

### 3- résurgences américaines :

#### Occultations et résurgences du secret dans

#### *Buried Child* de Sam Shepard

Aloysia Calleux – Doctorante, Université Paris IV Sorbonne

« C'est parce qu'il se trouve confronté soudainement à ce qu'il supposait avoir définitivement effacé de sa vie pour l'avoir rendu inoffensif et invisible que l'homme s'angoisse devant cette résurgence de l'inquiétude » (Bégout 310). Cette citation du philosophe Bruce Bégout s'applique parfaitement à la pièce de Sam Shepard, *Buried Child*. Shelly, l'étrangère, fait irruption dans la maison de Dodge et Halie et parvient à faire ressurgir le terrible secret pourtant soigneusement refoulé par l'ensemble de la famille depuis bien longtemps : Dodge aurait enterré un nouveau né, fruit d'un amour incestueux entre Halie et son fils Tilden, dans le jardin de la maison. Mais le secret de l'infanticide dans *Buried Child* ne s'inscrit pas tant dans une temporalité diachronique de l'enfouissement et de la réapparition que dans une temporalité cyclique de la menace, menace éternelle d'un éventuel surgissement : occultations et résurgences multiples structurent la pièce de Sam Shepard. Les personnages ne sont pas emportés dans une inexorable chute vers la misère, selon la définition que donne Aristote de la tragédie. La menace n'est pas imminente mais au contraire passée, déjà là lorsque s'ouvre la pièce. Pas de descente aux enfers donc, mais un temps cyclique qui enferme les personnages dans une perpétuelle misère. Le caractère inquiétant de la pièce ne naît pas de l'éventualité d'un événement tragique mais plus précisément de son inéluctable retour. Le secret est ce qui refait surface, ce qui ressurgit inexorablement.

#### La temporalité résurgente du secret

Cette temporalité cyclique se manifeste notamment à travers le phénomène de régression qui touche bon nombre de personnages. Le nécessaire vieillissement de tout individu est ici inversé dans une entreprise de rajeunissement. Les personnages qui évoluent sur scène sont en effet semblables à des enfants enfermés dans un corps d'adulte. Halie se voit obligé de rappeler à son mari la vulnérabilité de leur fils aîné Tilden : « You've gotta watch out for him. It's our responsibility. He can't look after himself anymore, so we have to do it » (*Buried Child* 72). L'utilisation de l'adverbe « anymore » suggère une maturité, une responsabilité passée, révolue, qui a laissé place à

l'immaturation actuelle de Tilden. Celui-ci n'est pas le seul membre de la famille à être atteint par ce phénomène régressif. Le patriarche lui-même semble se métamorphoser en enfant craintif lorsque sa femme regagne le domicile familial accompagnée du Père Dewis, prêtre de la paroisse. Dodge se cache en effet sous son manteau, comme l'indiquent les didascalies : « *As they enter the porch through the screen door, DODGE pulls the rabbit fur coat over his head and hides* » (BC 113). Ce phénomène régressif se reflète dans la structure même de la pièce qui met en avant l'idée d'un mal cyclique. Le dénouement de *Buried Child* obéit à cette structure répétitive. Vince, assis sur le canapé, reproduit la posture initiale de son grand-père, soulignant l'inéluctable transmission de la déchéance familiale. Halie reprend le discours sur la pluie qu'elle tenait au début de la pièce, comme si rien ne s'était passé, effaçant en un instant les trois actes auxquels viennent d'assister les spectateurs.

Menace passée et future à la fois : ce poison qui coule dans les veines est transmis de génération en génération. Ainsi Shelly, l'étrangère, n'est pas celle qui apporte avec elle la menace extérieure, mais au contraire celle qui déstabilise un « équilibre hostile », selon l'expression de Stephen J. Bottoms<sup>1</sup>. L'étranger, dans *Buried Child* ne fait que jouer un rôle de catalyseur, voire simplement de témoin. Tout comme le spectateur, l'intrus pose un regard externe sur les événements et pénètre un espace où règne depuis longtemps une atmosphère menaçante<sup>2</sup>. *Buried Child* se structure autour d'une inversion du dedans et du dehors, la maison devenant le lieu de tous les dangers.

