).

[11] "Et Ahasverus fut Samuel Rawet pleinement, il écrivit VIAGENS DE AHASVERUS À TERRA ALHEIA EM BUSCA DE UM PASSADO QUE NÃO EXISTE PORQUE É FUTURO E DE UM FUTURO QUE JÁ PASSOU PORQUE SONHADO, et comme Samuel Rawet il sonda le monde. Et Ahasverus, fatigué de métamorphoses, réalisa la métamorphose plus dure, la plus pénible, la plus solennelle, la plus lucide, la plus facile, la plus sereine. Il se métamorphosa en lui-même, AHASVERUS" (Tpn).

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

élargi, mis en question par la fiction" (Régnier 65). L'ambiguïté entre réalité et fiction fait partie d'un travail de mémoire qui met en valeur la béance de l'hybridité contre le carcan d'un modèle original, comme l'explique Philippe Vilain : "Quand Doubrovsky invoquait l'hybridité du genre, Philippe Lejeune, dans *Le Pacte autobiographique*, soulignait en termes d'ambigüité le fait qu'un texte soit à la fois fictionnel et factuel, induisant l'idée que l'ambigüité résulte d'une lacune informative" (13).

Cette lacune dont parle Lejeune est l'énigme de soi inhérente aussi bien à l'autobiographie qu'au récit fantastique, comme l'explique Jean-Luc Steinmetz : "presque tous ces récits pourraient être résumés par un proverbe célèbre légèrement modifié : "dis-moi qui te hante, je te dirai qui tu es". Et il est vrai que l'être de hantise donne à voir inéluctablement sur le sujet qui l'éprouve" (23). À travers le mythe d'Ahasverus, l'individu et son groupe d'origine peuvent enfin se rencontrer autour de cette conscience exilique partagée et de cette énigme de soi, fait unique dans toute l'œuvre rawetienne. En revisitant le mythe du juif errant, sous la peau du *malandro* brésilien, Rawet abandonne ainsi l'image mélancolique associée à ce personnage en faveur de la potentialité subversive de ces deux coefficients identitaires, représentée par une écriture à la fois erratique et tourbillonnaire.

Conclusion

La nouvelle *Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro et de um futuro que já passou porque sonhado* (1970) de l'écrivain juif-polonais-brésilien Samuel Rawet (1929-1984) propose l'errance comme un mouvement à potentiel libérateur, car en s'égarant de la norme socialement imposée, le sujet peut expérimenter des nouvelles performances sociales et esthétiques. Dans ce texte autofictionnel, l'errance se révèle être un projet personnel de l'écrivain en quête de sa place dans sa terre d'accueil et dans sa communauté d'origine, en tant que juif et homosexuel, mais également au sein de la littérature brésilienne en tant qu'auteur étranger.

En associant Ahasverus avec le personnage transgresseur du *malandro* brésilien, Rawet reconstruit la figure de l'exilé juif d'un regard valorisant. L'image mélancolique de l'immigré, solitaire et dépaysé, dont il a été longtemps le porte-parole, est remplacée par celle du juif errant, proposant un retour au noyau d'une judaïcité où l'exil devient le signe distinctif d'un peuple singulier et pluriel à la fois. En profonde syntonie avec l'identité juive, ce récit marque un tournant dans l'œuvre rawetienne, en revendiquant une écriture incomplète et inclassable, toujours en quête d'une terre, d'un corps ou d'un langage où habiter.

Références bibliographiques :

Berthet, Dominique. *Figures de l'errance*, Paris : l'Harmattan, 2007.

Bosi, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo : Cultrix, 1994.

Brasil, Assis. "Samuel Rawet, um Marco Literário ". *Samuel Rawet. Fortuna Crítica em Jornais e Revistas*. Ed. Francisco Venceslau dos Santos, Rio de Janeiro : Editora Caetés, 2008. 269-289.

Butler, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris : Éditions La Découverte, 2006.

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

DaMatta, Roberto. *Carnavals, bandits et héros. Ambiguïtés de la société brésilienne*, Paris : Éditions du Seuil, 1983.

Genette, Gérard. *Introduction à l'architexte,* Paris : Seuil, 1976.

Guinsburg, Jacob. "Os Imigrantes de Samuel Rawet". *Samuel Rawet. Fortuna Crítica em Jornais e Revistas*, Ed. Francisco Venceslau dos Santos, Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008. 75-84.

Harel, Simon. *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal : XYZ éditeur, 2005.

Klidzio, Natalia. "Um Olhar sobre a Cidade do Escritor Samuel Rawet: Klimontóv". *Dez Ensaios sobre Samuel Rawet.* Saul Kirschbaum (dir.). Brasília: LGE editora, 2007. 11-25.

Limoncic, Flávio. "Um mundo em movimento: a imigração asquenaze nas primeiras décadas do século XX". Os *Judeus no Brasil. Inquisição, Imigração e Identidade.* Ed. Keila Grimberg, Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2005. 253-286.

Moriconi, Ítalo. *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*, Rio de Janeiro : Objetiva, 2000.

Rawet, Samuel. *Samuel Rawet. Contos e Novelas Reunidos*, Ed. André Seffrin, Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2004.

Régnier, Thomas. "De l'autobiographie à l'autofiction : une généalogie paradoxale". *Magazine Littéraire.* Les écritures *du MOI de l'autobiographie à l'autofiction*, n º 409, mai (2002) : 65.

Steinmetz, Jean-Luc. *La littérature fantastique*, Paris : Presses Universitaires de France, 2008.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Éditions du Seuil, 1970.

Vilain, Philippe. *L'Autofiction en théorie,* Paris : Les Éditions de la transparence, 2009.

WALDMAN, Berta. *Entre Passos e Rastros*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584