

Carole Murielle RACON
INSPE de Guyane
carole.racon@univ-guyane.fr

Résumé

Contrairement à Cuba ou à Puerto Rico, la critique, de façon quasi unanime, a souvent souligné l'absence d'une grande tradition littéraire en République dominicaine. L'ouvrage sur le genre romanesque de Rita de Maeseneer¹, professeur de littérature hispano-américaine à l'université d'Anvers, et le récent intérêt des maisons d'édition espagnoles témoignent du fait que ce petit « pays de nulle part », comme le considérait le poète dominicain Pedro Mir, n'est pas pour autant dépourvu d'une histoire littéraire.

Marcio Veloz Maggiolo, au début des années soixante, fut l'un des premiers à introduire dans l'île l'expérimentation au cœur du genre romanesque. Désormais au réalisme ou à la « novela costumbrista », les auteurs dominicains vont préférer le genre romanesque, ouvert aux nouvelles expérimentations. Pedro Antonio Valdez, issu de la génération des années 90, s'inscrit pleinement dans cette nouvelle démarche, notamment à travers *Carnaval de Sodoma*, roman qui fut adapté au cinéma par le réalisateur mexicain Arturo Ripstein. L'intrigue se situe en grande partie dans un bordel ou « casa de té », un espace marginalisé, placé à l'écart de la ville, ce qui n'est pas sans nous rappeler un autre espace narratif, représenté cette fois par la figure de la parenthèse ou de la digression, et présenté tel un élément constitutif du texte. En effet, d'entrée de jeu, le lecteur de *Carnaval de Sodoma* est confronté aux multiples pauses discursives, aux écarts et autres parenthèses qui ponctuent le cours du récit et en affecte la linéarité comme pour repousser les limites spatiales et symboliques de la maison close de Pedro Antonio Valdez et ouvrir le texte sur un vaste champ d'expérimentations et de jeux littéraires. Cette réflexion conduira finalement à poser un regard neuf sur la figure de la digression, envisagée dans un réseau de significations plus élargi et plus riche qui, véritablement fait sens.

Mots-clés : maison close, digression, transgression, prostituée, espace, Bien / Mal.

Abstract

In contrast to Cuba or Puerto Rico, critics have often pointed out the absence of a great literary tradition in the Dominican Republic. The book on the novelistic genre by Rita de Maeseneer, professor of Spanish-American literature at the University of Antwerp, and the recent interest shown by Spanish publishing houses, testify to the fact that this small 'country of nowhere', as the Dominican poet Pedro Mir called it, is not without a literary history.

Marcio Veloz Maggiolo, in the early 1960s, was one of the first to introduce experimentation into the island's novelistic genre. From then on, Dominican authors preferred the novelistic genre, which was open to new experiments, to realism or the "novela costumbrista". Pedro Antonio Valdez, from the generation of the 90s, is fully in line with this new approach, notably through *Carnaval de Sodoma*, a novel that was adapted for the cinema by the Mexican director Arturo Ripstein. The plot is largely set in a brothel or 'casa de té', a marginalized space, placed outside the city, which reminds us of another narrative space, this time represented by the figure of the parenthesis or digression, and presented as a constitutive element of the text. Indeed, from the outset, the reader of *Carnaval de Sodoma* is confronted with multiple discursive pauses, gaps and other parentheses that punctuate the course of the

¹ Maeseneer Rita de, *Encuentro con la narrativa dominicana contemporánea, Iberoamericana*, 2006, 261 p.

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherches sur la Critique Littéraire Africaine
N° 6 - Décembre - 2022

narrative and affect its linearity, as if to push back the spatial and symbolic limits of Pedro Antonio Valdez's brothel and to open up the text to a vast field of literary experimentation and play. This reflection will finally lead to a new look at the figure of the digression, considered in a wider and richer network of meanings that really makes sense.

Keywords : brothel, digression, transgression, prostitute, space, Good/Bad.

Introduction

Contrairement à Cuba ou à Puerto Rico, la littérature dominicaine reste très mal connue en Europe. Une telle différence de traitement tiendrait à l'absence d'une tradition littéraire, à un lectorat national restreint, à la succession de crises économiques et à la faible promotion éditoriale à l'étranger. Toutefois, comme le signale Rita De Maeseneer, professeure de littérature hispano-américaine à l'Université d'Anvers, spécialiste de la Caraïbe hispanophone, le sort de la République dominicaine en matière de littérature n'est guère éloigné de celui d'autres pays d'Amérique latine tels que la Bolivie ou le Honduras, par exemple.

Fort heureusement, des voix dominicaines issues aussi bien de l'intérieur que de l'extérieur de l'île contribuent à prouver le contraire et à faire tomber les préjugés. On en veut pour preuve l'intérêt croissant des maisons d'éditions espagnoles, telles que Siruela, Alfaguara et Planeta. L'image que l'on pouvait avoir de ce pays, il y a encore peu de temps, semble se modifier. Des initiatives locales tendent également à vouloir changer cette situation d'isolement. Enfin, il est désormais possible de consulter en ligne quelques ouvrages, même s'il est encore à déplorer l'absence d'une véritable tradition critique en République dominicaine.

Marcio Veloz Maggiolo, au début des années soixante, fut l'un des premiers à introduire dans l'île l'expérimentation au cœur du genre romanesque. Bien que ce changement fut loin de correspondre à l'effervescence qui s'empara du reste de l'Amérique latine, les auteurs dominicains commencèrent à abandonner le réalisme ou la « novela costumbrista » introduits par Juan Bosch et Marrero Aristy et éprouvèrent les récentes possibilités qu'offrait le genre romanesque, ouvert aux nouvelles expérimentations.

