Entre le « je » et le « elle » : fantasme et rythme dans *Indian tango* d'Ananda Devi

Chadia Chambers-Samadi
Augustana College

Résumé : À travers l'analyse du système énonciatif du roman *Indian tango* d'Ananda Devi, cet essai tente de délimiter les mécanismes par lesquels l'auteure crée une relation taboue de dépendance entre deux personnages féminins, un « je » et un « elle ». Bien qu'immatériel, cet espace va paradoxalement devenir un moyen d'émancipation pour les deux femmes. On propose de corréler l'analyse de la relation de pouvoir entre l'artiste, sa création littéraire et celle des deux personnages fictifs au sein du roman en relation au terme « rythme ».

Mots-clés : fantasme, rythme, Inde, narration, lesbienne.

Lorsqu'Ananda Devi nous présente les héroïnes de son roman *Indian tango*, elle donne à lire une rencontre qui se déroule en l'espace de trois mois : mars 2004, avril 2004 et enfin mai 2004. Dix-huit chapitres se succèdent pour dévoiler ce que les deux protagonistes appellent « l'agenouillement », un euphémisme qui décrit un échange sexuel oral entre deux femmes d'âge mûr (*Indian tango* : 9 : 52). En effet, l'alternance dans les chapitres ne se veut pas nécessairement chronologique, mais elle semble avoir pour objectif de circonscrire la rencontre entre deux actants : un « je » et un « elle ».

Les dix premiers chapitres sont construits en écho entre ce qui *a priori* semble être les points de vue d'une femme qui dit « je » et celui d'une autre qui est « elle ». L'alternance est d'abord quasi méthodique : cinq de ces dix premiers chapitres sont dédiés à « elle » et sont systématiquement datés d'avril 2004. Ils racontent la vie de ce personnage, « elle », qui est vue à travers la voix d'un narrateur ou d'une narratrice omniscient(e), ce que Genette appellerait une « focalisation zéro » (Genette, 1972 : 74). La voix qui décrit le personnage n'est pas très bien définie, mais il apparaît d'emblée que la narration de ce « elle » accède aux mondes intérieurs et extérieurs du personnage : « elle » est décrite physiquement, tandis que ses états d'âme n'ont plus aucun secret pour le lecteur. Ce dernier découvre qu' « elle » est « prise d'une envie d'être longée immergée » et que son processus de pensée est illustré par les expres-

sions telles que « elle décide » (11). Quand le système narratif dévoile enfin l'identité de ce « elle », c'est pour révéler le trouble d'un personnage féminin dont l'identité semble s'effriter : « Elle prononce à voix haute son nom : Subhadra Misra. Mais elle n'est pas convaincue pour autant qu'il s'agisse bien d'elle. Il y a des métamorphoses irréversibles » (14). Le mouvement ici est double, l'identité est mise en lumière et est en même temps redéfinie, car il semblerait qu'un événement antérieur amène le protagoniste à questionner son identité.

Les cinq autres chapitres sont intitulés « mars 2004 » et, dans leurs passages, les rênes de la narration sont prises par un « je ». La voix du « je » est donc chronologiquement antérieure. Pourtant, il semble bien que cette voix à la première personne soit capable de franchir les bornes chronologiques : en effet, « je » semble vouloir prédire l'évènement transformateur que la rencontre avec « elle » va constituer. Même si la rencontre n'a pas encore eu lieu, la linéarité de l'histoire, de la trame est remise en question par la formule anaphorique « je ne savais pas en venant ici, que je perdrais le sens des mots / Je ne savais pas en venant ici que je rencontrerais la musique et les femmes » (21) : une impression renforcée par la répétition « non je ne savais pas, en venant ici, que je rencontrerais à la fois la musique et le goût des femmes » (23). Bien qu'il s'agisse du mois de mars et que la rencontre n'ait pas encore eu lieu, « je » pressent et prédit l'ampleur transformationnelle de la rencontre avec l'autre, lorsqu'elle déclare : « Peut-on ainsi renaître autre ? Transformation dans tous les sens, jusqu'au plus vif de soi ? » (30). Ce « je » reste cependant innomé et, si quelques informations viennent remplir cette figure, telle que sa profession (elle est un écrivain en échec qui veut abandonner son art), ses contours restent flous.