### **L'espace du secret : lorsque le familial se fait menaçant**

Si la maison, dans *Buried Child*, apparaît bien comme étant « la topographie de notre être intime », selon l'expression de Bachelard (17), celle-ci ne reflète pas un « espace heureux », comme l'affirme le philosophe (18), mais bien au contraire une espace néfaste, infecté par le secret. La pièce s'ouvre sur un décor d'emblée présenté comme décrépît. L'adjectif « old » est répété trois fois dès les premières didascalies pour qualifier les éléments principaux de l'espace scénique que sont les escaliers, le canapé et la télévision. Le spectateur assiste à un processus de délabrement total auquel n'échappe aucun élément du décor, la déchéance allant jusqu'à se propager dans la texture même des indications scéniques par le biais d'assonances et d'allitérations. La fricative /f/ (« flickering », « form », etc.) ainsi que la voyelle /eɪ/ (« frayed », « faded », « shade », etc.) s'infiltrent dans les brèches du texte tels des termites s'insinuant dans le bois de la maison. Le domicile devient le lieu perméable par excellence, ce qu'a choisi de souligner Matthew Warhus en accompagnant sa mise en scène de *Buried Child* au National Theatre à Londres en 2004 de bruits de pluies violentes qui semblent se déverser à l'intérieur de la maison. Face à cette menace interne, les personnages

cherchent à se réfugier à l'extérieur du domicile, le dehors devenant synonyme de chaleur et de protection, selon une symbolique maternelle inversée. Si la porte est bien synonyme de naissance, celle-ci ne se fait pas de l'intérieur vers l'extérieur mais plutôt du dehors au dedans, comme en témoigne le trou que découpe Vince dans la moustiquaire afin d'entrer dans la maison : « VINCE *pulls out a big folding hunting knife and pulls open the blade. He jabs the blade into the screen and starts cutting a hole big enough to climb through* » (BC 127).

Ce brouillage des frontières invalide la signification même du mot étranger. Le barbare est d'autant plus menaçant qu'il se situe au sein du groupe, au cœur même de la famille. *Buried Child* met en scène des individus désunis. Les liens familiaux, amicaux ou amoureux ne sont mis en avant que pour être déconstruits, dénoncés comme artificiels. La famille, le groupe devient le lieu de la solitude et du danger par excellence. Le secret n'est autre qu'un danger en puissance qui risque à tout moment d'éclater. La pièce se caractérise ainsi par un mouvement ascendant des profondeurs vers la surface. Le danger ne vient jamais de l'extérieur, la sémiotique horizontale du dehors vers le dedans étant remplacée par une sémiotique verticale de la résurgence. Les membres de la famille, les occupants de l'espace scénique, ne sont pas unis face à un mal externe mais au contraire rongés par une déchéance interne qui les amène à se méfier les uns des autres. Les liens de sang ne sont en aucun cas garants d'amour et de soutien, si bien qu'on ne sait plus ce que le mot famille signifie. Le théâtre de Shepard déconstruit l'image du foyer tel qu'il est représenté dans les tableaux de Norman Rockwell et tel que Shelly le perçoit au début de l'Acte II : « It's like a Norman Rockwell cover or something » (BC 83). La maison est bien semblable à une couverture de magazine mais le lecteur spectateur sait que cet aspect plaisant est en contradiction avec l'intérieur menaçant. Les membres de la famille se révèlent être les véritables étrangers à qui l'on reproche de ne pas appartenir au même cercle. Aucun des enfants de Dodge n'est épargné par cette dynamique de désaveu généralisé. Vince doit faire face à l'indifférence de son grand-père qui ne daigne même pas le reconnaître tandis que Bradley est dépeint par son père comme étant l'incarnation du mal qui n'a pas sa place dans le domicile familial : « He was born in a goddam hog wallow! That's where he was born and that's where he belongs! He doesn't belong in this house! » (BC 76). Tilden n'échappe pas à cette ire paternelle et est lui aussi rejeté hors du cercle familial : « Jesus God, you come into the house outa the middle of nowhere, haven't heard or seen you in twenty years and suddenly you're making accusations » (BC 71). Ces propos désignent Tilden comme étant le barbare, celui qui n'est pas le bienvenu et qui ne vient de nulle part, qui est sans origine. La maison apparaît comme étant un lieu éminemment hostile où le secret peut

à tout moment ressurgir. Les membres de la famille adoptent ainsi différentes stratégies d'occultation pour tenter de taire le secret, d'apprivoiser la menace.