Ainsi, depuis les trois dernières décennies, les œuvres offrent des résultats esthétiques extrêmement diversifiés qui traduisent un indiscutable foisonnement créatif. Le critique littéraire dominicain, Odalís G. Pérez², observe qu'à partir des années 80, les fictions réalisées

² Pérez Odalís G., *Literatura dominicana y memoria, cultura, ritmos y tiempos de la alteridad, République dominicaine*, Editora Manatí, 2005.

Carole Murielle RACON

par les auteurs se développent dans la veine postmoderne en assimilant des éléments tels que l'ironie, la fragmentation, la métaphore, la rupture, autrement dit une nouvelle conception de l'écriture qui tend à redéfinir le fait littéraire. D'où la création de nouvelles perspectives, dont la base repose sur une prose qui, d'un point de vue formel et thématique, se distingue complètement de la prose dominicaine traditionnelle. Le roman dominicain actuel procède effectivement d'une nouvelle lecture de la société qui implique nécessairement la rénovation du langage littéraire. Pedro Antonio Valdez, qui fait partie de la génération d'écrivains dominicains des années 90, s'inscrit pleinement dans cette nouvelle démarche, notamment à travers son roman intitulé *Carnaval de Sodoma*.

Dans le cadre de la réflexion sur la figure de la digression, il nous a paru intéressant de nous pencher sur ce roman, dont les principales actions se déroulent dans une maison close, un espace de transgression en règle générale marginalisé, « déterritorialisé »³ et situé « à part » dans la société. D'emblée, la maison close, dans *Carnaval de Sodoma*, semble représenter à la fois physiquement et symboliquement la figure même de la parenthèse. Inscrit dans une démarche de rupture, du fait de sa thématique, il nous paraît intéressant de montrer comment fonctionnent les lignes de partage entre le centre et la marge, propres à la digression, dans le roman du « prostíbulo » dominicain. Comment cet espace décentré, généralement mis « à l'écart » des villes, se révèle dans ses moindres recoins comme le lieu propice à tous types de parenthèses qui, sous la plume de Pedro Antonio Valdez, prend l'allure de petits jeux et d'expérimentations littéraires ? Ne serons-nous pas amenée, par le biais de la maison close, à poser un regard neuf sur la figure de la digression en l'interrogeant du point de vue d'un réseau de significations plus dense et plus élargi ? Et si, de ruptures en ruptures, la figure de la parenthèse dans *Carnaval de Sodoma*, finissait par revendiquer l'image symbolique d'une brisure, plus largement associée à l'envol de l'écriture romanesque dominicaine ?

³ Durant trois ans, Gilles Deleuze et Félix Guattari ont travaillé ensemble pour concevoir l'un des livres phares des années 1970 : *L'Anti-Œdipe* (1972). Aux dires de certains critiques, ce livre constituait « une machine de guerre contre le vieux monde dont 1968 n'était pas venu à bout, et pour l'achever ». Outre les mots « Machine, machinerie », on y trouve les concepts de la « déterritorialisation » et de la « territorialisation », termes qui, rapportés à la notion d'espace pourraient, selon Hervé Regnauld, opposer un espace organisé, jugé particulièrement « aliénant » dans la société capitaliste, à un espace « désaliénant », libre de contraintes. Pour ce critique, « Territorialiser : c'est transformer un potentiel en matériel pour un usage (un fonctionnement) dans un espace contraignant. La contrainte matérielle c'est un peu comme l'aliénation qui impose à un potentiel de se figer dans une forme déterminée. Déterritorialiser : c'est détourner un matériel de son usage initial (de son fonctionnement) pour le rendre, potentiellement, libre de la contrainte, ou désaliéné. », ainsi qu'on peut le lire dans un cours paru sur un site internet consulté le 12/11/2007 sur le site : http://www.uhb.fr/sc_sociales/Costel/Master2-10%20Deleuze-Derrida2004-05.doc.

1. Une approche pragmatique du discours fictionnel

1.1. Une intrigue, des intrigues ...

À propos de *Carnaval de Sodoma*, Pedro Antonio Valdez confie à la critique littéraire dominicaine Taty Hernández, dans le quotidien *Listín diario* :

Si la fuera a imaginar como una pieza musical, “Carnaval de Sodoma” sería una mezcla de adagios, andantes, allegros, ostinatos, contrapuntos... engrosando el ritmo de diversos géneros musicales y bajo la batuta de un director sordo y demente⁴.

Cette citation fait écho à la quatrième de couverture du livre, dans laquelle on peut lire la phrase suivante : « Si crees que ya lo has visto todo...ven y mira. »⁵ Invitation tentante ou provocation probablement, qui suggère, par ailleurs, une « folle » prodigalité, une abondance et une accumulation dans l’écriture, laissant poindre un univers « fragmenté » fait d’associations et d’assemblages où, en une ligne discontinue se brassent et s’enchevêtrent des éléments, en apparence disjoints. Commençons par découvrir brièvement l’intrigue principale de ce roman, dont la plupart des scènes se déroule dans un huis-clos fort singulier, qui répond au majestueux nom de « Royal Palace » ou encore, de façon plus exotique, « salón de té ».