À partir du chapitre onze, la chronologie change et la narration devient plus complexe : « elle » est décrite en mai 2004, dans l'après-coup ; et ce n'est qu'une fois que le « elle » se trouve en mai, que le « je » arrive enfin au mois d'avril, moment de la rencontre. « Elle » est toujours chronologiquement postérieure à « je », mais le propos sur « elle » précède toujours celui du « je ». Il y a là une construction narrative complexe et étriquée, qui amène à se demander quelles sont les réelles relations que ce « je » et ce « elle » entretiennent. Si l'on en croit le titre du livre, il est certain qu'il faut deux protagonistes pour danser un tango, information qui se voit d'ailleurs confirmée : « It takes two to Tango... Even in India » (75). Il y a donc un rythme, une musique, une danse qui viennent lier les deux femmes qui, on le sait, sont entrées dans la cinquantaine, et semblent vivre ce que Roland Barthes (1995 : 834) appelle « le milieu de la vie » [1].

Il semble donc nécessaire de s'attarder sur la façon dont « je » et « elle » tissent ce lien qui va mener à « l'agenouillement ». Pour ce faire, il convient de voir comment « elle » est racontée. Il va s'avérer, très vite, que le pouvoir narratif de ce « elle »

1. Selon Roland Barthes, le « milieu de la vie » est le lieu d'une épiphanie qu'il décrit en empruntant un concept à Dante, celui du « milieu de notre vie », ce point de transition en relation à la mort : « on se savait mortel (tout le monde vous l'a dit dès que vous avez eu des oreilles pour entendre) ; tout d'un coup, on se sent mortel [...] ». *Cf.* Barthes (1995 : 834). Cet état est généralement engendré par un événement nous dit Barthes : « un deuil cruel, un deuil unique et comme irréductible, peut constituer pour moi cette 'cime du particulier' dont parlait Proust ». Il semblerait qu'ici, le deuil soit celui de la vie des deux protagonistes à la suite de leur rencontre, « l'agenouillement », qui est en réalité une rencontre sexuelle orale entre le « je » et le « elle ».

est complexe, puisqu'il va devenir la combinaison d'une double narration : celle de « je » qui la fantasme en tant que Bimala, héroïne d'un film populaire de Bollywood ; et celle d'un narrateur à « focalisation zéro » plus complexe qui accède à sa sphère privée. Puis le « je » protagoniste va devenir un support de plus en plus important pour l'œuvre : ce « je » innomé va assumer plusieurs fonctions : celle de protagoniste, celle du narrateur. En analysant son fantasme, « je » va s'avérer trouble. Les relations de l'art et de la réalité, du mensonge et de la vérité vont être problématisées à travers ce « je ». Cela amène donc à questionner plus précisément l'espace du fantasme, cet espace complexe entre le « elle » et le « je », pour arriver à une conception de l'art et du fantasme qui va, paradoxalement, enfermer l'artiste et inverser la relation de pouvoir entre le personnage et le narrateur. Comme on l'a mentionné, Subhadra est racontée aux mois d'avril et de mai. Elle n'est, à aucun moment, inscrite dans la préméditation de l'événement et, d'ailleurs, la phrase inaugurale du roman place le contexte narratif immédiatement après la rencontre. Elle a déjà subi la « métamorphose irréversible dont on ne revient pas ».

Il apparaît d'emblée que le personnage est en proie à un trouble, un tourment. Le champ lexical qui entoure la sensation qui la qualifie est désormais celui du flou. Une aura marécageuse vient envelopper le personnage : « Riches et boueuses, les sensations qui l'inondent alors ne font que parfaire sa confusion » (20). Cette confusion va s'articuler en créant un dédoublement matérialisé par la mise en forme d'une distance du personnage avec son corps (il est important de noter ici que ce corps est fictif). Par ailleurs un des seuls moments où la narration offre à Subha un espace de narration à la première personne du singulier dans un discours indirect libre, l'héroïne profite de l'aubaine pour reformuler ce dédoublement : « Moi, Subhadra, je me suis livrée. Pas moi, elle, cette femme-là que je ne connais pas » (68). À la suite de la rencontre, elle devient étrangère à elle-même si l'on emploie le vocabulaire de Kristeva. La narration crée un effet d'inquiétante étrangeté qui présidera à l'identité du personnage tout au long du roman et qui est parfaitement illustré quand « elle » se rend compte que ce corps est « un objet étrange et dangereux » (20) [2]. Plus tard, cette sensation est confirmée. Ainsi elle dévoile un corps ambivalent : il est sien et autre, il est fictif, mais il s'inscrit dans l'immédiateté. Lorsqu'elle se douche, « elle reçoit par bribes un corps qu'elle ne reconnaît pas » (19). Le corps fictif est morcelé par la rencontre avec l'autre femme et cette irréversibilité se réitère inlassablement lorsqu'au milieu de la foule, une phrase vient illustrer la fragilité de l'unité de ce corps : « Une seule effraction et le corps de la femme se divise ». Au mois d'avril, le personnage de Subha se divise.