### Surface et profondeur : les stratégies d'occultation du secret

C'est avant tout une fiction temporelle que construisent les personnages de *Buried Child*. Ceux-ci font en effet appel à une temporalité mythique, fictive, afin de contrer la temporalité du secret. Les protagonistes adoptent un discours nostalgique qui vient contredire le temps de l'émergence dans lequel s'inscrit le secret. Malgré la déchéance du monde rural, ses habitants y restent attachés, vivant comme Halie, dans la nostalgie d'une époque prospère et perdue à jamais. Les Etats du sud et de l'ouest des Etats-Unis, ces *sunshine states* que sont la Californie et la Floride, sont dépeints comme étant de véritables paradis perdus, comme en témoigne ce souvenir d'une course de chevaux avec un mystérieux inconnu :

Yes! It might've been Florida. Or California! One of those two. [...] Wonderful! Absolutely wonderful! The sun was just gleaming. Flamingos. Bougainvilleas. Palm trees. [...] Everything was dancing with life! (BC 66)

La nature hyperbolique des propos de Halie ainsi que son incertitude quant à la localisation exacte de la course nous invite à douter de la véracité de son récit. Ce lieu magnifique dans lequel le soleil brille et les plantes poussent à profusion ressemble davantage à une utopie créée de toute pièce qu'à un lieu réel. En outre, Halie décrit son fils décédé Ansel comme une sorte de quasi-dieu, élément essentiel à la production mythique. Ansel fait bien figure d'être surnaturel et surhumain dans la bouche de Halie qui le décrit par un recours constant aux superlatifs tels que « he was the smartest » (BC 73), « Ansel could have been a great man. One of the greatest » (BC 73) ou « Ansel was a great basketball player. One of the greatest » (BC 117). Ansel est d'abord dépeint comme un athlète puis comme un véritable héros, « a genuine hero » (BC 73), héros qui a cependant eu la mauvaise idée de mourir dans la chambre d'un hôtel miteux : « I only regret that he didn't die in action. It's not fitting for a man like that to die in a motel room », déplore Halie (BC 73). Ce n'est pas « convenable » de la part d'Ansel de mourir d'une manière si banale et qui ne correspond en aucun cas à la fin glorieuse imaginée par sa mère qui consistait à mourir sur le champ de bataille. Cet aspect surnaturel du mythe intervient également dans le discours de Dodge lorsqu'il raconte à Shelly l'histoire de la famille :

See, we were a well established family once. Well established. All the boys were grown. The farm was producing enough milk to fill Lake Michigan twice over. (123)

Cette production miraculeuse de lait fait de la ferme familiale une sorte de paradis perdu. Le recours au complément circonstanciel de temps « once » inscrit cet Eden dans un passé lointain et féérique, faisant écho à l'expression « once upon a time » qui ouvre les contes de fées.

Ainsi le langage dans *Buried Child* n'est jamais transparent mais fait au contraire toujours office de masque. Les mots forment un écran, un voile plus ou moins opaque qui vient recouvrir le secret. Le langage est toujours double, pouvant à la fois révéler la vérité et la dissimuler, comme l'illustre la polysémie du verbe « tell » dans le passage suivant :

TILDEN: You mean you can't tell me anything?

SHELLY: I can tell you some things. I mean we can have a conversation.

/.../

TILDEN: But there's certain things you can't tell me, right?

SHELLY: Right.

TILDEN: There's certain things I can't tell you either. (BC 101)

L'utilisation du verbe « to tell » est ici éminemment paradoxale, signifiant à la fois une chose et son contraire. Raconter, c'est à la fois révéler une vérité et la taire, parler pour ne rien dire. Shelly et Tilden peuvent avoir une conversation triviale, échanger des banalités, mais certaines informations doivent rester enfouies sous cette strate langagière protectrice. La suite du dialogue entre Tilden et Shelly est toujours placée sous le signe de cette ambiguïté discursive. Le meurtre du bébé, le secret qui hante les personnages de *Buried Child*, est préservé grâce à l'utilisation de la modalisation :

TILDEN: There's certain things I can't tell you either.