La fiction, racontée presque entièrement à la troisième personne par un narrateur omniscient - du moins, jusqu’à ce que nous découvriions la présence d’un mystérieux personnage s’exprimant à la première personne - se déroule à La Vega, province située au Nord de Santo Domingo, en pleine période de carnaval. La maison de rendez-vous, tenue par un couple de chinois (Changsán et Li-Shu), a pour singularité de se trouver juste en face de la Cathédrale de La Vega. Les processions fréquemment organisées par les paroissiens scandalisés, de même que les démarches obsessionnelles du curé pour obtenir la fermeture de ce lieu de perdution, révèlent assez bien la difficile cohabitation entre les exigences morales de l’institution religieuse et le « bordel endiablé »⁶, représentatif de l’enfer.

D’ailleurs, le narrateur omniscient semble adopter ce dernier point de vue en décrivant la maison close, dès l’ouverture du roman (*Libro Primero*), comme un monde à part, replié sur

⁴ « Si je devais l’imaginer comme un morceau de musique, ‘Carnaval de Sodoma’ serait un mélange d’adagios, d’andantes, d’allegros, d’ostinatos, de contrepoints... augmentant le rythme de divers genres musicaux, sous la baguette d’un metteur en scène sourd et dément ». Texte traduit par nos soins. Article extrait du *Listín Diario*, Taty Hernández, « Conversación con Pedro Antonio Valdez », consulté le 12/05/2010 sur le site : perspectivaciudadana.com/contenido.php?itemid=3875.

⁵ « Si tu crois avoir tout vu... viens et regarde ». La traduction vient de nous.

⁶ Pedro Antonio Valdez, *Carnaval de Sodoma*, México, Alfaguara, 2006, p. 12.

Carole Murielle RACON

lui-même, où les détritrus, la pourriture, le sale et l'impur se côtoient comme pour atteindre le point culminant du domaine funèbre. L'invasion des lieux par des souris, succombant aux pièges qui leur sont tendus, des mouches collantes, puis des cafards en grand nombre révèlent un monde en décomposition, figé dans un décor où l'air peine à passer tant « tout » semble écrasé. On voit bien que du type de relations qui se nouent dans ce « cabaré », entre les prostituées et les clients, il ne peut résulter que dégradation et déchéance, comme si l'être humain, échoué en ce lieu, n'avait pour seule alternative que celle de « se perdre » dans le néant de son existence ; à moins qu'il n'ait eu la chance de partir vers des lointains enchanteurs et imaginaires après avoir rencontré, à l'étage supérieur, la mystérieuse chinoise d'une beauté foudroyante, surnommée la Princesa de Jade.

C'est ici, dans cet espace fictionnel, qui crée un violent contraste avec l'intrigue principale du monde « d'en bas », qu'on assiste à une véritable rupture narrative, ouverte sur un monde fantasmagorique, situé bien à l'écart.

1.2.Des dynamiques internes et structurelles de *Carnaval de Sodoma*

On l'aura compris, le roman de Pedro Antonio Valdez met en tension plusieurs unités narratives, ostensiblement entrecoupées, délimitées et juxtaposées les unes aux autres. Pour mieux nous en rendre compte, nous analyserons les aspects du paratexte, autrement dit « les signes qui présentent, encadrent, isolent, interrompent ou clôturent un texte donné (...) »⁷. Il n'est qu'à feuilleter le roman dans son ensemble pour se rendre compte de l'importance du paratexte et des indices paratextuels du texte. En effet, ce dernier comprend treize livres, eux-mêmes divisés en plusieurs chapitres irréguliers pouvant passer de deux à douze parties, composées chacune d'un titre et d'un sous-titre. À ceci, vient s'ajouter une partie finale, située en dehors du corps du texte, si l'on s'en tient à l'index, et intitulée : « CODA : Los poemas del Royale Palace ». Celle-ci viendrait, à la manière d'une pièce musicale, conclure ou compléter le récit, comme le rappelle le narrateur le long des différentes intrigues du roman.

À première vue la composition extrêmement précise du texte révèle une organisation fragmentée et segmentée - divisé en livres, chapitres, titres et sous-titres, à caractère presque scéniques-, aussi sommes-nous tentée de lui attribuer une fonction pratique : guider, accompagner et encadrer le lecteur. Selon Gérard Genette, ces « paratextes »⁸ constituent « sans

⁷ Maurice Delcroix, Fernand Hallyn, *Introduction aux études littéraires. Méthode du texte*, Paris, Éditions Duculot, 1987, p.202.

⁸ Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p.112.

doute un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur ». Cependant, il apparaît dès le premier livre que cette apparente clarté place ni plus ni moins le roman dans une stratégie de ruptures narratives, remettant en cause le principe même de la succession des faits, autrement dit de la linéarité. C'est ainsi que la digression se situe au cœur même du roman de Pedro Antonio Valdez.

Pour s'en persuader il n'est qu'à lire les titres des livres et des parties de *Carnaval de Sodoma*, qui ont pour particularité de faire référence à des espaces ouverts ou fermés, lesquels correspondent à des récits bien distincts les uns des autres. Dès le premier livre, pour ne citer que celui-ci, le lecteur passe de l'espace du « Royal Palace » (l'univers du bordel) à la « Catedral » (l'univers du curé), puis d'un lieu de La Vega nommé : « Ayuntamiento », au « Royal Palace » et enfin à la « Catedral ». Ce découpage du texte laisse à supposer un va et vient, autrement dit une dynamique du « mouvement » mise en évidence par une intrigue principale également fragmentée par les interruptions successives de brèves unités narratives. D'où une relative difficulté pour le lecteur, tenu de re-construire ou de co-construire une histoire disloquée. La participation de ce dernier se doit d'être active car, contraint de rester en alerte en faisant appel à sa mémoire et occupé à trouver lui-même la cohérence d'un texte en apparence sans cohésion. Comment interpréter, plus loin, les titres suivis de la mention « Bis » ? Pensons à la sixième partie du douzième livre : « XII, 6 Catedral », suivie tout de suite après de la partie suivante : « XII, 6 BIS Catedral » ou encore à la cinquième partie du treizième livre : « XIII, 5 Royal Palace » / « XIII, 5 BIS Royal Palace ». Ces parties ajoutées viennent-elles compléter l'histoire précédemment évoquée ? Assiste-t-on à une répétition ? ou sont-elles une réécriture de la séquence narrative en question ?