À partir du mois de mai, Subha évolue. Elle ne retrouve pas réellement une unité, mais semble capable de sortir de ce corps étranger pour s'inscrire dans le récit de sa vie de famille. La rencontre et ce dédoublement semblent, paradoxalement, permettre au protagoniste de s'affirmer comme membre actif de la famille. Les scènes familiales du mois d'avril dépeignent en effet une Subha soumise à la tyrannie de sa vie domestique : elle est victime de la culture au sens nietzschéen du terme. Pour Nietzsche, que cite Deleuze (1977), la culture n'a pas un sens paisible ou apaisant. Il ne s'agit nullement d'une notion humaniste, mais de « la violence subie par la pensée », il s'agit d'un « dressage » (124). Subha vit donc la violence de la culture qui la pose en tant qu'être

2. Sur la notion d'« inquiétante étrangeté », lire Sigmund Freud (2003).

à la merci de forces qui président à sa vie : sa place de femme dans une société indienne traditionnellement codifiée. Elle doit se plier à la volonté de sa belle-mère, Mataji, qui veut la forcer à faire un pèlerinage à Kashi ou à Bénarès, ce qui est une étape rituelle nécessaire pour les femmes en fin de vie. Subha refusera de se plier à cette obligation. Cette tyrannie de la culture se traduit surtout par la restriction de l'espace qui lui est alloué. La culture est, pour les traditionnalistes, garante du bon fonctionnement, du seul chemin envisageable. D'ailleurs cette voie est à plusieurs reprises comparée à un rail. Il semble donc bien que la liberté de mouvement de Subha ait été longtemps restreinte. Un des moments les plus marquants de ce dressage forcé et de la nécessité de s'émanciper pour le sujet se trouve dans les pages inaugurales :

> *Elle vérifie le chignon qu'elle a rattaché sur sa nuque en sortant. Rajustant une épingle mal fichée, elle se l'enfonce rudement dans le crâne. Elle se rappelle que ses cheveux s'étaient défaits, mais elle ne se souvient pas s'être recoiffée. Quelque chose, la tyrannie de l'habitude ou un instant plus puissant que toutes les métamorphoses, a dû s'imposer à elle pour lui faire retrouver son apparence ordonnée et austère avant de sortir. Pas un brin de cheveu n'est hors de sa place. Elle sait que son visage, de même, est lisse de toute aspérité alors qu'à l'intérieur s'établit toute une floraison d'épines* (12).

Pourtant, malgré la pression extérieure, la rencontre va permettre à Subha de choisir sa vie. Lorsqu'au mois de mai, elle se trouve à la porte de Darwaza, elle franchit ce qu'elle a toujours cru être un portail temporel, et accède à un espace où les architectures hindoue et musulmane se côtoient harmonieusement. Or on sait que le conflit entre les deux religions est l'un des points irrécouvrables dans le pays. C'est sans doute le franchissement de cette porte qui permet à Subha de retrouver une place au sein de la cellule familiale. Elle se rapproche de son fils Kamal qui lui avoue son amour pour Zohra et son intention de prendre les armes pour défendre les musulmans et l'être qu'il a choisi d'aimer. La transformation de Subha lui permet de cautionner la décision du jeune homme et, même si « elle se dit qu'elle risquait de perdre son fils aussitôt après l'avoir retrouvé », elle lui donne sa bénédiction en lui répondant : « Faites selon vos désirs ! » (177). Subha a donc bel et bien gagné un espace qui la démarque, la libère de la culture imposée. Elle constate même que ce qui la distance de la Subha d'avant, c'est le « rythme » qu'elle s'est trouvé, et qui est associé au tango (97). Cependant, il semble important de noter que le personnage n'est que fiction et que sa victoire est nécessairement tributaire d'un narrateur qui la met en forme.