SHELLY: How come?

TILDEN: I don't know. Nobody's supposed to hear it.

SHELLY: Well you can tell me anything you want to.

TILDEN: I can?

SHELLY: Sure.

TILDEN: It might not be very nice. (BC 101)

Le recours au quantifieur indéfini « certain », au pronom anaphorique « it » et au modal épistémique « might » permet de maintenir l'ambiguïté quant à la nature du secret, le mot « baby » n'apparaissant pour la première fois qu'à la fin de l'Acte II. Dodge et Tilden ont recours à ce même discours ambivalent, volontairement vague, dans le premier acte de la pièce. Il est fait allusion au séjour de Tilden au Mexique :

TILDEN: You shoulda worried about me then.

DODGE: Why's that? You didn't do anything down there, did you?

TILDEN: I didn't do anything. (BC 71)

Dans cet exemple, l'utilisation que fait Tilden du mot « anything » vise à rassurer son père : ce qui est connoté dans « je n'ai rien fait » est « je n'ai rien fait de mal ». Mais cette connotation est immédiatement invalidée par la réponse de Dodge lorsque Tilden lui demande du whisky : « What whiskey? I haven't got any whiskey. [...] I haven't got anything under the sofa » (BC 71). A ce moment de la pièce, le lecteur-spectateur a déjà été averti de la présence d'une bouteille de whisky sous le canapé et sait que Dodge ment effrontément à son fils. Le signifiant « anything » se dote d'un signifié multiple puisqu'il semble vouloir dire à la fois une chose (rien) et son contraire (quelque chose), nous invitant à revenir sur l'assertion précédente de Tilden et à douter de l'authenticité de ses paroles. Le langage, dans *Buried Child*, est toujours un outil de dissimulation que les protagonistes manient avec dextérité. Les personnages adoptent ainsi une posture tautologique, telle que la définit Georges Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Dans cet ouvrage, le critique appelle à un dépassement des deux attitudes habituelles du spectateur face à l'œuvre d'art que sont la croyance et la tautologie, l'une consistant à aller chercher la signification de l'objet dans une vérité au-delà, l'autre à s'en tenir au simple volume de l'objet. Didi-Huberman définit la tautologie comme suit :

Une vérité plate [...] avancée comme l'écran d'une vérité plus souterraine et bien plus redoutable [...]. L'écran de la tautologie : une esquivance en forme de mauvais truisme ou de lapalissade. Une victoire maniaque et misérable du langage sur le regard, dans l'affirmation figée, close comme une palissade, qu'il n'y a là *rien qu'un volume*, et que ce volume n'est rien d'autre que lui-même. (Didi-Huberman 19)

Les personnages de *Buried Child* envisagent le déroulement même de leur existence tel un écran parfaitement lisse, lui refusant toute profondeur. Les nombreuses occurrences dans la pièce de l'adverbe restrictif *just* sont tout à fait révélatrices d'un tel déni de profondeur. Rappelons en effet que *just* a pour fonction de minimiser les éléments sur lesquels il porte, d'en limiter l'application. Le recours à cet adverbe restrictif est ainsi en totale adéquation avec l'attitude tautologique, qui est « une volonté d'en rester à tout prix à ce que nous voyons » (Didi-Huberman 19). La posture tautologique n'est pas uniquement adoptée par les personnages face à des événements ponctuels, il s'agit plus largement d'une philosophie de vie, comme le rappelle Dodge à son fils Tilden :

There's nothing to figure out. You just forge ahead. What's there to figure out? (BC 78)

La vie n'est que surface selon Dodge, qui adopte une fois de plus une attitude typiquement tautologique :

Pas d'intériorité donc. Pas de latence. [...] Pas de retrait, donc pas de mystère. Pas d'aura. Rien ici ne « s'exprime », puisque rien ne sort de rien, puisqu'il n'y a pas de lieu ou de latence – un hypothétique gisement de sens – où quelque chose pourrait se cacher pour en ressortir, pour en ressurgir à quelque moment. (Didi-Huberman 35)

Il s'agit bien pour Dodge et les autres membres de la famille de nier toute profondeur à l'existence, de concevoir la vie comme une surface plane dépourvue de tout caractère menaçant. Il convient cependant de s'interroger sur l'efficacité et la permanence d'une telle démarche. Les personnages parviennent-ils à préserver la stabilité et l'hermétisme de ce mur linguistique ? Halie, de retour de son escapade avec le père Dewis, s'émerveille de la délicieuse odeur des roses qui lui ont été offertes :

The most incredible things, roses! They almost cover the stench of sin in this house. Just magnificent! The smell. We'll have to put some at the foot of Ansel's statue. On the day of the unveiling. (BC 116)

La présence des deux termes opposés que sont « cover » et « unveiling » n'est pas innocente dans la bouche de Halie qui cherche à tout prix à ce que le secret de l'infanticide ne soit pas dévoilé aux yeux du monde. Le recours à l'adjectif « almost » souligne cependant un échec : l'attitude tautologique des personnages est semblable au parfum des roses qui ne couvre que partiellement la puanteur du péché. Shelly, l'étrangère, parvient ainsi à percer le secret des membres de la famille, comme le souligne Dodge en ayant recours au champ lexical de la profondeur : « she's going to get it out of us », « she's going to uncover the truth of the matter », « she's gonna suddenly bring everything out into the open », « she wants to get to the bottom of it [...] right down to the bedrock » (BC 122). Dodge décide en effet de se livrer à Shelly peu après et de lui révéler le secret pourtant enterré depuis bien longtemps.

Si la parole se montre impuissante à se faire superficielle, quelle solution reste-t-il aux personnages pour empêcher l'émergence du secret si ce n'est le silence ? Le théâtre de Shepard ne met pas en scène des individus muets, qui refusent toute communication, mais plutôt des hommes et des femmes qui s'efforcent d'effacer, de taire le passé afin de mieux le réécrire.

Cet appel au silence est bien au cœur de la dramaturgie de *Buried Child*, comme en témoignent les nombreuses occurrences de l'expression « shut up » dans la pièce. Taire le passé ou le nier, telle est l'attitude adoptée par Dodge dont le discours se caractérise par un recours constant à la négation. Dodge n'entame jamais le dialogue mais est au contraire toujours celui qui y met fin en contestant la validité des propos des autres protagonistes, plus particulièrement ceux de sa femme Halie :

HALIE'S VOICE: They used to race on New Year's! I remember that.

DODGE: They never raced on New Year's!

HALIE'S VOICE: Sometimes they did.

DODGE: They never did! (BC 65)

Dodge vient contredire toutes les références au passé de ses interlocuteurs et refuse également la possibilité d'un moi antérieur. Lorsque Shelly lui dit avoir vu dans la chambre de Halie des photographies de quelqu'un qui lui ressemble, celui-ci lui répond :

That isn't me! That never was me! This is me. Right here. This is it. The whole shootin' match, sittin right in front of you. (BC 111)

Dodge se définit ici comme un être éphémère, immédiat, en dehors de toute temporalité. Il refuse de faire face à cet autre qui l'habite et qu'il considère comme un étranger, cet autre qui « n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui, pour la vie psychique, est familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement » (Freud 246). Celui-ci s'affranchit de cette manière de tout remords éventuel comme le souligne Shelly : « So the past never happened as far as you're concerned? » (BC 111).

Cette attitude traduit un refus de parler de la part des protagonistes, mais aussi un refus d'entendre. Faire taire l'autre c'est mettre fin à un discours parfois insupportable, comme l'illustre ce dialogue entre Tilden et Shelly :

TILDEN: We had a baby. (*motioning to DODGE*) He did. Dodge did. Could pick it up with one hand. Put it in the other. Little baby. Dodge killed it. [...] Dodge drowned it.

SHELLY: Don't tell me anymore! Okay? (BC 103)

L'intervention de Shelly confirme le proverbe selon lequel : « ignorance is bliss ». Celle-ci refuse en effet d'en savoir davantage, tant le discours sur le meurtre du bébé qui lui est donné à entendre lui est insoutenable. Exiger le silence est un moyen de se préserver pour les étrangers qui, comme Shelly, ne sont pas encore contaminés par le secret. Pour les autres, il s'agit avant tout d'imposer une vérité univoque et par là même de refuser toute parole divergente.

Faire taire les autres et prôner le silence, telle est la démarche adoptée par bon nombre de personnages pour prévenir la résurgence du secret, démarche pourtant vouée à l'échec, comme le rappelle Tilden à son père :

DODGE: I don't want to talk about anything! I don't want to talk about troubles or what happened fifty years ago or thirty years ago or the race track or Florida or the last time I seeded the corn! I don't want to talk!

TILDEN: You don't wanna die do you?

DODGE: No, I don't wanna die either.

TILDEN: Well, you gotta talk or you'll die. (BC 78)

Le silence, selon Tilden, est semblable à la mort, car il plonge l'homme dans la solitude la plus totale. De plus, l'efficacité de cette posture silencieuse adoptée par les personnages est érodée par l'intrusion d'un autre langage, le langage du regard, qui vient se substituer à l'échange verbal. Ainsi Halie peut lire dans les yeux de sa belle fille le meurtre de son fils : « She told me with her eyes that she'd murder him in his bed » (BC 74). Le langage scopique laisse transparaître une vérité profonde, comme le souligne Ann Lecerle dans son analyse du théâtre de Pinter : « Le dialogue "scopique" est, à l'intérieur de ce que l'on appelle vaguement le non-dit, ce qui parle souvent avec le plus d'éloquence » (Lecerle 18). Aucun mot, aucune parole rassurante, ne peut masquer cette menace scopique. Le regard parvient à abattre le mur linguistique derrière lequel se réfugient les personnages. L'œil, contrairement à la bouche, est le lieu de la signification et de la vérité. Mais ce qui fait sens à travers le regard n'est autre que la perte, comme le souligne Georges Didi-Huberman : « l'acte de *voir* nous renvoie, nous ouvre à un *vide* qui nous regarde, nous concerne et, en un sens, nous constitue » (Didi-Huberman 11). C'est pourquoi de nombreux personnages, dans le théâtre de Shepard, ont le regard fuyant. *Buried Child* s'achève sur cette évasion scopique. Vince feint de ne pas voir Tilden tenant le cadavre du bébé dans ses bras :

As HALIE keeps talking off stage, TILDEN appears from stage left, dripping with mud from the knees down. His arms and hands are covered with mud.

In his hands he carries the corpse of a small child at chest level, staring down at it. The corpse mainly consists of bones wrapped in muddy, rotten cloth. He moves slowly downstage toward the staircase, ignoring VINCE on the sofa.

VINCE keeps staring at the ceiling as though TILDEN wasn't here. (BC 132)

Shepard a choisi de terminer sa pièce sur cette image à la fois extrêmement violente et poétique de la résurgence, au sens propre comme figuré, du secret ; image quasi-insoutenable que Vince refuse de voir, et de ce fait d'accepter, mais dont le spectateur ne peut détourner le regard, tout comme Tilden qui décide lui aussi d'ouvrir les yeux :

As HALIE'S VOICE continues, TILDEN slowly makes his way up the stairs.

His eyes never leave the corpse of the child. (BC 132)

## Références :

Shepard, Sam. *Buried Child*. 1979. *Plays Two*. Londres : Faber and Faber, 1997.

Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1957.

Bégout, Bruce. *La Découverte du quotidien*. Paris : Éditions Allia, 2005.

Bottoms, Stephen J. "The Theatre of Sam Shepard, States of Crisis". *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Matthew Roudané (Ed.) Cambridge : Cambridge University Press, 2002.

Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1992.

Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Éditions Gallimard, 1985. Trad. Bertrand Féron.

Lecercle, Ann. *Le Théâtre d'Harold Pinter. Stratégies de l'indicible : regard, parole, image*. Paris : Klincksieck, 2006.

## Notes :

---

<sup>1</sup> : « the arrivals disrupt the hostile equilibrium existing among the family members at the plays'outsets » (Bottoms 159).

<sup>2</sup> Voir Alfred Schütz à ce sujet : « L'étranger discerne, souvent avec une vue claire et attristée, la venue prochaine d'une crise qui peut menacer toute la fondation de la conception relativement naturelle du monde, tandis que les membres du groupe, se reposant sur la continuité de leur manière coutumière de vivre, n'en perçoivent pas même les symptômes » (cité par Bégout 69).