En réalité, ces premiers éléments paratextuels, qui participent de la « dé-construction » structurelle du roman, en fragilisant la continuité du texte, mettent en évidence une véritable stratégie de ruptures, observable à la fois dans le corps et dans la lettre du texte.

2. Les procédés de ruptures, à l'œuvre dans *Carnaval de Sodoma*

2.1. Des segmentations narratives

Les chapitres intitulés : « libro cuarto », « libro quinto », « libro nono », « libro undécimo », toutes scrupuleusement précédés de l'indication spatiale : « jardín extramuros », révèlent que l'histoire dépasse les limites du « bordel » intramuros. En effet, on assiste à la transposition dans un récit contemporain, dont les référents spatiaux sont réels (La Vega : une

Carole Murielle RACON

province dominicaine, située au Nord de l'île), d'une nouvelle remontant aux dynasties du Moyen-Âge chinois.

Ici, la digression narrative passe par une transformation résultant de ce que Gérard Genette nomme « l'amplification narrative »⁹, autrement dit un développement diégétique, une expansion narrative qui en impose au processus narratif. Celle-ci passe par une diamétrale opposition entre « l'espace-bordel » à caractère sordide et « l'espace enchanteur », à caractère exotique et merveilleux, situé au second étage du « Royal Palace ».

D'entrée de jeu, l'exclamation de la prostituée, Mónica, affirmant tout haut: « en esta barra se ve de todo »¹⁰ ne suffit pas à diminuer l'effet de surprise du client qui, lorsqu'il s'aventure au second étage, semble subitement plongé dans une forêt luxuriante, fortement éclairée par la lumière de la lune, alors même qu'il se trouve encore dans le sordide bordel. En réalité, loin de correspondre à une belle métaphore, ce glissement narratif, propre au genre fantastique, nous fait basculer dans un univers étrange.

Cette partie du roman ne déstabilise pas seulement les personnages, qui s'y trouvent plongés brusquement après avoir bu un curieux breuvage, elle désoriente tout autant le lecteur, subitement « dévié » lui aussi de l'intrigue principale. Ici, la rupture s'avère d'autant plus brutale qu'elle s'ouvre comme une « parenthèse discursive » — un écart par rapport au sujet central — non seulement offert à la fantasmagorie mais éloigné des normes et des conventions du discours narratif traditionnel. On assiste en effet à une autre dynamique narrative où les mondes, éloignés dans l'espace et dans le temps, se rapprochent au moyen d'un jeu d'écriture qui confond le rêve et la réalité ; le réel et l'irréel, le naturel et le surnaturel. Tout se passe comme si cette partie du roman devait laisser libre cours à l'expression d'un univers débarrassé des contraintes et des limites. Le scénario, plusieurs fois répété dans le roman, reste le même, des clients du rez-de chaussée, bien souvent en proie au désespoir, après avoir bu une tasse de thé offerte gracieusement par Lú-Shi, empruntent les escaliers qui mènent au second étage, lequel se recouvre aussitôt d'une végétation dense. Il s'ensuit une longue description qui évoque des espaces infinis, orientés par-delà ciel et terre vers des lieux enchanteurs et exotiques. On passe ainsi d'une réalité tangible et visible à une réalité totalement irrationnelle qui ouvre le champ de l'onirisme. À travers ces espaces de digression, dédiés au rêve et régis par les lois internes de l'instable, de l'inconscient et de l'irréel, le récit quitte ainsi le contour exact et réel

⁹ P. Antonio Valdez, *Carnaval*, *op.cit.*, p. 57.

¹⁰ *Ibid.*, p. 378.

de la maison close pour habiter le lieu de la rêverie. Ainsi, avec pour personnage principal, la « merveilleuse » Princesa de Jade, archétype de la femme idéale, selon le propre Pedro Antonio Valdez, le second étage du Royal Palace « conquiert sa part de ciel (...) ». ¹¹ D'où, sans aucun doute, le fait que les clients n'en reviennent jamais définitivement.

Toutes ces évocations correspondent à un espace narratif, d'autant plus délimité dans le roman qu'il s'affranchit clairement des conventions sociales, morales, littéraires et artistiques, lesquelles volent en éclats comme pour laisser libre cours à l'imaginaire et aux fantasmes les plus délirants. C'est ainsi que folie(s), excentricités et marginalités peuvent par de « fabuleuses » potentialités esthétiques s'en emparer comme pour questionner « l'ordre », plus précisément le « centre ». ¹² Étant situé à la périphérie, le discours narratif peut en effet se « délivrer » de toute logique, d'autant plus librement qu'il se trouve cerné par des intrigues qui, enchevêtrées les unes aux autres multiplient finalement les ruptures et les fragmentations.