Le « elle » de Subha, comme on l'a vu, est narré à la troisième personne dans la sphère privée, mais elle est, nous l'avons répété, également mise en mots par un « je ». Ce « je » est une femme écrivain qui va permettre la mise en scène de cette rencontre. « Je » prend toujours la parole après la description de « elle », mais permet d'avoir une description de Subha avant la rencontre, même si la description de ce « elle » se fait dans une sorte de focalisation interne.

La relation conflictuelle que « je » entretient avec l'écriture est une part entière du roman au mois de mars. « Je » n'est jamais nommée, mais, dès sa première prise de

parole, la protagoniste annonce son renoncement à l'écriture : « Il n'y aurait pas de prochain [livre]. J'avais épuisé les alternatives » (25). Toutefois, dès la rencontre avec Subha, il semble que ce renoncement soit remis en question. La crédibilité du narrateur est donc questionnée d'emblée et « je » nous met en garde en nous conseillant de « nous méfier du mensonge du romancier » (53). Ce questionnement se précise lorsque « je » semble nier sa contribution au processus narratif en annonçant : « non, c'est pour cela que je ne vais pas vous la raconter, cette histoire. Du moins je n'ai pas cette prétention-là » (52). Cette affirmation est complexe puisque la négation de la fonction narrative s'adresse à un lecteur. Le paradoxe prend forme avec cette rencontre qui bouleverse le monde du sujet. « Je » s'adresse ensuite au lecteur à la deuxième personne du singulier : « Connais-tu les multiples incarnations d'une femme, toi qui me lis ? » (78), pour conclure sur l'impossibilité d'écrire pour « moi ». Cette fausse piste de l'écrivain qui renonce est essuyée d'un revers, très aisément, et il semble bien que, comme « je » écrit au mois de mars, la stratégie de « je » est évidente : décrire les circonstances qui mènent à la rencontre et, pour cela, faire de la narratrice un agent crucial, un protagoniste qui devient clé de voûte de l'édifice narratif. « Je » avoue même explicitement son dessein :

> *Pour l'heure, inconsciente de tout cela elle est une page vide attendant d'être écrite.*
> *J'écrirai Bimala. Encre, plume, mots, tout cela sortira de mon corps et s'inscrira sur le sien. Quel plus beau papier que la peau vierge d'une femme ? Et quelle plus belle poésie que celle écrite par la langue sur son corps ? Mes métaphores sont jouissives et je les aime* (106).

Au sens littéraire et littéral, « je » inscrit sa langue sur le corps de Subha, ce qui pourrait a priori amoindrir l'émancipation de Subha décrite précédemment. Toutefois, on sent déjà que ce « je » est dépendant de Subha. « Je » s'approprie le personnage « elle » en faisant d'« elle » l'objet de son désir charnel et l'objet de son désir d'écrivain. Il semblerait que pour s'approprier le personnage, « je » l'associe d'abord au sitar : « Je finis par identifier le sitar et le corps féminin, éprouvant un désir identique » (26). Cet instrument préside à la connexion première entre le « je » et le « elle » quand elle écrit : « Comme moi, elle regardait un sitar dans une vitrine », tandis que Subha devient « le calque du Sitar » (33). « Je » revoit Subha plusieurs fois « autour du sitar » (59). Cette association se développe. « Je » dit ne pas connaître l'identité de Subha, elle l'observe ; ce qui la distancie du narrateur omniscient, qui décrit Subha et connaît son nom. « Je » avait nommé les deux personnages et prend plus de place ; Subha devient l'objet du fantasme et, selon Barthes, le fait de nommer son fantasme est primordial. Pour lui, la définition du mot n'est pas nécessairement psychanalytique, il s'agit d'un

> *retour de désirs d'image qui rôdent et qui se cherchent en nous parfois toute une vie, qui se cristallise autour d'un mot, un mot majeur et une fois qu'on l'a trouvé, ce mot, on essaye de voir tout ce qui s'y rattache. C'est la recherche, la recherche sur le fantasme est une mine à ciel ouvert, si on ne le nomme pas, on ne fait que revivre le fantasme* (Barthes, 1995 : 114).

En nommant Bimala, « je » met en branle son fantasme, et le livre qui découle de la mise en mots de ce fantasme est problématique dans sa construction. « Je » préside à l'écriture de Bimala / Subha, mais il semble que Bimala comme objet du fantasme, détient un pouvoir sur le « je ». Le fantasme n'est donc pas une matière passive.

En ce sens, à partir de mai, lorsque le fantasme est assouvi et que l'objet du désir est consumé, la relation de pouvoir se développe en évoluant vers la complexité : le discours de « je » et le discours sur « elle » semblent entrer en conjonction pour la première fois. Comme si l'objet du fantasme s'émancipait, il y a un moment crucial où « elle » n'est plus appelée Subha, mais Bimala : « C'était Bimala qui détenait le pouvoir » (142). Ce « je » continue à se complexifier en mai pour, subrepticement, s'assimiler à l'objet du désir. La narratrice qui se défendait d'écrire ne détient pas la vérité, elle ne peut s'articuler que dans la fiction, dans son art. Ainsi on revient à Deleuze qui souligne à quel point, pour Nietzsche, l'art n'est pas une opération désintéressée, mais plutôt « la plus haute puissance du faux, l'art magnifie le Monde en tant qu'erreur, il sanctifie le mensonge » (Deleuze 116). Le réel ou la vérité n'ont donc pas l'espace requis pour s'immiscer dans le roman. Prisonnière de la fiction, l'énonciation sert à illustrer ce que Nietzsche appelle « une volonté supérieure, la volonté de tromper ». L'art, souligne-t-il, « ne guérit pas, ne calme pas, ne sublime pas, il ne "suspend" pas le désir, ni l'instinct, ni la volonté ». En ce sens, il semble bien qu'*Indian tango* serve une fin très nietzschéenne : assouvir une « volonté de puissance ».

En effet, en mars 2004, avant la consommation du désir, le « je » s'est trouvé associé à une nouvelle figure, celle d'Ananda Devi / Auteure. « Je » affirme la nécessité qu'« elle » représente et érige quasiment l'association du « je » et du « elle » en une figure unique : « Je sais que j'ai besoin d'elle pour nous délivrer, elle et moi, pour ensemble parfaire ce qui reste en nous d'incomplet [...] pour faire de l'écrivain un être humain et de la femme éteinte un noyau de brûlure » (103). Le projet de l'illusion est clair et s'affiche en tant que tel. L'écrivain avoue cette ambition et elle utilise le pronom nous, incluant le « je », le « elle », et le narrateur indéfini et omniscient qui nous a narré la vie de Subha. Ce « nous » englobe, mais il veut aller plus loin : « En fin de compte, j'ai eu envie, pour une fois, de franchir la barrière ; de vivre la vie de mes personnages en allant jusqu'au bout de moi-même. De traverser, moi qui ne me mets jamais en scène, le miroir de la fiction » (153). Devi s'inscrit dans l'œuvre en s'associant à l'espace entre ce « je » et ce « elle » – personnages. Ainsi, elle les redéfinit. De plus, la volonté de puissance évoquée plus haut trouve un écho très clair dans cette intervention, puisqu'elle se questionne sur son besoin « de faire mourir une adolescente dans une poubelle » (153). On reconnaît là un autre récit d'Ananda Devi, *Ève de ses décombres* (2006), où une adolescente innocente est assassinée et jetée aux ordures. Il s'agit donc là de remettre en perspective l'ambition de l'auteur / narrateur et de son inscription dans l'art. Cette inscription crée pour les héroïnes une double fonction. Elles assouvissent les volontés de puissance, mais elles deviennent également un objet nécessaire : une drogue qui crée une accoutumance. Cette confusion du désir se retrouve quand « je » avoue : « je dois trouver la force de me libérer de Bimala » (154).