Celles-ci, en effet, ne sont pas seulement d'ordre narratif mais de tous ordres. Dès lors, la digression, dans *Carnaval de Sodoma*, ne peut avoir pour simple objet de retarder ou de différer l'intrigue par la présence d'un discours narratif second, parallèle, superposé et juxtaposé, mais elle participe bien plus à la construction même du roman. Tel l'intermède dans une pièce musicale, les intrusions digressives, dans *Carnaval de Sodoma*, opèrent des glissements dans le récit principal, à la manière des lignes transversales, donnant ainsi libre cours à tous les possibles. Se jouant donc des normes et des conventions, en transgressant les codes, l'écriture se donne à voir, parée cette fois de tous les atours dont l'acte narratif peut disposer, au risque de « perdre » le lecteur, dont le narrateur ne cesse de se jouer.

2.2. Ruptures rhétoriques et syntaxiques

Des ruptures, se prêtant au développement d'une idée, d'une explication ou d'une illustration peuvent apparaître de façon plus courte au sein même d'une même séquence narrative, d'un paragraphe ou d'une même phrase. Dans *Carnaval de Sodoma*, ces « écarts » peuvent être le fait d'irruptions explicatives voire même ironiques du narrateur. En effet, le texte fait souvent allusion à des généralités, des proverbes, des idées convenues, ou des clichés... Songeons au long passage sur des thèmes tels que l'amour, aux pensées sur l'indifférence en amour. Pensons aux théories du narrateur sur le peigne à coiffer, à ses

¹¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p.62.

¹² Maryse Renaud, « *Mapa de la locura americana* », dans Joaquin manzi (dir.), *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*, t.1, Poitiers, Centres de Recherches latinoaméricain-Archivos-CNRS, 1999.

Carole Murielle RACON

considérations sur les gens de la bonne société. Citons également les passages sur les poètes, les hommes politiques en général, le personnel administratif ou, de façon plus triviale, les passages sur l'Homus orinante (l'homme urinant), les réflexions grivoises, les explications sur la béatification des saints, l'usage du téléphone mobile etc.

Toutes ces irruptions soudaines, qui surgissent çà et là dans le texte ont en commun le fait qu'elles sont bien souvent sans véritable rapport avec le sujet central évoqué. Celles-ci peuvent être à caractère explicatif, superficiel, lyrique, critique, trivial, ordinaire, vulgaire, prosaïque, voire humoristique et ironique. C'est ainsi qu'à propos d'un des personnages, qui aime à singer John Travolta, le narrateur dira :

Los sobrevivientes de aquella generación vieron al recién llegado como en las películas ven a esos héroes tardíos que regresan de Vietnam, mientras que los más jóvenes pensaron que se trataba de alguien que había confundido la fecha de la fiesta de carnaval. / ¡Qué hay, Travolta ! saludó una voz anónima desde el fondo ¹³.

Enfin, on relève même des conseils, donnés à l'attention de ceux qui consultent des dictionnaires ou encore aux consommateurs de vin par exemple. Comme nous le constatons, les séquences digressives qu'elles soient de courte de durée ou non parsèment le roman et viennent se greffer au discours narratif. Le discours second peut être amené de façon naturelle par un élément comparatif ou une autre figure de rhétorique, il peut figurer en guise d'illustration du texte principal, dans ce cas, il s'agit d'une bifurcation, un détour qui vient d'un léger glissement d'un élément extérieur vers le texte principal.

D'autres fois, la digression s'impose plus clairement à l'énoncé. Dans ce cas, elle est amenée dès le titre lui-même. De fait, le lecteur n'est pas surpris par l'écart narratif, il est même accompagné et guidé. Citons le titre suivant : « Leyenda del poeta y la Princesa de Jade », ici, comme on le verra les codes sont respectés, tout au moins à l'ouverture du chapitre : « Durante el período Ching -Yu de la antigua dinastía Song (...).¹⁴ Il en va de même pour la partie intitulée : « Manual para amarrar a un hombre »¹⁵, dans lequel le récit principal laisse place au commentaire du livre du Kamasutra. Signalons enfin les nombreux passages digressifs, marqués par la typographie : l'usage des guillemets, la présence de textes rapportés en italique ou en gras, par exemple.

¹³ P. Antonio Valdez, *op.cit.*, p. 198 "Les survivants de cette génération ont vu le nouveau venu comme dans les films on voit ces héros décédés qui reviennent du Vietnam, tandis que les plus jeunes avaient pensé qu'il s'agissait de quelqu'un qui avait confondu la date de la fête du carnaval. / Quoi de neuf, Travolta ! salua une voix anonyme du fond ». La traduction vient de nous.

¹⁴ *Ibid.*, p. 239.

¹⁵ *Ibid.*, p. 305.

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherches sur la Critique Littéraire Africaine
N° 6 - Décembre - 2022

Il va sans dire que l'élément digressif dans le roman de Pedro Antonio Valdez fait partie intégrante du corps du roman. Il apparaît partout et sous plusieurs formes. En cela nous pouvons affirmer qu'il constitue l'ensemble du discours narratif. En somme, il le construit. Face à une telle prodigalité du discours narratif, le lecteur passif ne peut s'en sortir indemne. Toutefois, le narrateur semble en être conscient en se faisant complice du lecteur, auquel il fournit parfois quelques indications de lecture, quand il ne cherche pas à établir plus directement une communication avec celui-ci par le biais d'un énoncé phatique ou en indiquant clairement qu'il cède la parole à une autre voix narrative, dont il se contente de rapporter les paroles, en se soustrayant momentanément à sa fonction : « Se afirma que fue en medio de aquella conversación cuando nació el poema que dice : Ser y no ser que en uno solo arde, atribuido por error al tal Geofredo de la Dulcísima Cruz, que aparece en la coda de la presente obra. »¹⁶

En réalité, les digressions, dans *Carnaval de Sodoma*, ne donnent pas seulement lieu à l'intrusion de discours parallèles mais elles cèdent bien souvent la place à d'autres discours narratifs, d'où un système polyphonique, dans lequel l'instance narrative cède le pas à d'autres voix, ce qui fragilise de fait la position du narrateur omniscient. Aux textes « intercalés » correspondent des parenthèses syntaxiques et dialogiques qui, au risque de « perdre » le lecteur, mettent en évidence l'instabilité d'un narrateur, de plus en plus ambivalent et ambigu.

En réalité, le narrateur à la troisième personne, dans *Carnaval de Sodoma* semble insaisissable. Que penser, en effet, de ce jeune écrivain chinois, arrivé par un beau matin au bordel, et dont la présence se signale dans le roman uniquement par le bruit du clavier qui se répand nuit et jour au second étage ? Le trouble est semé auprès du lecteur, qui n'en saura pas davantage sur ce mystérieux personnage. S'agit-il de la voix du narrateur omniscient qui, malgré les lois qui régissent sa position dans le récit, viendrait authentifier les faits par sa discrète présence ? Il faudra attendre, en fait, les dernières pages du roman et le départ forcé du bordel de tous les clients pour comprendre qu'en fait le jeune chinois remet un manuscrit à un personnage tout aussi mystérieux, s'exprimant cette fois à la première personne :

A esa hora encontrábame sentado en la glorieta del parque, cuando vi que por la puerta del burdel salía el chino joven con un neceser y una máquina de escribir muy vieja cargada al hombro. Vi que se detuvo frente a mí. Sacó del neceser un manojo de papel mecanografiado y me lo entregó. Me sentí extrañado. Eché una ojeada a los papeles. Se trataba de un reporte detallado sobre diversos hechos de mayor o menor envergadura acaecidos en las últimas semanas dentro de los muros del Royal. A ver,

¹⁶ *Ibid.*, p. 323.

Carole Murielle RACON

¿por qué entregármelo a mí ? ¿Qué podía hacer yo con eso...? Cuando levanté los ojos vi que el chino joven había desaparecido¹⁷.

Que penser, par ailleurs, de ce narrateur, qui récupérerait le manuscrit, en relayant le narrateur omniscient quelque peu défaillant ? En réalité, l'instance narrative se présente comme si l'hypotexte ne pouvait plus résister au pouvoir d'un auteur que nous assimilerions presque à ce fameux inconnu déguisé en « Pedro el Cruel », lequel apparut fugacement pour la première fois dans le récit, lors de la grande fête carnavalesque, donnée au Royal Palace, ouvert pour l'occasion à tous les habitants de La Vega.

Outre le fait que la « fictionnalisation » de la figure auctoriale révèle un trait d'écriture du romancier Pedro Antonio Valdez, qui déjà, dans *Bachata del ángel caído* (1999)¹⁸, évoquait également un certain Valdez, cette tendance marquée fonctionne comme un clin d'œil espiègle en regard de toutes les bifurcations et autres transgressions que s'autorise délibérément le texte.

3. Vers un « ailleurs » esthétique

3.1. De la digression comme esthétique de la subversion...

Revenons plus particulièrement sur les digressions que l'on observe dans les séquences narratives les plus longues. Certains récits intercalés, dont ceux se rapportant à La Princesa de Jade, nous interpellent par la présence de passages subversifs, comme si cette partie de la maison close, outre la représentation du rêve, devait constituer un espace mis « à part » et réservé aux seuls ébats amoureux des amants du Jardin exotique. Ce lieu symbolique suggère du fait de sa situation géographique au Royal Palace, l'univers de l'évasion, en général. Comme nous l'avons dit plus haut, le fantasme de la femme orientale est revisité, ici. Aussi ne serons-nous pas surprise de constater que c'est dans cet endroit, éclairé par une lune aveuglante, que les rapports amoureux se font les plus torrides. Par le détail minutieux de la description, où l'écriture se fait plus « crue », le lecteur assiste de fait, tel un « voyeur », aux plaisirs débridés

¹⁷ *Ibid.*, p. 459. «Á cette époque j'étais assis sous le belvédère du parc, quand j'ai vu que le jeune chinois sortait par la porte du bordel avec une trousse de toilette et une machine à écrire très vieille sur l'épaule. Je vis qu'il s'était arrêté devant moi. Il sortit une liasse de papier dactylographié de sa trousse de toilette et me la tendit. Je me sentais étrange. Je jetai un coup d'œil sur les feuilles. Il s'agissait d'un rapport détaillé sur divers événements plus ou moins importants qui s'étaient produits ces dernières semaines dans l'enceinte du Royal. Voyons, pourquoi me le remettre ? Que pouvais-je faire, moi, avec ça... ? Quand je levai les yeux, j'ai vu que le jeune chinois avait disparu. » La traduction vient de nous.

¹⁸ Pedro Antonio Valdez, *Bachata del ángel caído*, Isla Negra Editores, Santo Domingo, 1999.

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherches sur la Critique Littéraire Africaine
N° 6 - Décembre - 2022

de la Princesa de Jade et de son amant, en général un client du bordel, qui emprunte les escaliers menant au second étage.

Dans cet espace enchanteur, le temps d'un intervalle, qui ne dure que dix minutes, aux dires d'une des prostituées du rez-de-chaussée, l'évocation des scènes d'amour se libère de toute convention ou norme, comme si dans cet espace « intercalé », secrètement « mis à l'écart » de tous, devaient se jouer les jeux de la transgression à la fois morale, sociale et littéraires. Précisons que la rencontre entre les amants se fait toujours sur fond d'une mise en scène savamment préparée, comme pour mettre à jour le principe de l'artifice, du jeu et des pièges. On découvrira à la fin du roman que Changsán, le propriétaire des lieux et époux de Li-Shu, complice malgré elle, use de drogues administrés aux clients pour abuser d'eux à leur insu. L'habit, dont se pare Changsán, déguisé en princesse, afin de séduire les hommes dans le jardin exotique, figure comme l'artifice indispensable devant permettre de tromper les hommes qui fréquentent le bordel.

La digression narrative constitue ainsi la brèche évasive qui rend possible l'intrusion de « l'a-normal » dans le roman. En effet, elle offre au texte un espace de transgression où tout semble « autorisé », car ceint dans la brèche permissive du récit intercalé.

À l'intrigue principale viennent se greffer en réalité de petites unités discursives, qui révèlent l'intention du narrateur de mettre à la lumière tous les codes sociaux et les signes qui déterminent la société dominicaine. De la réalité contemporaine au passé colonial, plusieurs facettes de l'univers dominicain sont passées au peigne fin, comme pour se jouer de soi en dévoilant sans masques ni fards les parties les plus secrètes de l'Être dominicain. Ici, les procédés d'écriture tels que la distanciation et le principe de dénudation sont mis au service d'une intention volontairement ludique. Aussi sommes-nous amenée à interpréter le rôle des unités digressives dans le roman, en les considérant non pas seulement comme un intermède ou une pause discursive mais bien plus comme une invitation pour le peuple dominicain à se voir sans aucune complaisance en suscitant par le biais du rire une réflexion qui va des questions les plus triviales aux considérations les plus philosophiques voire métaphysiques. Tout un programme, annoncé tel un spectacle, par Pedro Antonio Valdez en personne en quatrième de couverture : « Ven y mira »¹⁹.

Les exemples ne manquent pas où les situations décrites par le narrateur prêtent à rire, franchement. Certes, l'humour dans *Carnaval de Sodoma* procède tout à la fois du comique de

¹⁹ « Viens et regarde ». La traduction vient de nous.

Carole Murielle RACON

situation, du comique de l'absurde, du comique de gestes, de l'ironie et de la satire, mais il émane également des procédés d'écriture tels que la distanciation et l'usage excessif d'emprunts intertextuels. Cette autre figure de rhétorique qui permet également de créer, par les transpositions transtextuelles, un espace de liberté propice à la créativité littéraire. En fait, la fiction revendique la notion du plaisir et de la créativité. *Carnaval de Sodoma* montre ainsi la maturité d'un style qui, par son caractère multidimensionnel dit son désir de créer.

La digression, à l'instar de la transgression dans le roman, se met ainsi au service du vaste jeu d'écriture d'un auteur qui, malgré les farces et attrapes dont regorgent son roman, n'en est pas moins désireux de naître au monde, en dévoilant sa grande maturité et l'universalité de son texte par une esthétique de la digression.

3.2. Et de la créativité littéraire

L'étude de la digression nous fournit un aperçu de l'évolution de la littérature contemporaine dominicaine, notamment à travers la technique de la fragmentation, le traitement singulier des catégories spatio-temporelles, les voix polyphoniques et dialogiques, la relation étroite entre transgression et subversion des canons esthétiques, enfin le rôle important de la diversion ; ce qui nous permet d'affirmer que ce roman se définit principalement par une esthétique postmoderne.

Désormais décidés à rejeter tout type d'absolutisme, les intellectuels dominicains prônent les idées de pluralisme et d'hétérogénéité. Chez certains, comme Pedro Antonio Valdez, une telle démarche aboutit à une véritable « carnavalisation » du matériau linguistique et des conventions littéraires. N'est-ce pas, d'ailleurs, le pacte de lecture que semblaient annoncer déjà la photo et le titre de l'ouvrage en suggérant par deux fois l'idée selon laquelle le roman s'offrait comme espace de transgression et de simulation ?

Ici, à l'image de la prostituée littéralement émancipée qui, pour séduire et abuser son client, se pare de ses plus beaux atours et de ses plus beaux ornements, quand bien même ils seraient outranciers, l'écriture s'orne d'un langage qui admet désormais la dissolution postmoderne et ouvre la littérature dominicaine sur un vaste horizon induit par la signification première de la maison close. Dès lors, trouvant pour refuge idéal tous les lieux concentriques que sont les espaces de la digression, l'écriture peut se parer de tous les fards, accessoires et autres masques permettant d'atteindre des lieux imaginaires et insondables.

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherches sur la Critique Littéraire Africaine
N° 6 - Décembre - 2022

C'est ainsi que, reléguées, notamment dans le roman de la maison close, aux limites de l'espace digressif, la transgression et la subversion se « jouent » désormais sans limites. De fait, la figure de la digression ne peut que « redorer son blason » au sein de l'intrigue principale du roman de Pedro Antonio Valdez. Mise ainsi au service d'un discours narratif subversif et transgressif, elle reprend tout son sens, fut-il nécessaire pour cela d'emprunter des chemins de traverse, sinueux, tortueux et zigzaguant, à l'image du client aventureux du Royal Palace.

C'est ainsi que, lorsqu'il est question de la transgression, la tension qui opère entre la marginalité et le centre, trouve sa résonance et sa pleine signification dans l'espace marginalisé et « dé-centralisé » de la digression. Les « Jardines extramuros » sont ce lieu où les normes sociales et les conventions littéraires, au même titre que les catégories spatio-temporelles se brouillent, faisant ainsi de l'espace digressif un lieu de liberté qui revendique et instaure la créativité artistique comme un ordre nouveau.

Conclusion

La figure de la digression, qui s'étend sur plusieurs séquences narratives, dans *Carnaval de Sodoma*, fonctionne comme une sorte de « mise en scène », un espace discursif, placé momentanément entre « parenthèses », puisqu'il s'inscrit dans les limites spatio-temporelles du carnaval dominicain. Cependant, comme nous avons tenté de le montrer, la pause ne se limite pas aux seuls espaces digressifs, ce qui ferait d'elle, tout au plus un accessoire divertissant visant à retarder le dénouement de l'intrigue principale, elle occupe une place clé dans le roman. Elle éclaire l'histoire. Aussi les lignes transversales, que pourrait représenter la digression, venues suspendre la linéarité ne sont pas des espaces de fuite, servant à « dévier » le lecteur de sa trajectoire verticale, au contraire elles « re-constituent » voire « assemblent » les pièces structurantes d'une trame fictionnelle en apparence seulement, segmentée. Elles sont donc utiles au dénouement de l'intrigue principale. D'ailleurs, comment pourrait-il en être autrement dans ce roman de la maison close, symbole « dé-centré » par excellence, point de départ des transgressions ? Nous pouvons-nous aller jusqu'à affirmer que la figure de la digression, dans le roman de la maison close est précisément mise au service de toutes les transgressions. Ramenée à la valeur symbolique de l'espace de la maison close, la digression constitue l'élément narratif à partir duquel se « construisent » tous les chemins de lecture, lesquels rendent possible les petits jeux constitutifs de la « farcissure » dans *Carnaval de Sodoma*. Ceci octroie à la figure de la digression une place majeure dans l'économie générale du roman, dans

Carole Murielle RACON

la mesure où toutes ces lignes obliques sont légitimées par le texte entier et fonctionnent finalement comme des lignes de force. Arrivée au terme de notre réflexion, il est clair que par la richesse et la diversité de ses aspects, la digression n'a pas fini de révéler les rapports qu'elle sous-tend dans l'exercice littéraire.

Références bibliographiques

- Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p.62.
Bacry Patrick, *Les figures de style*, Paris, Editions Belin, 1998.
Bataille Georges, *L'Erotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957.
Bechtel Guy, *La chair, le diable et le confesseur*, Paris, Hachette Littératures, 2006, 437 p.
Cánovas Rodrigo, *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana. La alegoría del prostíbulo*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, marzo 2003.
Crignon Claire, *Le Mal*, Paris, Flammarion, 2000, 241 p.
Cymerman Claude, Claude Fell, *La littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, Paris, Nathan, 1997, 557 p.
Delcroix Maurice, Fernand Hallyn, *Introduction aux études littéraires. Méthode du texte*, Paris, Éditions Duculot, 1987, p.202.
- Franco Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1990, 398 p.
Genette Gérard, *Esthétique et poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1992, 254 p.
Genette Gérard, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p.112.
Inchaustegui Cabral Hector, *De literatura dominicana siglo veinte*, Santiago/ República Dominicana, Segunda Edición, 1973. 413 p.
Manzi Joaquin, *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas t.1*, Poitiers, Centres de Recherches latinoaméricain-Archivos-CNRS, 1999.
Odalís G. Pérez, *Literatura dominicana y memoria, cultura, ritmos y tiempos de la alteridad, République dominicaine*, Editora Manatí, 2005.
Oviedo José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana. Del romanticismo al modernismo*, Madrid, Alianza Universidad Textos, 2006. 386 p.
Renaud Maryse, « *Mapa de la locura americana* », dans Joaquin manzi (dir.), *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*, t.1, Poitiers, Centres de Recherches latinoaméricain-Archivos-CNRS, 1999.
Shaw Donald. L., *Nueva narrativa Hispanoamericana. Boom, posboom, posmodernismo*, Madrid, Cátedra, 1999.
Valdez Pedro Antonio, *Bachata del ángel caído*, Isla Negra Editores, Santo Domingo, 1999.
Valdez Pedro Antonio, *Carnaval de Sodoma*, México, Alfaguara, 2006, p. 12.

Liens consultés

Hernández Durán Taty, « Personajes impactantes de Carnaval de Sodoma », deluisa.blogspot.com/.../relaciones-equivocas-el-prostibulo-y-la.html. (Accès 23/06/2010)

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherches sur la Critique Littéraire Africaine
N° 6 - Décembre - 2022

Hernandez Durán Taty, *Listín Diario*, « Conversación con Pedro Antonio Valdez », (Accès 12/05/2010)

Pérez de Tudela Rocío Oviedo, « asedios al cuerpo : introducción a la narrativa del burdel » : <https://www.yumpu.com/es/document/view/14443975/asedios-al-cuerpo>. (Accès 20/02/2010)

Notice biographique

Carole Racon est PRCE à l'INSPE de Guyane, Docteure de l'Université de Poitiers en Langues et littératures romanes : espagnol. Elle enseigne également au département de Lettres et Sciences humaines de l'Université de Guyane. Elle est rattachée au Laboratoire de recherche : MINEA. Son champ de recherche porte sur la littérature de la Caraïbe hispanophone, notamment dominicaine et cubaine, et en ce moment elle s'intéresse aux questions frontalières et identitaires.