Bimala, on l'a vu, trouve une émancipation fictive, mais « je » reste enfermé dans un fantasme, celui du « je » protagoniste et celui du « je » narrateur. Ananda Devi va jusqu'à mettre en scène un homonyme, le moine Devi, qui éprouvait du désir pour une femme et a été emmuré vivant. Lorsque des fouilles découvrent le moine, il apparaît qu'il a sculpté des formes érotiques de la femme désirée dans la pierre, dans l'obscurité. Le pouvoir du désir est donc mis en avant comme extrêmement puissant ; et l'homonymie de l'écrivaine et du moine peut amener à se demander : « Comment abandonner cette volonté d'être maître de ses créations ? [...] qui du sculpteur ou de l'écrivain saura le mieux faire vivre cette femme qui n'en est pas une ? » (180). L'œuvre, malgré la tentative de faire danser un tango à ce « je » et à ce « elle », semble avoir échoué à trouver un rythme qui satisfasse, à la fois, le « je », qui dit « elle », et Subha. Le « je » s'enferme dans l'œuvre comme dans une tentative désespérée, en fin de roman, de franchir ce fameux miroir en écrivant : « j'ai décidé de refuser le monde [...]. Je ne sais même pas à quel moment ma porte a été scellée » (253).

Cette impossibilité de réconciliation entre le réel et l'art, entre le personnage et l'auteur, entre le « je » et le « elle », s'était dissimulée sous la forme rythmique d'un tango. Mais si l'on regarde de plus près le rythme fantasmé par Subha et celui que le « je » recherche, on peut lire en filigrane ce décalage qui a été illustré précédemment. Le « nous » mentionné n'a pas l'unité rythmique requise pour danser le tango. On le lit dans le fait que Subha trouve un rythme, ce qui s'oppose au fait que le « je » avait annoncé (dès la page 23 du roman qui nous occupe) qu'elle n'attend pas « comme avant, que la partie rythmique commence ». Le tango ne parvient donc pas à régler les cadences, il y a une impossibilité de l'unisson, car chacun dans la fiction est en proie aux volontés de puissance de plusieurs figures. Il semblerait bien que l'échec mentionné soit une volonté délibérée d'Ananda Devi qui, écrivant, se rend compte de la complexité de l'opération en refusant de composer avec le Réel. Elle sait pertinemment que la transformation de Subha reste relative. La génuflexion, l'agenouillement, le cunnilingus interdit n'a pas pour fonction de se substituer à ce tango, il s'agit réellement de la mise en scène de l'éphémère. En ce sens, la définition du rythme qui transparaît dans l'œuvre se rapproche de celle que Benveniste (1976), au chapitre 27 de ses *Problèmes de linguistique générale I*, énonce. En effet, il considère le mot « rythme » comme problématique, puisqu'il est dérivé du grec *rein*, qui signifie « couler ». Le rythme s'oppose ainsi au schéma qui serait représenté par la pose d'une statue, car il nécessite une dynamique, un mouvement ; ainsi ce rythme s'apparenterait pour lui au pli d'un péplum, c'est-à-dire à une forme modifiable. Il est difficile de concevoir, à la lumière de cette définition, que le rythme de par sa nature fugace puisse relier le « elle » et le « je ». Néanmoins, la fausse piste qu'Ananda Devi nous donne en glissant un rythme de tango entre le « je » et le « elle » permet de se rendre compte que l'illusion qu'il faut être deux pour danser le tango peut facilement se transformer en fantasme unidirectionnel. Il me semble que le seul sens d'émancipation féminine que le livre assume complètement est, paradoxalement, celui de l'intouchable Bijli, femme de basse caste, qui « dégage l'aisance de son corps » (87). Entre le « je » et le « elle », il ne peut y avoir que la volonté de puissance de l'auteur, qui se retrouve obligé de faire mourir son héroïne dans la poubelle. Devi rejoint donc une vision pré-

socratique, où ce n'est pas l'art qui se met au service du réel, mais le réel qui se met au service de l'art.

Références bibliographiques

Barthes, Roland (1995). *Œuvres Complètes III,* éd. établie et préparée par Éric Marty, Paris, Le Seuil.

Benveniste, Émile (1976). *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard.

Devi, Ananda (2006). *Ève de ses décombres*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche ».

———————— (2007). *Indian tango,* Paris, Gallimard, coll. « Blanche ».

Deleuze, Gilles (1977). *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF.

Freud, Sigmund (2003). *L'Inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard.

Genette, Gérard (1972) *Figures III*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique »

Nietzsche, Friedrich (1949). *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard.