# AGAPES FRANCOPHONES

## 2021

## Études de lettres francophones

**U**NIVERSITÉ DE L'**O**UEST DE **T**IMIŞOARA
Faculté des Lettres, Histoire et Théologie
Chaire de français
Centre d'Études francophones
Centre d'Études romanes

# AGAPES FRANCOPHONES
# 2021

## Études de lettres francophones

**U**NIVERSITÉ DE L'**O**UEST DE **T**IMIŞOARA
Faculté des Lettres, Histoire et Théologie
Chaire de français
Centre d'Études francophones
Centre d'Études romanes

# AGAPES FRANCOPHONES 2021

## Études de lettres francophones

Actes de la XV[e] édition
du **C**olloque **I**nternational d'**É**tudes **f**rancophones CIEFT 2021
**« Frontière(s) »**
tenu à l'Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie
les 19-20 mars 2021

Études réunies par

Ramona MALIŢA
Ioana MARCU
Vasile POPOVICI (président du CIEFT 2021)
Cristina TĂNASE

Editura Universităţii de Vest din Timişoara
Timişoara, 2021

**Comité scientifique du volume *Agapes Francophones* 2021**

Zineb ALI-BENALI, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, France
Georgiana BADEA, Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie
Philippe BASABOSE, Memorial University of Newfoundland, Canada
Isabelle DAUNAIS, Université McGill, Canada
Touriya FILI-TULLON, Université Lumière Lyon 2, France
Liliana-Cora FOŞALĂU, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iaşi, Roumanie
Georges FRERIS, Université Aristote de Thessalonique, Grèce
Samia KASSAB-CHARFI, Université de Tunis, Tunisie
Peter G. KLAUS, Freie Universität Berlin, Allemagne
Nawel KRIM, Université Alger 2, Algérie
Ramona MALIŢA, Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie
Florina MATU, United States Air Force Academy, États-Unis
Christiane NDIAYE, Université de Montréal, Canada
Alexis NUSELOVICI, Aix-Marseille Université, France
Vasile POPOVICI, Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie
Andrzej RABSTYN, Université de Silésie à Katowice, Pologne
Ana Belén SOTO, Universidad Autónoma de Madrid, Espagne
Geza SZASZ, Université de Szeged, Hongrie
Anna SWOBODA, Université de Silésie à Katowice, Pologne
Eliana VAGALAU, Loyola University Chicago, États-Unis

**Rédaction**
Ramona MALIŢA, Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie
Ioana MARCU, Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie
Cristina TĂNASE, Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie
Révision des résumés en anglais : Valentina MUREŞAN, Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie

**Éditeurs scientifiques**
Centre d'Études francophones et Centre d'Études romanes de l'Université de l'Ouest de Timişoara
Adresse : 4 bd. Vasile Pârvan 300223 Timişoara, Roumanie
Website : https://ciccre.uvt.ro/ro/csrt/agapes-francophones

**Disciplines :** études littéraires françaises et francophones, linguistique, didactique du FLE, traductologie.

**Tous les articles publiés dans ce volume ont été sélectés et évalués en double aveugle par les membres du comité scientifique**.

**Éditeur :** Editura Universităţii de Vest din Timişoara
**ISBN** 978-973-125-885-0
**ISSN** 2810 – 5230
**ISSN-L** 2810 – 5230

## Table des matières

Vasile POPOVICI, Avant-propos/9

Loredana PUNGĂ, Allocution d'ouverture du CIEFT 2021/13

**CONFÉRENCES PLÉNIÈRES**

Astrid von BUSEKIST, Pour un pragmatisme des frontières/17

Simona MODREANU, Les Dogons. Immersion dans un village global/33

Jean-Marie SCHAEFFER, Fait et fiction : à propos d'une frontière et de ses points de passage/51

**LITTÉRATURE FRANÇAISE**

Mykhailo BABARYKA, Poétisation des frontières intermédiatiques dans la *Théorie de l'information* d'A. Bellanger : établissement de la connexion à l'Internet comme site (topos) de transcription romanesque du numérique/65

Marjorie COLIN, Hybridité du théâtre beckettien : pour une transgression des frontières/75

Ioana-Rucsandra DASCĂLU, « Le corps-mémoire », lien entre l'Ouest et l'Est, dans *Thésée, sa vie nouvelle* de Camille de Toledo/87

Alexandra DĂRĂU-ŞTEFAN, L'abolition des frontières entre l'humain et l'animal dans le roman *Alma* de J.-M.G. Le Clézio/95

Roxana MAXIMILEAN, L'exil entre histoire individuelle et Histoire collective. Sylvie Germain, *Le vent reprend ses tours*/109

Jun MITA, L'intérieur en tant que frontière dans la vie. L'analyse du drame *Intérieur* (1894) de Maurice Maeterlinck/121

Andreea-Maria PREDA, Réalité et allégorie dans *La frontière* de Pascal Quignard/137

**LITTÉRATURES FRANCOPHONES**

Ana M. ALVES, Vassilis Alexakis : chemins croisés/151

M. Carme FIGUEROLA, Colette Fellous, une écriture à la lisière du genre autobiographique/165

Jacques Gerard KEUBEUNG FOKOU, L'étudiant noir et l'immigré : deux figures de l'altérité dans le roman africain francophone/179

Goucem Nadira KHODJA, Des textes, des hommes et des frontières. Étude de cas : *Léon l'africain* d'Amin Maalouf, *Body writing :Vie et mort de Karim Fatimi, écrivain (1968-2014)* de Mustapha Benfodil et *1994* d'Adlène Meddi/193

Gaël NDOMBI-SOW, Territoires de la non-fiction, poétique factographique et cafouillage des genres au prisme des documents et témoignages dans *La femme sans sépulture* d'Assia Djebar/207

Rafaela Renata de OLIVEIRA DA SILVA, Frontières et identités dans l'écriture d'Aminata Sow Fall, Ken Bugul et Fatou Diome/219

Gina PUICĂ, Histoire, idéologie, morale chez Virgil Tănase et Tzvetan Todorov. Nuances et interrogations/231

Souhila RAMDANE, Poétique de la transfrontalité dans les écrits d'Assia Djebar/243

Mohamed Lamine RHIMI, La transgénéricité romanesque d'Édouard Glissant. Une nouvelle esthétique des frontières/255

**LINGUISTIQUE**

Assia BELGHEDDOUCHE, Le parler berbère dans la région de Menasser en Algérie : quelles perceptions des frontières linguistiques par ses locuteurs ?/279

Aissa BOUSSIGA, Mise en mots des frontières dans l'espace urbain ou quand les langues font les territoires/295

Alina GANEA, 'Ce n'est pas moi qui le dis'. Formule discursive à la frontière entre l'autocensure et la responsabilité déléguée/309

Gabriela SCRIPNIC, Entre le dire et le ne pas dire – l'autocensure dans le discours ordinaire/323

**NOTES DE LECTURE**

Ileana Neli Eiben, Ioana Marcu (dir.), *Dialogues* francophones, nº 22-23/2019 (Andreea DOBRESCU)/337

Ileana Neli Eiben, Ioana Marcu (dir.), *Dialogues francophones*, nº 24/2020 (Claudiu GHERASIM)/341

David Diop, *La porte du voyage sans retour ou les cahiers secrets de Michel Adanson* (Iulia PĂDURE)/347

Tanguy Viel, *La fille qu'on appelle* (Andreea DOBRESCU)/348

**NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES** /353

**SOMMAIRES DES VOLUMES PRÉCÉDENTS**/365

## Avant-propos

Quand notre petite communauté francophone de la Faculté de Lettres de Timisoara s'est arrêtée sur le thème de *frontière(s)*, nous avions en vue aussi le sens littéral et géopolitique du mot. Comme beaucoup de monde dans notre région, nous étions en partie conscients du cours risqué qu'allait prendre l'histoire, car il y avait maints signes avant-coureurs qui s'amoncelaient à l'horizon.

La Géorgie avait déjà subi l'invasion de l'armée russe en août 2008. Quelques années plus tard, en 2014, l'Ukraine éprouvait les attaques de la Russie, qui annexait en un clin d'œil la Crimée et ouvrait, à long terme, un front meurtrier en Donbass.

En 2021, le nationalisme battait déjà son plein et les populistes rêvaient tous et partout d'un pays « plus grand », le leur. Le premier en date, fin 1999, Putin n'avait que l'idée obsessive de « restaurer la grandeur de la Russie », alors que l'empire s'étendait déjà sur deux continents et sur des myriades de peuples et de territoires asservis.

Depuis deux décennies, le monde semble étouffer entre des frontières étriquées. D'aucuns parlent d'Empire Ottoman, d'autres contestent le Trianon, d'autres encore trouvent que l'Europe unie pèse trop sur leur souverainisme… Dans un monde qui se précipite vers la confrontation, la contestation et l'accomplissement d'ambitions démesurées, et comme pour couronner l'instabilité générale, il ne manquait que *Let's Make America Great Again*…

L'histoire s'est accélérée le 24 février dernier. Et c'est toujours sur *une question de frontières* que cette accélération s'est produite, ou plutôt sur une contestation *de plano* des frontières. Un certain grand pays ne devait plus exister, car son peuple était « une pure invention », selon le tsar de Moscou.

Ce qui paraissait un thème entre autres pour un colloque organisé quelque part aux confins de l'Europe se charge soudainement, en un seul jour, de contours tragiques. Les frontières redeviennent, comme autrefois, l'objet majeur de toutes les inquiétudes. Notre métaphore, qui nous permettait de réunir via Internet des spécialistes aux intérêts académiques divers, risque en ce moment de s'installer en porte-à-faux par rapport à la réalité environnante quand la présente publication paraît.

Il y avait cependant une précaution prise dès le début : c'était l'invitation insistante que nous avons adressée au Professeur Astrid von Busekist de Sciences Po Paris d'ouvrir nos travaux, car elle allait rendre

compte du sens littéral et lourd du terme « frontière ». Et encore ! Son regard porte sur la contradiction d'un Occident promoteur de la circulation des marchandises, de l'information et des investissements, mais très réticent – pour un nombre de raisons – quand il s'agit des flux humains, sur ce point discriminant entre *golden visas* et visas quelconques.

En 2021, nous avions encore tous à l'esprit les conséquences du Printemps arabe, les désastres humanitaires et économiques en Syrie et Afghanistan, les conflits civils en Afrique subsaharienne, éprouvée par les trafics de tout genre et le sous-développement. Hélas, ces réalités sont déjà largement dépassées du point de vue médiatique par l'invasion russe en Ukraine. Des millions d'Ukrainiens sauvent leur vie à l'Ouest face à la brutalité d'une machine de guerre qui mène une bataille contre l'ensemble de la population ukrainienne. On parle maintenant d'une réalité nouvelle, qui change la donne européenne et mondiale d'une façon radicale.

Au-delà de la littéralité dramatique du mot *frontière*, devant nous s'étale un tas de sens figurés du même mot, bien à l'abri du contexte envahissant. Le champ du figuré, sans limite, sécurisé et joueur, comme autrefois, quand il faisait bon vivre et méditer selon les concepts de la profession, fait l'objet – ou le prétexte – de la plupart des articles réunis dans ce volume.

Nous savons gré au Professeur Jean-Marie Schaeffer de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales pour ses considérations théoriques, limpides et précises comme toujours, sur la frontière qui existe entre « les représentations qui prétendent être vraies (et donc peuvent être fausses ou mensongères) et les représentations fictionnelles, qui n'ont pas cette prétention », délimitation « centrale du point de vue épistémologique et communicationnel. »

Le Professeur Simona Modreanu de l'Université de Iaşi nous propose de nous évader bien loin des limitations géopolitiques, voire théoriques, pour plonger dans la dimension culturelle de l'univers dogon, monde *sans frontières*, connecté aux étoiles, maîtrisant un langage et un art universels. Fragile et néanmoins durable, le peuple dogon résiste aux guerres et aux trafics qui ravagent le Mali.

Nous devons remercier tout un chacun qui avait pris part au colloque. Celles et ceux qui l'ont animé dépassent de loin la liste d'auteurs qui ont contribué à la réalisation du présent volume. Des professeurs et des doctorant(e)s depuis plusieurs continents ont enrichi les débats grâce aux nouveaux instruments de rencontre en ligne. Toutes et tous mériteraient d'être mentionné(e)s dans une annexe aux *Agapes*.

Le côté oral d'un colloque est parfois plus consistant et intéressant que les textes dûment rédigés, retenus dans les couvertures d'une revue. La coutume académique, qui privilégie l'écrit au détriment de l'oral, leur fait souvent tort.

**Vasile POPOVICI**
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie

# Allocution d'ouverture du CIEFT 2021

Loredana PUNGĂ,
Professeur des Universités, HDR,
Doyenne de la Faculté des Lettres
Université de l'Ouest de Timişoara

Monsieur le Vice-Président,
Madame la Directrice de l'Institut Français,
Monsieur le Président du colloque,
Cher.e.s collègues,

Nous sommes à l'ouverture d'un colloque dont la thématique principale est la/les frontières : elles sont non seulement des délimitations spatiales, géographiques ou sociales, mais aussi des limites et des démarcations – à franchir ou impossibles à franchir –, dans le domaine de la littérature, de la linguistique et de la traduction, y compris de la traductologie.

Mes collègues, les organisateurs de cette édition du colloque de la francophonie, vous ont lancé la provocation de réfléchir à cette notion dans un contexte où, apparemment, le monde est dominé par la rigidité, par des règles strictes ou par des comportements sociaux, mondialisés, sans que l'on puisse se manifester individuellement. Ils vous ont également lancé le défi d'analyser le rôle et la place de la francophonie maintenant, en ces temps et dans ces sociétés où le français ne détient plus le statut de *lingua franca* et où les produits culturels provenus du monde francophone sont de moins en moins valorisés et appréciés. Voilà quelques-unes des questions proposées par les organisateurs :

Qu'en est-il en littérature, en linguistique, en didactique, dans la théorie et la pratique de la traduction ? Quelles sont les nouvelles frontières dans nos disciplines ? Quels en sont les points de fracture ? Quel est l'enjeu des disputes ?

La francophonie, toutes ses frontières y comprises, reste-t-elle encore un territoire de la liberté et de la fraternité, comme l'affirmait le discours officiel d'hier ? Est-elle une exception dans un monde qui se ferme ?

Aux premières questions, ce sont les communications à présenter aujourd'hui et demain qui vont, à coup sûr, répondre : elles sont

nombreuses, dont les titres, tout comme la problématique, incitent la curiosité ; proposées par des chercheur.e.s venu.e.s de tous les horizons, transgressant les frontières virtuelles de plusieurs pays, ces communications annoncent de vifs débats.

Ma réponse aux dernières questions est complètement affirmative : oui, en effet, la francophonie est encore un territoire de la liberté et de la fraternité. Dans un espace qui se ferme de plus en plus, c'est la francophonie qui, cette fois-ci, élimine les frontières et met ensemble les universitaires venus des sous-domaines variés de la philologie, venus des régions géographiques dont les frontières s'anéantissent dans le milieu digital ; tous sont stimulés à faire entendre leurs voix professionnelles le plus librement possible.

Je suis ravie que la Faculté des Lettres de notre Université soit l'amphitryon de cette réunion d'intellectuels libres (encore) de s'exprimer et de réfléchir. Que vous ayez deux journées denses d'études, qui renforcent pleinement la certitude que la francophonie est un espace ouvert à engendrer toujours des idées inédites !

Bonne chance et grand succès !

# CONFÉRENCES PLÉNIÈRES

# Pour un pragmatisme des frontières

Astrid von BUSEKIST
Sciences Po, Paris
astrid.vonbusekist@sciencespo.fr

**Résumé.** Cet article s'interroge sur la compatibilité des frontières avec la théorie démocratique et propose une politique d'ouverture raisonnable des frontières qui tente d'échapper d'une part à la position nationaliste de repli sur soi qui fait de la frontière une ligne étanche et inviolable, et interroge d'autre part la position cosmopolitique qui plaide pour un effacement des frontières et rêve d'un monde où les frontières seraient inutiles. Il se demande comment concevoir une politique à la fois réaliste et juste dans un monde où tout circule librement – les biens, l'information, les idées et la culture – et où seuls les déplacements des individus restent fermement encadrés.

**Mots-clés :** frontière, État-nation, nationaliste-statiste, cosmopolitiste souple, cosmopolite radical.

**Abstract. (For a Pragmatism of Borders).** This article questions the compatibility of borders with democratic theory and proposes a policy of reasonable opening of borders which tries to evade, on the one hand, from the nationalist position of withdrawal into oneself that makes the border an impermeable and inviolable line, and on the other hand questions the cosmopolitical position, which pleads for the erasure of borders and a world where borders would be useless. The paper wonders how to design a policy that is both realistic and fair in a world where everything circulates freely – goods, information, ideas and culture – and where only the movements of individuals remain firmly regulated.

**Keywords:** border, nation-state, nationalist-statist, flexible cosmopolitan, radical cosmopolitan.

Imaginons que vous soyez un citoyen russe, chinois ou saoudien. Vous en avez assez de votre gouvernement, autocrate et vous êtes peu sensible aux libertés publiques. Que faire ? Si vous êtes raisonnablement riche, il suffit de prendre contact avec un des grands cabinets qui existent sur le *dark web*, et d'acheter votre passeport pour une nouvelle destination, ou de vous adresser directement, non pas au ministère des affaires étrangères, mais à celui du budget ou des finances, et de proposer un investissement significatif dans votre pays de destination et le tour est joué. Vous voulez devenir Européen ? Achetez donc votre ticket d'entrée à Malte pour un peu plus d'un million d'euros sans être contraint d'y résider. Vous voulez obtenir dans la semaine une *green card* aux États-Unis ? Cela vous coûtera environ un million de dollars. Et si vous n'avez pas envie d'attendre le délai de séjour au Royaume Uni pour demander votre naturalisation, vous en

aurez pour deux millions de livres. Cette vente globale de passe-droits est désormais possible dans plus de 50 États sur les 193 que comptent les Nations Unies. Elle remet profondément en cause le lien citoyen si jalousement gardé et contrôlé par ailleurs : les États bloquent l'afflux des migrants par une myriade de mesures, sur leur sol et ailleurs. Ils transforment l'appartenance, jusqu'alors bien non marchand, en commodité et, à l'inverse, ils accélèrent l'acquisition d'une nationalité pour les plus fortunés[1]. La relation unique et réciproque, faite de droits et de devoirs, est devenue une relation instrumentale fondée sur un échange pécuniaire.

Pour l'élite financière et globalisée les frontières perdent ainsi toute signification. On pourra objecter que le phénomène n'est pas nouveau, que les migrants, ceux en particulier qui viennent d'Afrique, du Moyen Orient, des zones de guerre plus généralement, doivent aussi payer un ticket d'entrée en Europe, le plus souvent à des passeurs peu fiables. La différence entre les premiers et la grande majorité de migrants est cependant que les derniers n'obtiennent ni passeport ni titre de séjour. La frontière leur est fermée ; ils sont dépendants des États qui opposent leurs frontières aux « pauvres globaux » selon l'expression de Thomas Pogge (2019)[2].

Quelles conclusions peut-on tirer de cette évolution inquiétante ? Que les frontières ne représentent désormais qu'un investissement de plus – qu'elles représentent un « obstacle » financier, mais qu'elles sont *politiquement insignifiantes* ? Ou, au contraire, qu'elles gardent toute leur pertinence politique car les riches de ce monde ne veulent pas *n'importe quel passeport* : ils achètent celui qui leur donne accès au pluralisme politique et à la liberté démocratique ?

Là se trouve, à mon sens, l'aporie des frontières.

Comment accorder la démocratie avec la préservation raisonnée des frontières ?

Si la liberté, l'égalité, la fraternité, pour reprendre le triptyque français, sont les valeurs fondatrices de la démocratie, comment, au nom de quels principes, peut-on les réserver à une catégorie d'individus et en exclure les autres ? Si la mondialisation permet la libre circulation des marchandises, pourquoi cette libre circulation ne s'applique-t-elle pas aussi aux individus ? Le cœur s'opposerait-il ici à la raison ?

---

[1] Voir sur cette vente globale de passeports Ayelet Shachar, « Citizenship for sale ? » in Ayelet Shachar, Rainer Bauböck, Irene Bloemraad, et Maarten Vink (dir.), *The Oxford Hadbook of Citizenship*, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 794-816.

[2] Du même auteur : « An Egalitarian Law of Peoples » in *Philosophy and Public Affairs*, vol. 23, n° 3, 1994 ; « Cosmopolitanism and Sovereignty » in *Ethics,* vol. 103, n° 1, 1992.

L'explication est sans doute plus complexe. Ne s'opposent pas ici sans nuances l'égoïsme et l'altruisme. Si s'affrontent bien deux camps, l'un qui plaide pour l'ouverture, l'autre pour la fermeture, il me semble possible de tenir une position intermédiaire, attentive à la fois aux exigences du réel et à la force des passions. Entre la position nationaliste de repli sur soi, qui fait de la frontière une ligne étanche et inviolable (I), et la position cosmopolite qui plaide pour un effacement des frontières et rêve d'un monde où les frontières seront inutiles (II), je réfléchirai, dans un troisième temps, à une position pragmatique, faite à la fois de conviction et de responsabilité (III).

Voyons d'abord la conception la plus intuitive, car la plus proche du réel et la mieux partagée dans le monde contemporain : l'idée de l'utilité d'une fermeture des frontières, pour laquelle plaident ceux que j'appellerai par convenance les « nationalistes ».

## I. Fermer les frontières ?

Quelle est *l'utilité* des frontières ? Elles assurent la protection de la souveraineté des territoires, la sauvegarde d'une culture nationale ou linguistique, religieuse ou ethnique, le maintien d'un modèle économique. Quelle que soit notre opinion sur la légitimité de cette protection, il faut convenir que les frontières existent, qu'elles ont des effets.

Elles sont désirées même : le fait est que les peuples sans État veulent des États, et donc des frontières qui leur offrent un territoire d'autonomie ; songez aux Kurdes, aux Palestiniens, ou aux apatrides dont parlait Hannah Arendt : le « droit d'avoir des droits », l'une de ses formules célèbres, n'est garanti que si une juridiction territorialement bornée est capable de faire respecter ces droits, de protéger le statut de citoyen, les droits et les devoirs qui lui sont attachés.

Notre grammaire territoriale est, en effet, au moins depuis le traité de Westphalie au 17ème siècle, composée d'États souverains. Et, depuis le siècle des nationalismes et la fin de la première guerre mondiale, d'États-nations. Manifestement nous tenons à cette grammaire, car comment sinon expliquer la longévité de cette forme de régime et l'émergence régulière de mouvements national-populistes ? Là est le défi. Il nous faut d'abord prendre acte de la réalité des frontières, avant de discuter de la justice de leur politique[3].

[3] Rainer Bauböck qui épouse cette démarche pragmatique la compare à celle de Rawls : « Au lieu de s'interroger sur la légitimité démocratique des frontières, nous devrions partir du fait que toutes les entités politiques ont des frontières et co-existent dans un monde qui comprend une grande pluralité d'entités. Nous devrions réfléchir à cette pluralité comme une "circonstance de la démocratie et de la citoyenneté" de la même manière que Rawls envisageait la condition de relative pénurie comme une "circonstance

La question que nous devons poser aux nationalistes-statistes est la suivante : à quelles conditions la forme État-nation territorialement limitée est-elle compatible avec la démocratie ? C'est, à première vue, une question inepte : l'État-nation et la démocratie sont *empiriquement* compatibles. Pour des raisons historiques d'abord : la démocratie s'est développée dans des espaces territorialement bornés ; la nation territoriale est le meilleur moyen de garantir la cohérence des institutions démocratiques – c'est notamment l'idée de John Stuart Mill[4]. Pour des raisons politiques ensuite : le peuple souverain décide, seul, des contours de la communauté ; il dit, seul, avec qui il veut partager son appartenance. Pour des raisons sociales enfin : il est impossible de faire fonctionner une société juste sans identification mutuelle des citoyens. Sans cette identification, il ne peut y avoir de solidarité de destin ou de redistribution économique – c'est l'idée de Yael Tamir (1993) par exemple.

Il faut en prendre acte, la frontière inclut, mais elle exclut aussi, à ses portes ou en son sein. Un nationaliste compare un étranger à un inconnu qui se présente devant sa porte. Il a un devoir d'assistance, mais rien ne l'oblige à ouvrir sa porte. Sa porte le protège[5].

Mais que veut-il protéger exactement ? Sa culture ? Mais nous savons que les cultures, les valeurs et les langues sont appropriables, partageables. Le bénéficie des uns ne se fait pas aux dépens des autres : il ne peut s'agir d'un calcul à somme nulle. Veut-il protéger les atouts économiques et l'accès aux dispositifs de l'État providence qui seraient « abîmés » par une vague d'immigration ? Mais nous savons que la migration du travail *est* un atout économique et culturel, bien moins onéreux que le contrôle des frontières et la gestion des camps de migrants. Veut-il enfin défendre les capacités d'auto-détermination d'une société face à un afflux d'immigrants ? Mais, là encore, seule la théorie du « grand remplacement » prend vraiment cette menace au sérieux.

Le nationaliste n'est pourtant pas sensible à ces objections. Tracer des frontières est, pour lui, une manière de garantir l'autonomie des communautés politiques. Le lien politique qui unit les citoyens nationaux

---

de la justice [distributive]". » (Ma traduction) (voir « Morphing the Démos into the Right Shape. Normative Principles for Enfranchising Resident Aliens and Expatriate Citizens », in *Democratization*, vol. 22, nº 5, 2015, « Voting Rights in the Age of Globalization », pp. 820–839).

[4] Voir John Stuart Mill, *De la liberté* (1859), Paris, Gallimard/Folio Essais, 1990, chapitre 16.

[5] C'est la métaphore employée par David Miller. Voir *National Responsibility and Global Justice*, Oxford, Oxford University Press, 2007 ; « Immigration: the case for limits », in Andrew I. Cohen, Christopher Heath Wellman (dir.), *Contemporary Debates in Applied Ethics*, Oxford, Blackwell, 2013, pp. 193-206.

par des obligations mutuelles est plus fondamental que toutes les autres obligations. Les « significations partagées »[6], c'est à dire la culture, l'histoire et les valeurs, justifient les décisions prises en commun, dont celle de ne pas partager l'appartenance et donc de fermer les frontières. L'appartenance est ainsi conçue comme un bien premier ou un « bien dominant »[7].

L'idée du nationaliste (qui n'est pas nécessairement méchant) est de dire que nous sommes fondés, en vertu de notre commune appartenance *culturelle*, de tracer des frontières *politiques*. Cela suppose en effet que la nation est première. Qu'il existe, *préalablement* au politique, un ensemble de traits culturels, religieux, ethniques partagés.

Pour un nationaliste, ce n'est pas le politique qui unifie le corps des citoyens ; c'est la nation qui est la précondition culturelle de l'autodétermination politique. Cette idée est profondément ancrée dans nos traditions politiques. C'est un héritage direct du principe d'autodétermination des peuples énoncé en 1918 dans ses « 14 points » par le président Woodrow Wilson ; elle a été confirmée tout au long du 20e siècle. Il suffit de penser aux révolutions d'indépendance ou aux décolonisations où la quête de l'autonomie était fondée sur un désir de reconnaissance d'une spécificité culturelle.

Les frontières permettent ainsi d'ordonner les rapports entre les sociétés politiques et les rapports aux « autres » au sein même des sociétés. C'est en traçant des frontières que les sociétés se comprennent comme des ensembles politiques animés par un même objectif, un projet commun. Les citoyens nationaux participent aux décisions de leur communauté politique et co-déterminent le sens de leur vivre-ensemble.

Cette attention à la codétermination, propice à la justice sociale, fait pencher les nationalistes du côté des valeurs de la démocratie et du libéralisme. Mais elle porte aussi, en son cœur même, le principe d'exclusion. Voici pourquoi.

D'abord parce que les communautés politiques démocratiques sont autonomes les unes vis-à-vis des autres, elles organisent une légitimité politique interne, mais leurs lois affectent d'autres individus et d'autres ensembles politiques qui ne contribuent pas à les élaborer. L'exemple de la migration le montre, je reviendrai sur cet argument *infra*. Ensuite parce que le concept de nation comme « corps culturel », où la ressemblance,

[6] Selon le terme de Michael Walzer. Voir notamment *Sphères de Justice : une défense du pluralisme et de l'égalité*, trad. par Pascal Engel, Paris, Seuil, 1997, le chapitre 2 en particulier.

[7] Voir Astrid von Busekist, Michael Walzer, *Penser la Justice*, Paris, Albin Michel, 2020, p. 229.

l'identité et la dilution des individualités dans un tout homogène sont valorisées, contredit les principes de pluralisme propres à la démocratie libérale.

Là se trouve l'aporie des nations. Produits des révolutions, corps des démocraties, elles en contredisent, dans une certaine mesure, les principes mêmes lorsqu'elles veulent jalousement sauvegarder leur bien commun. Faut-il alors se tourner vers l'idée opposée ? Celle qui plaide pour un cosmopolitisme absolu ? Qui déclare les frontières obsolètes ? Qui veut les ouvrir en grand afin que circule l'air de toutes parts, et avec lui les individus et les marchandises ?

## II. Ouvrir les frontières ?

Ce pluralisme sans corps est porté par les cosmopolitistes, les sans-frontiéristes, ceux qui pensent que la démocratie n'est pas bornée par des frontières. Ils se posent les questions suivantes : comment concevoir une démocratie qui ne serait plus contenue dans un carcan territorial ? Comment « dénationaliser » certains droits, comment détacher en quelque sorte les droits humains et les acquis de la démocratie de la nationalité ?

Deux courants s'expriment au sein de cette approche qui regarde au-delà des frontières de la souveraineté étatique. L'un est souple, l'autre est radical. Les post-nationalistes « souples » à la Habermas[8] tentent d'inventer une communication entre États-nations attentifs aux principes du libéralisme politique ; les comopolitistes « durs » souhaitent abattre toutes les frontières.

Les cosmopolitistes souples plaident pour une communauté de destin politique conforme aux règles de droit, à une éthique politique partagée, à une responsabilité commune du passé comme de l'avenir – Habermas a défendu cette forme de coexistence motivée par un « patriotisme constitutionnel » à la suite de la célèbre querelle des historiens dans les années 1980[9].

Ils puisent généralement leurs arguments chez Kant et dans son *Projet de paix perpétuelle* (1795), et s'inspirent de ce que le philosophe appelait le « droit cosmopolitique » et le devoir d'hospitalité. Or Kant était davantage un cosmopolite « moral » que politique. Il ne cherchait pas à abattre les frontières mais à bâtir l'équivalent international d'une

[8] Voir Jürgen Habermas, *L'intégration républicaine. Essais de théorie politique*, Paris, Fayard, 1998 ; *Après l'État-nation. Une nouvelle constellation politique*, Paris, Fayard, 2000.

[9] Dans *Droit et démocratie. Entre faits et normes*, Habermas affirme que la nation prépare la voie à l'État constitutionnel comme ordre politique construit par la volonté du peuple « de manière à ce que les destinataires des normes juridiques puissent en même temps se voir comme les auteurs du droit » (1997, 130).

constitution civique et républicaine : une *alliance* fondée sur le droit de visite et le devoir d'hospitalité, sur la liberté, la publicité des pratiques et l'indépendance. Bref, un principe transversal qui rassemble les citoyens de chaque État autour de l'expérience de la liberté.

De cet héritage, les cosmopolites souples ont retenu l'idée d'une ouverture relative, raisonnable et justifiable des frontières conforme aux normes internationales des droits humains et aux normes démocratiques de l'autodétermination collective.

Les cosmopolites radicaux vont plus loin. La théorie démocratique ne peut justifier, selon eux, l'existence de frontières. Toute frontière est illégitime. Pour quelles raisons ? Parce que la légitimité démocratique n'appartient pas seulement aux citoyens mais à un « démos » plus largement conçu.

Le cosmopolitiste radical s'intéresse aux agents habilités à tracer des frontières. Il invoque un *démos*, un peuple démocratique qui *excède* les seuls citoyens d'un État-nation spécifique. Voici le raisonnement : en démocratie, seul l'ensemble constitué par les citoyens nationaux est habilité à faire la loi. C'est un corps limité, territorialement borné. Or le *démos* a une portée plus large : il inclut tous ceux qui sont affectés par les lois, ou assujettis aux lois d'une entité politique dont ils ne sont pas les citoyens et qu'ils n'ont pas contribué à faire ou à voter.

Le cosmopolitiste radical fait appel à deux principes : d'une part le « principe d'affectation », qui désigne ceux qui sont affectés par une loi qu'ils n'ont pas contribué à élaborer. D'autre part le principe de « sujétion », qui caractérise ceux qui sont privés de l'exercice du droit de citoyenneté tout en étant soumis ou assujettis à des normes qu'ils n'ont pas contribué à élaborer[10].

Puisque la contrainte de la loi s'exerce bien au-delà du premier cercle des citoyens nationaux, et donc bien au-delà des frontières de l'État, la norme démocratique exige que ceux qui sont affectés par une loi ou qui sont soumis à ses contraintes doivent également être ses auteurs. Bref, fait partie de l'ensemble démocratique celui qui est à la fois l'auteur et le destinataire des lois.

Pour être *juste*, dit le cosmopolitiste radical, un régime démocratique doit permettre à tous de voter la loi. Pour être *légitime*, il

[10] Voir notamment Robert Goodin, « Enfranchising All Affected Interests, and Its Alternatives » in *Philosophy and Public Affairs*, vol. 35, n° 1, pp. 40-68 ; Jospeh Carens, « Aliens and Citizens : The Case for Open Borders » in *The Review of Politics,* vol. 49, n° 2, 1987, p. 258 ; Charles Beitz, « Cosmopolitan Ideals and National Sentiment » in *The Journal of Philosophy,* vol. 80, n° 10, 1983, pp. 591-600 ; Arash Abizadeh, « Democratic Theory and Border Coercion : No Right to Unilaterally Control Your Own Borders » in *Political Theory*, vol. 36, n° 1, pp. 37-65.

doit autoriser tous ceux qui sont contraints par la loi à en être également les auteurs.

L'exemple du migrant le fait voir : il est soumis aux législations nationales, contraint et assujetti à celles-ci, dominé et exclu, sans pouvoir contribuer à leur formation, et sans pouvoir les contester.

Trois conséquences en découlent pour la cohérence de la théorie démocratique. Je les appellerai l'*argument territorial*, l'*argument de la circonscription pertinente*, et l'*argument de la domination*.

Selon l'argument *territorial*, toute frontière est illégitime en soi, car les peuples ne *possèdent* pas leur territoire. La fiction de l'État propriétaire de son territoire, dérivé du principe de propriété privé, est contestée. Aucun *démos* ne peut se prévaloir de la préséance sur un territoire borné sauf à recourir à l'idée d'une série d'appropriations individuelles dans un passé lointain – à la Locke – formalisée par un contrat originel hypothétique ; ou à dire la présence légitime sur un territoire en vertu de la consubstantialité entre espace et communauté culturelle, ou encore à faire valoir l'approche institutionnelle, présentiste et empirique, c'est-à-dire la juridiction d'un État sur un territoire donné. Aucune de ces versions n'emporte la conviction[11].

Selon le second argument, celui de la *circonscription pertinente*, une justification démocratique des frontières exige que l'on considère celui qui est affecté, qui est assujetti. Mais un tel argument a deux limites. Il signifie d'abord que le *démos* change de contours lors de chaque décision législative. Comme il est difficile de décider par avance qui sera affecté par une décision, son étendue change lors de chaque décision. Il en résulte une instabilité structurelle des régimes politiques (nous sommes tous affectés par les élections présidentielles américaines par exemple, mais nous ne pouvons pas tous y participer). Il manque par ailleurs sa cible car il ne s'agit pas véritablement d'un *effacement* des frontières, mais d'une *multiplication* de nouvelles circonscriptions aux frontières mouvantes.

Selon le troisième argument, celui de la *domination*, une décision qui soumet ou assujettit des individus à une norme qu'ils n'ont pas contribué à élaborer est injuste : non seulement à l'égard de ceux qui souhaitent franchir les frontières, mais aussi à l'égard des citoyens réguliers eux-mêmes[12].

---

[11] Voir Margaret Moore pour une version élaborée des différents arguments du droit au territoire : « Which people and what land ? Territorial right-holders and attachment to territory » in *International Theory*, vol. 6, n° 01, 2014, pp. 121-140.

[12] Voir Ian Shapiro, « The State of Democratic Theory », in Ira Katznelson, Helen V. Milner (dir.), *Political Science. State of the Discipline*, New York, W. W. Norton, 2002, pp. 235-265 ; Chandran Kukathas, « Why Open Borders ? » in *Ethical Perspectives*, vol. 19, n° 4, 2012, pp. 649-675. Voir également Benjamin Boudou, *Le dilemme des frontières. Éthique et politique de l'immigration*, Paris, Ed. de l'EHESS, 2018.

On le voit, selon les auteurs les plus maximalistes, l'ouverture des frontières n'est pas une position pragmatique, énoncée *a posteriori* après l'observation du réel. C'est une proposition *a priori*, théorique, qui porte sur l'incohérence de la théorie démocratique.

## III. Pour une théorie pragmatique de la frontière

Que peut-on retenir de ces deux approches ? De la thèse nationaliste qui plaide pour la pertinence des frontières protectrices et de la thèse cosmopolitique selon laquelle les frontières empêchent une circulation plus juste des hommes et des biens ? Peut-on, dans un même mouvement, dire que les frontières sont nécessaires, et qu'elles doivent être pensées aussi comme des relations plutôt comme que des lignes séparatrices ? Peut-on conjuguer ces principes et à quelles conditions ?

La question n'est pas nouvelle, mais, avec ce que l'on a appelé la « crise des migrants », elle a contraint le nationaliste comme le cosmopolitiste à préciser sa pensée. Le nationaliste a dû répondre à la question de nos désirs collectifs et dire ce qu'est notre *communauté*. Il a dû préciser ce que signifie la nation, et ce que signifie le peuple. Le cosmopolitiste souple a dû s'interroger sur nos devoirs moraux envers les migrants ; mais aussi sur nos devoirs de réciprocité et de solidarité au sein de l'UE. Le cosmopolitiste radical, certain que les frontières sont illégitimes, dépassées, injustes, a dû réfléchir à une organisation du monde globalisé plus démocratique.

La crise des migrants n'a pas réconcilié les deux, ou les trois, camps. Mais elle a vérifié ce point essentiel : l'étanchéité des frontières est une fiction. L'utopie n'est pas l'ouverture, mais la fermeture des frontières.

Aujourd'hui, tout circule : les biens, l'information, les idées, la culture. Tout circule librement, sauf les individus. La migration est un phénomène structurel du monde globalisé, la circulation des individus demeure fermement encadrée[13].

Il faut en convenir, la politique qui restreint la migration est en contradiction avec la réalité économique. Plus on ferme les frontières, comme le souhaitent les nationalistes, plus il y a d'installations clandestines et moins il y a de *circulation*. Le paradoxe de la politique de fermeture est de bloquer les *allers et retours*.

Si le but est de créer un monde plus égalitaire, ce n'est pas en fermant les frontières que nous pouvons l'atteindre : un monde plus

[13] Voir Catherine Withol de Wenden, « Citizenship and Migration in a Globalized World » in *Rechtstheorie*, vol. 51, no. 1, 2020, pp. 7-13.

égalitaire et plus respectueux des droits rendrait le contrôle strict des frontières inutile. Mais comment atteindre cet idéal ?

Les règles de la vie politique, les institutions politiques sont nationales. La mondialisation a certes bousculé les institutions politiques étatiques, les lieux de souveraineté se sont diversifiés, mais l'accès aux politiques sociales, à l'éducation, à la participation politique, à tout ce qui constitue la vie démocratique reste borné par des frontières territoriales.

La question de l'environnement le montre bien et permet peut-être paradoxalement, aux nationalistes de marquer des points. En principe, la préservation de la nature et la prévention du réchauffement ne devraient pas connaître de frontières : la santé de l'environnement nous affecte tous. Pour paraphraser Kant, les effets de sa dégradation en un lieu sont désormais ressentis partout. Pour éviter d'abîmer l'environnement, l'UE a interdit un certain nombre de pesticides. Mais l'UE continue de produire des pesticides et soutient des usines qui les exportent dans des pays situés hors de l'Union. Ces pays produisent eux-mêmes des aliments avec ces pesticides et les réimportent dans l'UE. De la même manière, la COP21 cherche à réduire les émissions de gaz à effet de serre, mais elle ne peut empêcher que l'on introduise des émissions en important des denrées produites ailleurs, mais consommées dans l'Union. C'est un parfait exemple d'une libre circulation économique, sans frontières, en contradiction avec les conventions mais aussi avec les principes de la souveraineté alimentaire nationale ou régionale, et de la protection de l'environnement[14].

Peut-on ici parler d'une victoire des sans-frontiéristes ? Il me semble que, dans ce domaine, la raison est plutôt du côté des nationalistes : seuls les États et leurs législations *nationales* sont en mesure de protéger les principes qui nous importent. Sans leur intervention, aucun accord international n'est possible : même le libre échange résulte d'accords entre nations, ce sont les États qui concluent les accords et plaident au nom de leurs citoyens.

On peut donc être progressiste, nationaliste et démocrate, et défendre les frontières.

Leur ouverture ne va pas nécessairement dans le sens de l'histoire. On pourrait même dire que la frontière n'est pas ici le dernier mur derrière lequel se cache le riche ou le national-populiste, mais qu'elle sert aussi à protéger le plus faible d'un environnement détruit.

On le voit, la frontière n'est pas seulement une ligne sur une carte, même si la carte, comme métaphore, nous aide à la comprendre. Et si elle

[14] Voir Mathilde Dupré et Samuel Leré, *Après le libre-échange. Quel commerce international face aux défis écologiques ?*, Paris, Les Petits Matins, 2020.

est une ligne, c'est une ligne épaisse, une ligne qui sépare. Elle sépare des territoires géographiques, et les espaces sociaux et mentaux. Elle sépare le haut et le bas, le « nous » et le « eux », le dedans et le dehors, le sacré et le profane, la gauche et la droite. Les lignes sont partout, mais lorsqu'elles prennent la forme de frontières entre les nations, les États, les pays, ces lignes sont consistantes, lourdes de signification, par leur caractère politique, social, symbolique, épistémique.

Politique. Tracer une frontière est un geste souverain. La frontière est réelle, elle existe « phénoménologiquement », c'est une modalité spatiale. Comme le dit Jospeh Carens : « les frontières ont des gardes et les gardes ont des fusils » (2007, 11). Social : « La frontière n'est pas un fait spatial avec des conséquences sociales mais un fait social qui prend une forme spatiale. » (Simmel 1999, 607). Symbolique. La frontière dit quelque chose de l'appartenance à une communauté inscrite dans un territoire et des traditions. Elle dit quelque chose de notre identité. Épistémique enfin : les frontières ordonnent notre monde et le rendent intelligible. Elles distinguent, et en ce sens, elles relèvent d'une activité essentielle de la pensée : distinguer est une activité cognitive universelle. « Les frontières sont des distinctions qui aident à distinguer » comme le dit Gilles Deleuze.

Politique, sociale, symbolique, épistémique, la frontière s'impose ainsi comme une nécessité empirique. Mais comment se produisent ces matérialisations ? Que nous apprennent-elles sur nos relations à notre propre communauté politique et aux autres, à ceux qui en sont exclus ?

Certaines frontières sont visibles et épaisses (des murs), d'autres sont arbitraires (comme les lignes droites du continent africain dessinées par le colonisateur, négligeant – déjà – le nomadisme des populations), d'autres plus discrètes, fines, presque invisibles. Mais toutes ont pour objectif de séparer, d'interrompre ou de clore les espaces et les territoires. Le tracé – réel, imaginaire ou idéologique – des frontières peut diviser de grandes entités (les États et les nations) ou exprimer le « narcissisme des petites différences », un terme employé par Freud pour expliquer les différences qui surgissent entre individus ou groupes que des tiers considèrent pourtant comme similaires, et qui, en géopolitique, a permis de comprendre les tensions qui naissent entre des régions limitrophes culturellement semblables. La frontière peut solidifier la division entre « nous » et « eux » de manière plus ou moins violente, comme dans le racisme ordinaire ou dans les politiques d'extermination. Elle peut également organiser des passages progressifs, ritualisés qui nouent les *générations et les temporalités*, comme dans les rites de passage (communion, bar mitsvah, mariage), ou qui engagent *l'hospitalité* où l'on passe d'un statut social, d'une identité à une autre.

En bref, les frontières sont le résultat d'activités sociales, elles s'analysent comme un processus continu, et non comme une borne qui préexisterait à nos interactions. Elles ne sont pas toujours fixes et immuables, elles peuvent exclure, mais aussi se négocier, être transgressées. La frontière évolue au gré de notre appréciation commune de ce qui doit être séparé ou, au contraire, noué. Elle n'est pas que séparation, elle est aussi *relation*. Un lieu proprement politique où l'on figure une norme sociale ou juridique.

Là se trouve la limite des lectures mutuellement exclusives de la frontière. Elles manquent d'imagination. Elles s'enferment dans la dialectique peur/ sécurité d'un côté, idéalisme sans-frontiériste de l'autre. Ces lectures ignorent en effet que les frontières sont aussi des « jonctions » qui rassemblent. À la fin du 19ème siècle, le mathématicien et philosophe Charles Sanders Pierce posait la question suivante : « De quelle couleur est la ligne de démarcation entre une tache noire et un fond blanc ? »[15]. Il voulait ainsi montrer que la zone frontalière est précisément une relation : n'appartenant ni à l'un, ni à l'autre : elle affecte les deux entités concernées.

Avec une image saisissante, Georg Simmel exprimait une idée similaire. La frontière, disait-il, peut être comprise tantôt comme un pont, tantôt comme une porte : « séparation et raccordement ne sont que les deux aspects du même acte ». Le pont enjambe, la porte est un seuil entre deux espaces, une « possibilité de frontière » (1909, 168).

Ces lectures ignorent ensuite que les frontières sont dynamiques. Elles sont régulièrement redessinées ; elles sont mouvantes à l'image des relations sociales qui se négocient en permanence. Cela est vrai des frontières internes, entre races, classes, ou genres. Cela est vrai aussi des frontières externes : les réfugiés et les migrants emportent leur frontière avec eux – les obstacles entre le passage de leur pays d'origine à leur destination forment une frontière au long cours, « mobile »[16].

Ces lectures ignorent enfin que les frontières peuvent être transgressées : personne n'a jamais empêché un migrant de franchir une frontière, ou la pollution de franchir le Rhin : c'est la fiction des frontières étanches.

Si la frontière est, « en même temps », ouverture et fermeture, porte et pont, n'est-elle pas le lieu où pourrait, de manière idéale,

[15] Voir Charles Sanders Peirce, « The logic of quantity » in Charles Hartshorn et Paul Weiss (dir.), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. IV (1893), Cambridge, Harvard University Press, 1933.

[16] Selon l'expression d'Anne-Laure Amilhat Szary, « La frontière mobile », in *Qu'est-ce qu'une frontière aujourd'hui ?,* Paris, Presses Universitaires de France, 2015, pp. 13-59.

s'exprimer une politique à la fois généreuse et réaliste ? Peut-on espérer qu'un autre découpage de l'espace répondrait plus *efficacement* et plus *justement* à la fois aux mouvements des humains (notamment des plus vulnérables) et à la protection de la planète ?-Peut-on espérer rendre les frontières plus justes ?

On pourrait dire que les États-nations sont en effet d'abord des sociétés fermées. Ils uniformisent la vie politique (ce qui est, disent les cosmopolitistes, contraire au libre choix des engagements et des *lieux d'engagement* des citoyens). Ils contredisent l'idéal cosmopolitique de l'égalité. Ils sont responsables des inégalités entre les peuples : en faisant la guerre, en étant colons et impérialistes, en n'intervenant pas là où les droits humains sont bafoués, ou en ne soulageant pas la pauvreté globale. Héritage du passé européen, les frontières ne tiennent pas compte du mode d'habiter et de se mouvoir d'autres populations.

Que pourrait être une démocratie cosmopolitique ? Quelle forme permanente d'organisation pourrait-elle prendre ? On peut penser à une société civile globale permettant aux citoyens de s'exprimer librement à différents niveaux (local, régional, mondial) sur les sujets qu'ils sélectionnent librement et par le truchement d'associations et de groupes autogérés (ni créés, ni financés, ni contrôlés par les États). On peut aussi penser à la création d'un gouvernement supranational, doté d'un parlement mondial et d'institutions globales[17]. Ces institutions structureraient l'activité économique, régleraient les différends entre entités associées, géreraient les questions globales (l'environnement, l'eau, les pandémies, les flux migratoires) à l'aide de ressources juridiques, militaires, procédurales. On instituerait ainsi une nouvelle répartition du pouvoir vertical en intégrant dans des institutions globales – dont aucune n'aurait de compétence exclusive et souveraine sur tous les domaines – les tâches traditionnellement exercées par les États et en accordant à la société civile des pouvoirs décisionnels élargis.

Ainsi comprise, la démocratie globale serait mieux assurée dans les pays, entre les pays, et au niveau global. La participation politique de tous serait rendue plus efficace et plus cohérente par la décentralisation des forums décisionnels. Les États et les frontières ne disparaitraient pas, mais elles seraient « vidées » de leurs prérogatives par le haut ou par le bas.

Un tel projet est-il réalisable ? Désirable ? Cohérent avec les apories déjà signalées de la théorie démocratique ? Ce n'est pas sûr. Il est

[17] Voir Daniele Archibugi et David Held (dir.), *Cosmopolitan Democracy: Paths and Agents*, Cambridge, Polity Press, 1995 ; Daniele Archibugi, *The Global Commonwealth of Citizens*, Princeton University Press, 2008.

à craindre en effet que, à la manière de la globalisation, la cosmopolitisation du monde ne fasse que *déplacer* les frontières. Qui resteraient fermées pour les plus vulnérables (ceux qui, on le sait, s'expriment le moins, votent le moins, et participent le moins aux décisions politiques) et seraient insignifiantes pour les élites financières qui continueraient d'occuper tous les forums décisionnels.

Là est la véritable question qui avait en partie échappé à Ulrich Beck, lorsqu'il écrivait que nous étions déjà tous « empiriquement cosmopolitiques »[18].

Car qui est ce « nous » ? À la lumière de la crise des migrants et des fermetures successives des frontières qui leur sont opposés, le « nous » empiriquement cosmopolitique comprend au mieux une petite élite qui, elle, n'a guère besoin d'une pensée des frontières car elle achète ses passeports.

Faut-il se désoler de ce constat ?

Dans une distinction célèbre, Max Weber distinguait l'éthique de la conviction et l'éthique de la responsabilité. Il n'avait pas d'estime particulière pour ceux qui, mus par leur seule foi, ignorent les effets pervers de leurs choix (les pacifistes veulent éviter la guerre, mais ils rendent par leurs manœuvres la guerre inévitable, on se souvient de la célèbre phrase de Churchill : « vous vouliez la paix, vous vouliez sauver l'honneur – vous aurez la guerre et le déshonneur »). Guidé par l'éthique de la responsabilité, l'homme d'État est au contraire attentif aux contraintes du réel ; en bon aristotélicien, il met en adéquation les moyens et les fins. Mais il pensait aussi que l'homme d'État accompli est celui qui, soutenu par la force de ses convictions, ne se laisse pas enfermer dans les rets du réel. Cet homme ou cette femme est rare. Pensant peut-être à lui-même, à l'homme politique qu'il aurait voulu être, il est, disait-il, de l'étoffe des héros.

C'est à Weber que j'ai pensé aujourd'hui dans mon plaidoyer pour une politique pragmatique des frontières. Une politique qui ne s'enferme pas dans un calcul *idéologique* (comme le font les nationalistes lorsqu'ils considèrent la seule contrainte économique et culturaliste), ou dans un calcul *idéaliste* (comme le font les cosmopolites lorsqu'ils soulignent les incohérences entre la circulation des biens et des êtres humains).

On peut considérer les passions nationalistes sans ignorer l'universalisme, tendre vers l'idéal sans être aveugle au réel. Mais, pour y parvenir, il n'y a pas de recette universelle. Tout au plus des exemples qui, à travers l'histoire, ont fait la grandeur des nations.

[18] Voir Ulrich Beck, *Qu'est-ce que le cosmopolitisme ?,* Paris, Aubier, 2006.

Je terminerai avec Jean Jaurès : « un peu d'internationalisme nous éloigne de la nation, mais beaucoup d'internationalisme nous en rapproche. »

**Bibliographie**

ABIZADEH, Arash, « Democratic Theory and Border Coercion : No Right to Unilaterally Control Your Own Borders » [Théorie démocratique et coercition frontalière : aucun droit de contrôler unilatéralement vos propres frontières] in *Political Theory*, vol. 36, n° 1, 2008, pp. 37-65.

AMILHAT SZARY, Anne-Laure, « La frontière mobile », in *Qu'est-ce qu'une frontière aujourd'hui ?,* Paris, Presses Universitaires de France, 2015.

ARCHIBUGI, Daniele, *The Global Commonwealth of Citizens [Le Commonwealth mondial des citoyens]*, Princeton University Press, 2008.

ARCHIBUGI, Daniele et HELD, David (dir.), *Cosmopolitan Democracy: Paths and Agents [Démocratie cosmopolite : voies et agents]*, Cambridge, Polity Press, 1995.

BAUBÖCK, Rainer, « Morphing the Démos into the Right Shape. Normative Principles for Enfranchising Resident Aliens and Expatriate Citizens » [Transformer les démos dans la bonne forme. Principes normatifs pour l'octroi du droit de vote aux étrangers résidents et aux citoyens expatriés], in *Democratization*, vol. 22, n° 5, « Voting Rights in the Age of Globalization », 2015, pp. 820–839.

BECK, Ulrich, *Qu'est-ce que le cosmopolitisme ?*, Paris, Aubier, 2006.

BEITZ, Charles, « Cosmopolitan Ideals and National Sentiment » [Idéaux cosmopolites et sentiment national] in *The Journal of Philosophy,* vol. 80, n° 10, 1983, pp. 591-600.

BOUDOU, Benjamin, *Le dilemme des frontières. Éthique et politique de l'immigration*, Paris, Ed. de l'EHESS, 2018.

BUSEKIST, Astrid von, et WALZER, Michael, *Penser la Justice*, Paris, Albin Michel, 2020.

CARENS, Jospeh, « Aliens and Citizens: The Case for Open Borders » [Étrangers et citoyens : le cas de l'ouverture des frontières] in *The Review of Politics,* vol. 49, n° 2, 1987, pp. 251-273.

CARENS, Jospeh, « Etrangers et citoyens : un plaidoyer en faveur de l'ouverture des frontières » in *Raisons politiques*, vol. 2, n° 26, 2007, pp. 11-39.

DUPRE, Mathilde et LERE, Samuel, *Après le libre-échange. Quel commerce international face aux défis écologiques ?*, Paris, Les Petits Matins, 2020.

GOODIN, Robert, « Enfranchising All Affected Interests, and Its Alternatives » [L'émancipation de tous les intérêts concernés et ses alternatives] in *Philosophy and Public Affairs*, vol. 35, n° 1, 2007, pp. 40-68.

HABERMAS, Jürgen, *Droit et démocratie. Entre faits et normes*, Paris, Gallimard, 1997.

HABERMAS, Jürgen, *L'intégration républicaine. Essais de théorie politique*, Paris, Fayard, 1998.

HABERMAS, Jürgen, *Après l'État-nation. Une nouvelle constellation politique*, Paris, Fayard, 2000.

KUKATHAS, Chandran, « Why Open Borders ? » [Pourquoi ouvrir les frontières ?] in *Ethical Perspectives*, vol. 19, n° 4, 2012, pp. 649-675.

MILL, John Stuart, *De la liberté*, Paris, Gallimard/Folio Essais, 1990 [1859].

MILLER, David, *National Responsibility and Global Justice [Responsabilité nationale et justice mondiale]*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

MILLER, David, « Immigration: the case for limits » [Immigration : les arguments en faveur de limites] in Andrew I. Cohen, Christopher Heath Wellman (dir.), *Contemporary Debates in Applied Ethics*, Oxford, Blackwell, 2013, pp. 193-206.

MOORE, Margaret, « Which people and what land ? Territorial right-holders and attachment to territory » [Quel peuple et quelle terre ? Ayants droit territoriaux et attachement au territoire] in *International Theory*, vol. 6, nº 01, 2014, pp. 121-140.
PEIRCE, Charles Sanders, « The logic of quantity » [La logique de la quantité] in Charles Hartshorn et Paul Weiss (dir.), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. IV (1893), Cambridge, Harvard University Press, 1933.
POGGE, Thomas, « Cosmopolitanism and Sovereignty » [Cosmopolitisme et souveraineté] in *Ethics,* vol. 103, n° 1, 1992, pp. 48-75.
POGGE, Thomas, « An Egalitarian Law of Peoples » [Une loi égalitaire pour les peoples] in *Philosophy and Public Affairs*, vol. 23, n° 3, 1994, pp. 195-224.
POGGE, Thomas, « Migration and Poverty » [Immigration et pauvreté], in Robert E. Goodin et Philip Pettit (dir.), *Contemporary Political Philosophy: An Anthology*, Oxford, John Wiley & Sons, 2019, pp. 672-681.
SHACHAR, Ayelet, « Citizenship for sale ? » [Citoyenneté à vendre ?] in Ayelet Shachar, Rainer Bauböck, Irene Bloemraad, et Maarten Vink (dir.), *The Oxford Hadbook of Citizenship*, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 794-816.
SHAPIRO, Ian, « The State of Democratic Theory » [L'état de la théorie démocratique] in Ira Katznelson, Helen V. Milner (dir.), *Political Science. State of the Discipline*, New York, W. W. Norton, 2002, pp. 235-265.
SIMMEL, Georg, « Pont et Porte » in *La Tragédie de la Culture et autres essais*, trad. de l'allemand Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Rivages, 1993.
SIMMEL, Georg, « *Excursus* sur la frontière sociale » (chap. 9) in *Sociologie. Étude sur les formes de la socialisation*, trad. de l'allemand par Lyliane Deroche-Gurcel et Sibylle Muller, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
TAMIR, Yael, *Liberal Nationalism [Nationalisme liberal]*, New Haven, Princeton University Press, 1993
WALZER, Michael, *Sphères de Justice : une défense du pluralisme et de l'égalité*, trad. par Pascal Engel, Paris, Seuil, 1997.
WITHOL de Wenden, Catherine, « Citizenship and Migration in a Globalized World » [Citoyenneté et migration dans un monde globalisé] in *Rechtstheorie*, vol. 51, no. 1, 2020, pp. 7-13.

# Les Dogons. Immersion dans un village global

Simona Modreanu
Université Alexandru Ioan Cuza de Iaşi

**Résumé**. Les Dogons, un peuple ancien de l'Afrique occidentale, a développé une vision astronomique d'une grande précision autour de l'étoile Sirius, une métaphysique sophistiquée, exprimée dans des mythes et fables complexes, ainsi qu'un système de signes idéographiques, corroboré à un art polysémique.

**Mots-clés :** Sirius, métaphysique, idéogrammes, gémellité, contraires, masque, porte

**Abstract**. **(The Dogons. Immersion in a Global Village)** The Dogons, an ancient people of West Africa, developed an astronomical vision of great precision around the star Sirius, a sophisticated metaphysics, expressed in complex myths and fables, as well as a system of ideographic signs, corroborated to a polysemous art.

**Key words:** Sirius, metaphysics, ideographs, twinning, contraries, mask, door

Dans une communication prononcée à L'UNESCO, en 2004, Paul Ricoeur invitait à une précaution que nous faisons nôtre : « Il convient tout d'abord de séparer le concept de l'échange culturel des concepts géopolitiques que je ferai tourner autour de l'idée de frontière ». En matière de culture, il préfère substituer à cette notion de frontière la représentation d'un « entrecroisement de rayonnements à partir de centres, de foyers qui ne sont pas définis par la souveraineté de l'État-nation mais par la créativité et par leur capacité d'influencer et de générer dans les autres foyers des réponses[1]. »(...).

Ce texte ne sera pas une invitation à trouver des réponses, mais plutôt des interrogations, proposant une brève réflexion sur un foyer d'une densité idéatique, spirituelle et artistique rayonnante, qui met à mal notre fatuité eurocentrique, doublée du culte de la modernité et du progrès technologique, qui nous fait croire que les grandes découvertes de l'humanité nous sont dues (avec quelques portions congrues concédées à l'Asie) et que les autres civilisations, l'africaine spécialement, vivotent à la périphérie de la raison et de la sensibilité.

[1] Paul Ricoeur, « Cultures, du deuil à la traduction », version révisée de sa communication prononcée aux Entretiens de l'Unesco le 28 avril 2004, dans *Le Monde*, 25 mai 2004, pp. 1 et 19.

Voici donc une petite porte, entrouverte comme dans un conte de fées. Il était une fois, au sommet de la falaise vertigineuse de Bandiagara qui domine le fleuve Niger, en Afrique de l'Ouest, un peuple qui croyait être descendu des étoiles. D'une étoile, plus précisément, de Sirius B. Nous y reviendrons. Il s'agit des Dogons (leur nom signifiant « païen », ce sont donc ceux qui refusent de se soumettre à l'Islam), une communauté de quelque 1.400.000 âmes à peine, à cheval sur plusieurs frontières, mais essentiellement concentrée au Mali, avec des noyaux importants au Burkina-Faso et au Niger. C'est une civilisation ancienne, surgie du fond des âges, mais (re)connue depuis moins d'un siècle, dont la cosmogonie unique et la vision du monde aux traits singuliers, chargées de symboles et de figures mythologiques, intriguent non seulement les spécialistes de tous bords – ethnologues et anthropologues, certes, ainsi que des astronomes, architectes, philosophes, mythologues et historiens des religions -, mais ont envoûté et marqué de grands artistes du début du XXe siècle (tels Giacometti, Brancusi, Picasso, Modigliani, entre autres) et, plus généralement, les esprits curieux, désireux de briser les frontières canoniques – réelles ou imaginaires – tracées par les cultures dominantes.

Les Dogons sont des victimes collatérales de notre malaise dans l'approche de l'Autre, malaise qui engendre une perception paradoxale : d'un côté, on a préféré les ignorer pendant des siècles (il a fallu attendre la mission française de Marcel Griaule, ensuite de Germaine Dieterlen, dans les années 1930, pour poser un regard ébloui sur cette civilisation surprenante), les gardant aux confins du monde connu, sous des étiquettes commodes comme « exotique » ou « étrange ». De l'autre, bien qu'on entretienne volontiers, de nos jours, la fiction d'une altérité radicale et immuable des Dogons, certains éléments de leur culture ont été récupérés (dépouillés cependant de leurs significations symboliques) et transformés en icônes, fétichisés dans l'imaginaire mondialisé, non point en raison d'une richesse de connaissances incontestée et d'une métaphysique complexe, mais parce qu'ils configurent un univers hermétique, des savoirs cryptés, des vérités oubliées. Une espèce de mystère fast-food, une attraction superficielle et clinquante pour un monde dont on ignore les codes.

On peut se demander pourquoi nous n'avons pas mieux compris et assimilé cette tradition d'Afrique Occidentale, qui n'est pas moins subtile et sophistiquée que l'hindouisme, par exemple, pourquoi ne l'avons-nous pas frôlée avec au moins la même curiosité que celle suscitée, mettons, par les légendes et les pratiques de la civilisation précolombienne ? Serait-ce faute d'un Carlos Castaneda ou d'un Paolo Coelho ? Il y a certainement plusieurs raisons à cette méconnaissance, dont deux nous semblent

évidentes : en premier lieu, la transmission non écrite de cette sagesse que les Dogons vivent au quotidien, l'actualisant en permanence, car ce n'est pas un trésor enfoui dont ils auraient simplement gardé de pimpants atours pour les cérémonies rituelles ; ensuite, il y a eu trop longtemps – et elle perdure, d'ailleurs – malgré la généralisation du discours politiquement correct, une profonde méfiance, sinon carrément du mépris, à l'égard des capacités d'abstraction et de conceptualisation des peuples africains. Une précision s'impose ici : l'absence des écrits n'est pas synonyme d'une tradition exclusivement orale, car le savoir dogon est tout aussi, voire plus, chiffré dans des systèmes de signes idéographiques très complexes (proches des hiéroglyphes égyptiens, selon l'analyse fort documentée de Laird Scranton[2]), qui ne passent pas forcément par la parole. Un fait qui désarçonne encore plus les chercheurs occidentaux, qui ne savent pas trop comment répertorier et approcher cet héritage culturel qui submerge les frontières des catégories familières et ne se laisse pas cadenasser par un « *iste* » facile, du genre animiste, monothéiste, fétichiste, chamaniste, etc.

**Frontières scientifiques ?**

Cosmogonie, astronomie et astrophysique, d'abord. Mais toujours à travers la fable. Nous avons ainsi Amma, le père de toutes choses, c'est le principe existentiel. Amma est potier, donc, pour créer, il prend une boule d'argile dans sa main et la pétrit jusqu'à en faire un œuf qui éclate pour donner naissance à la Terre et à la voûte céleste. Le peuple Dogon révère depuis la nuit des temps le symbole de cette création, l'étoile la plus visible et la plus étincelante – Sirius –, qu'ils appellent *Sigi Tolo*. Mais elle n'est pas seule ; invisibles, deux autres étoiles l'accompagnent. Il y aurait d'abord *Pô Tolo*, compacte et dense, que les Dogons mettent en rapport avec la graine fondamentale ; c'est la première étoile et la source de toute chose, l'équivalent de ce que, dans d'autres cosmogonie, on appelle l'*Oeuf du monde. Et puis, il y aurait encore une*, plus petite, qui serait le correspondant analogique d'une autre graine, qu'on appelle *Sorgho-femelle*. Le plus étonnant, c'est que les astronomes n'ont découvert l'existence de la première, *Pô Tolo* – une naine blanche, qu'on appelle Sirius B – qu'à la fin du XIXe siècle. Ce sont les irrégularités du mouvement de Sirius A qui leur a mis la puce à l'oreille, mais sans qu'ils puissent l'observer et la mesurer avant 1959. Et il a fallu attendre encore un demi-siècle pour que d'autres irrégularités de mouvement orientent les astronomes vers le deuxième compagnon, Sirius C, pour l'instant,

[2] Laird Scranton, *Sacred Symbols of the Dogon. The Key to Advanced Science in the Ancient Egyptian Hieroglyphs*, Rochester, Inner Traditions, 2007.

hypothétique. Les calculs mathématiques en démontrent l'existence, mais nos moyens techniques sont encore trop faibles pour l'identifier dans le ciel !

Or, les Dogons, dans leurs mythes et fables, ont donné du système de Sirius des explications si détaillées et précises qu'un soupçon s'éveilla instamment dans le monde occidental, où nombreux étaient ceux qui croyaient que ces connaissances avaient été « empruntées » et adaptées durant la colonisation. Mais cette méfiance est vite balayée quand on se penche sur l'architecture cohérente de ce système, sur les relations d'analogie qui s'établissent entre les divers éléments significatifs et qui se traduisent dans les pratiques rituelles des Dogons (masques, danses, langue sacrée, jeux de mots par homophonie, personnages mythiques, calendriers, signes, dessins, vêtements, objets de culte, accessoires, etc.), pour former un tout unitaire et une conception spectaculaire du monde. Toute l'organisation sociale de la tribu, et en particulier le rite majeur qui porte le nom de Sirius, *Sigi*, en est imprégnée. C'est un rituel extrêmement complexe, au fait, une actualisation périodique du mythe de l'éternel retour, qui se déroule tous les 60 ans environ et s'étale sur 7 ans. Durant ce rituel, les Dogons rejouent symboliquement tous les événements qui ont précédé et gouverné la manifestation du monde tel qu'il nous est connu actuellement. Les Dogons anciens observaient attentivement l'Étoile du Chien – une autre appellation de Sirius –, en suivaient chaque mouvement et éclairage ; on le sait par les données qui ont été recueillies concernant la position du guetteur, celle des trous de visée dans le mur, ou encore la dimension du bâton de visée. Grâce à ces informations, les spécialistes ont pu calculer que ce rituel se déroulait déjà il y a plus de 2000 ans av. J. C. Les Dogons offrent une surprenante description dynamique, minutieuse et sophistiquée du système de Sirius ; métabolisant les observations astronomiques, ils les font fondre dans des récits qui les « racontent » suivant deux références principales, à savoir les trajectoires et positions des composantes de ce système, mais aussi, ou surtout des attributs et fonctions de celles-ci dans leurs relations de correspondances analogiques avec les événements déterminants de la vie sur Terre.

Dans un livre passionnant, intitulé, *Histoire de la modernité*[3], Jacques Attali mentionne l'ainsi nommé « code Bamana » (la population Bamana ou Bambara étant, à côté des Dogons, au Mali, détentrice de connaissances scientifiques inouïes, dissimulées dans des légendes et des rituels), un système de prédiction de l'avenir fondé sur une logique simple, à savoir le code binaire (0 et 1), qui se trouve à la base de

[3] Jacques Attali, *Histoire de la modernité*, Paris, Flammarion, 2013.

l'ordinateur que nous utilisons tous aujourd'hui. En bref, d'après les recherches de Ron Eglash[4], ce « code Bamana » est parti de l'Afrique de l'Ouest, au Xe siècle, avec les commerçants arabes, est arrivé à Cordoue, au XIIe siècle, a pénétré dans la mystique et la pratique alchimiques, sous le nom de géomancie, a été développée et complexifiée par le brillant esprit du catalan Ramon Llull (qui avait tant séduit Ioan Petru Culianu), dans son *Ars combinatoria*…, avant de rejoindre la Hollande et le philosophe mathématicien G.W. Leibniz (au XVIIe siècle), à qui George Boole, vers 1850, a repris le code binaire pour créer sa fameuse algèbre, à partir de laquelle John von Neumann a créé l'ordinateur digital (dans les années 1950). Combien simple et cohérente apparaît l'histoire essentielle de la pensée humaine pour peu qu'on l'envisage comme une série de sauts elliptiques biaisant les frontières !

Les frontières, surtout mentales, c'est nous qui les créons, nous y accrochant par la suite avec toute la force de notre insécurité et de nos certitudes, créant des langages différents pour nommer les mêmes choses, afin de nous donner l'illusion de maîtriser des parcelles de connaissance. Mais à y regarder de plus près, on s'aperçoit, à notre plus grand étonnement, que ce que d'aucuns disent avec des chiffres et des formules, d'autres disent avec des mots et des mythes, ou avec des signes. Il se trouve ainsi que les récits et les symboles des Dogons évoquent, dans leur langage particulier – tout comme les Hindous dans les Vedas –, la relativité, les principes de la physique quantique, les ondes qui se transforment en particules, les atomes, les électrons et même le monde subatomique. Seul problème majeur, qui contrarie nos assises ontologiques occidentales, ils ne le font pas avec des instruments techniques performants et ne croient pas au progrès linéaire…

## Mythes sans frontières et symboles universels

Pour revenir un instant sur le mythe des origines, rappelons que le dieu Amma fabrique un œuf à partir de la glaise, il est vrai, après une première tentative infructueuse. Cet œuf concentre la matière espace-temps virtuelle, matrice de toute création ultérieure. Pour donner le coup d'envoi à l'existence, Amma crée les huit graines centrales de la mythologie Dogon, germes de la réalité telle que nous la connaissons. Par la suite, il fait venir au monde les *Nommos*, une espèce de génies, d'éons, qui sont ses représentants dans le monde. Ces Nommos, qui ont la forme de silures, sont huit aussi, comme les graines, mais destinés à exister en couple ; dans un premier temps, Amma engendre quatre Nommo mâles,

[4] Ron Eglash, *African Fractals: Modern Computing and Indigen Design*, Rutgers University Press, 1999.

pour ensuite créer leurs jumelles, futures épouses, mais ce qui frappe d'emblée est le fait que, au fond, ce sont des jumeaux-androgynes, à cette différence près que chaque moitié du couple a des traits masculins plus marqués, tandis que l'autre moitié a plus de caractères féminins. Le plus intéressant de ces éons est le dernier qui vint au monde : l'effervescent *Ogo*, créature impatiente et révoltée, qui n'attend pas la maturité programmée, mais brise la symétrie originelle, gâche une partie du projet divin et se retourne contre son concepteur, demandant d'avoir accès sans tarder à la compagne qu'on lui avait promise. Amma n'hésite pas et punit l'effronté en le chassant de l'œuf originel, comme le Dieu chrétien l'avait fait avec le premier couple fautif. Les choses n'étant pourtant jamais simples et tranchées, notamment dans les cosmogonies, on voit Ogo entamant sa chute sans couper le cordon ombilical, ce qui lui fait arracher un morceau de placenta, et c'est elle qui deviendra notre planète. Les Dogons ont même imaginé une explication poétique pour le commencement du mouvement cosmique de la Terre, en racontant que c'est le Soleil, apparu plus tard, qui allait lui insuffler la rotation sur elle-même, grâce à des « cordes de pluie », de même qu'un mouvement de révolution suivant une orbite qu'ils ont appelée le « cercle du monde ». Il fallait cependant faire pierre à l'action centrifuge de l'insoumis Omo, et alors Amma décida de sacrifier son premier né, le découpant en quatre (sacrifice universel, comme chez les Hindous, pour les quatre éléments et les quatre points cardinaux), le recomposant par la suite et l'envoyant sur Terre dans une Arche (symbole également partagé par plusieurs civilisations) dans la région du Mandé en tant que Réorganisateur et Régent du Monde. La réflexion philosophique incarnée dans ce mythe fondateur fait du Nommo primordial le dédoublement d'*Amma*, car l'Être suprême ne pouvait pas se connaître soi-même sans passer de l'unité à la dualité, ensuite à la multiplicité. Nommo est donc descendu sur terre, emportant dans l'Arche les ancêtres de l'humanité, et l'empreinte de son pied aurait formé un lac sacré, le lac Débo. Un constat important s'impose : le Mandé a un nom secret, invoqué dans les rituels, *Ta, et ce nom* désigne aussi le nombre 10, un nombre divin chez les Dogons, comme chez le peuple voisin des Bambaras, parce qu'il symbolise la Plénitude parfaite d'avant la création, distinct donc du nombre 7, associé à *Amma* en tant que Créateur du monde. Cette différenciation numérique entre les désignations de 10 respectivement de 7 nous prouve que la doctrine qui a cours dans la région du Mandé distingue depuis le début entre l'Être et le Non-Être.

La rébellion cosmique d'Ogo ne resta pas impunie. Le dieu Amma le changea en renard (le Renard pâle, *Yourougou*), le circoncit et le priva de la parole articulée en lui coupant la langue, mais il lui laissa un pouvoir

exceptionnel, celui de prédire l'avenir avec ses pattes, sur une table de divination. Nommo représente l'eau, la fécondité, la vie, l'homme idéal, une sorte d'Adam Kadmon, alors que Yourougou est le feu, la stérilité, la mort. C'est un véritable personnage oedipien, par son acte incestueux de pénétration du bout de placenta devenu la Terre, un être condamné à la solitude et à une quête sans fin. Cela dit, le Renard est respecté dans la communauté, où on lui voue un culte à cause de son don de prédiction.

Afin de pallier le trouble fondamental institué par la cassure de la gémellité primordiale, Amma dota les êtres humains de principes spirituels à la fois mâles et femelles, l'androgynie étant, comme chez les Grecs anciens, la finalité ultime à atteindre. Yourougou, privé de son « âme » femelle, reste à jamais incomplet et impur spirituellement. Amma opère donc trois opérations de castration sur le perturbateur (Satan ? Lucifer ? le Mauvais Démiurge ?) : transformation en animal, circoncision, privation de parole ; l'esprit, l'âme et le corps sont altérés pour l'éternité. Une question vient rôder tout de même : Amma aurait pu anéantir Ogo, il aurait pu effacer toute trace de confusion et d'incohérence dans sa création. Pourquoi ne l'a-t-il pas fait ? Il a permis à Ogo de continuer sa course et de semer le désordre sur son passage, alors que son frère, Nommo premier, s'évertuait à tout rectifier. La sagesse Dogon affirme que Yourougou illustre la liberté de l'individu, l'affranchissement qui amène un déséquilibre nécessaire au nouvel équilibre, pour que le monde avance, tout comme le jour succède à la nuit et la pluie à la sécheresse. Car il n'y a pas d'ordre possible sans désordre. En sortant de soi-même pour se connaître dans sa création, Amma a compris qu'une stabilité totale serait synonyme d'immobilisme, de dépérissement de la création.

On constate donc que le système dogon est travaillé par la dualité. Mythes et littérature orale relatent la lutte indéfinie des deux principes opposés et complémentaires : Nommo et Ogo/Yourougou, volonté d'ordre et de désordre. Il existe une très grande, presqu'obsessive valorisation de la gémellité dans cette société, les jumeaux étant l'image de la perfection souhaitée, mais jamais atteinte, car Amma seul est Un. La naissance de type gémellaire était la « règle » dans les temps des origines. Or, la première naissance mythique faisant échec à la programmation binaire postulée, fut celle d'un être unique : Ogo/Yourougou. Les temps mythiques n'échappent donc pas à la contradiction. Plus encore, la première création d'Amma combat la règle existante, contraignant le processus d'engendrement normal (par couple de jumeaux) de se transformer en une entreprise de récupération. On peut ainsi dire que Nommo est *plus* parfait qu'Ogo, mais qu'il n'est pas parfait, l'ordre ayant été troublé une fois pour toutes, ce qui fait que chacun passe sa vie à rechercher sa moitié, comme disait Platon dans *Le Banquet*.

La métaphysique Dogon est très évoluée, comportant toute une série de nuances pour parler du passage de la non-existence à l'existence, ainsi que des catégories numériques et organisationnelles de la création. Le temps ne permet évidemment pas de le détailler, mais un parallèle, même superficiel et rapide, entre la vision des Dogon et quelques autres cosmogonies, qui ont pris en compte le vide, le néant d'avant la création, le 0 (ce qu'Aristote s'est refusé à concevoir, et toute notre civilisation occidentale s'est bâtie là-dessus), nous prouverait une fois de plus que les notions et les récits d'origine ne s'embarrassent point de frontières géographiques, religieuses ou linguistiques.

> « Les Dogons conçoivent un état du monde préexistant à la création et au Créateur lui-même, un état néant où la matière n'en est pas même encore réduite à sa plus simple expression qui sera un centre ou ; mieux encore, un point de départ, un lieu géométrique destiné à se transformer en particule infinitésimale. » […] « À ce premier état en succède un autre : le point central, résultat en quelque sorte du mouvement périphérique est, ou devient, le dieu créateur Amma. C'est dire que ce dernier est l'un des moments de la formation du monde et non le départ ou la cause première[5] », écrivait Marcel Griaule.

> « En ce temps-là, seul existait Amma.
> Le Temps n'existait pas encore ; l'Espace n'existait pas encore.
> En ce temps-là seul existait Amma.
> L'obscurité n'existait pas encore ; la Lumière n'existait pas encore.
> Œuf Cosmique Primordial, Amma existait de lui-même.
> Amma était la Totalité.
> Et Amma, plus petite que la graine de Pô, était une boule accélérée, invisible à l'œil.
> Tout commença un jour qui n'existait pas encore, puisque le Temps n'existait pas encore.
> Amma avait pris conscience de lui-même et surtout de sa solitude. Amma s'ennuyait.
> Il était la Totalité mais il se sentait seul. Il n'avait personne à qui parler ; et aussi loin que pouvait se poser son regard, Amma ne voyait que lui-même.
> Pour rompre l'ennui, Amma décida de se diversifier.
> Amma sépara d'abord le Temps de l'Espace. Il sépara ensuite la Lumière de l'Obscurité.
> Mais le Temps ni l'Espace ne pouvaient être mesurés. Et la Lumière et l'Obscurité ne pouvaient être appréciées.
> Amma était donc toujours seul et Amma continuait de s'ennuyer.
> Amma décida alors de se diversifier encore, mais cette fois par la création de nouveaux éléments.[6] » (Doumbi-Fakoly, écrivain Kamite)

[5] Marcel Griaule et Germaine Dieterlen, *La conception du monde et de la matériau, Soudan, Atomes, Février 1950.*
[6]https://www.solidaritenordsud.net/res/site104700/res888408_LA-GENESE-DOGON-DE-LUNIVERS_.pdf.

Le Verbe s'identifie à la vibration primordiale. Les anciens sages chinois disent :

> « Au grand commencement de toutes choses, il y avait le néant de forme, l'être imperceptible ; il n'y avait aucun être sensible, et par suite aucun nom. Le premier être qui fut, fut l'Un, non sensible, le Principe. On appelle tei norme, la vertu émanée de l'Un, qui donna naissance à tous les êtres. » (Tchouang-tseu, Zhuang Zi, chap. 12.H)
> « Le Tao Verbalisé n'est pas le Tao en tant que Principe de tout ce qui est » (Lao Tseu, Tao-Te-King, chapitre 1-A)
> « Il est un être d'origine inconnue, qui exista avant le Ciel et la Terre, imperceptible et indéfini, unique et immuable, omniprésent et inaltérable, la mère de tout ce qui est. Je ne lui connais pas de nom propre, je le désigne par le mot Tao. » *(*Lao Tseu*,* Tao-Te-King*, chapitre 25.)*[7]

Et l'*Hymne de la création* du Rig-Veda dit pratiquement la même chose :

> « 1. Il n'y avait pas l'être, il n'y avait pas le non-être en ce temps.
> Il n'y avait ni l'espace, ni le firmament au-delà.
> Quel était le contenu ? Où était-ce ? Sous la garde de qui ?
> Y avait-il de l'eau profonde, de l'eau sans fond.
> 2. Ni la mort, ni la non-mort n'étaient en ce temps,
> Point de signe distinguant la nuit du jour.
> L'Un respirait sans souffle mû de soi-même:
> Rien d'autre n'existait par ailleurs.
> 3. A l'origine les ténèbres couvraient des ténèbres,
> Tout ce qu'on voit n'était qu'onde indistincte.
> Enfermé dans le vide, le Devenant,
> L'Un prit alors naissance par le pouvoir de la Chaleur.
> 4. D'abord se développa le Désir,
> Qui fut le premier germe de la Pensée.
> Cherchant avec réflexion en leurs âmes,
> Les Sages trouvèrent dans le non-être le lien avec l'être.[8] »

Les Dogons, peut-être aussi sous l'influence de Yourougou, vivent dans un monde de signes. Selon leur doctrine, « Dans le corps d'Amma étaient les signes. Amma a fait le monde par adjonction de signes (c'est-à-dire en accumulant les signes). Les signes sont allés dans chaque chose, se sont transformés en dessin, ont dessiné le départ vers la fin (c'est-à-dire on marqué le début du transitoire)[9].»

---

[7] Lao Tseu, *Tao-Te king*. *Livre de la Voie et de la Vertu*, trad. et comm. de Marcel Conche, Paris, PUF, 2003.
[8] *Hymne cosmogonique* 10.129 du Rig-Veda in L. Renou, *Hymnes et prières du Veda*, Paris, 1938.
[9] https://ro.scribd.com/document/461032800/Le-Roi-Dragon-N-13-A-la-decouverte-dune-tradition-meconnue

Nous avons déjà mentionné que ce peuple dispose d'une écriture idéographique, mais cette écriture ne sert pas à fixer la parole parlée, elle est bien davantage le reflet et l'expression du monde dans sa plus haute réalité. Les idéogrammes de ce système répondent à un classement subtil et comportent des significations ésotériques profondes interdites au commun des mortels, seuls y ayant accès le petit nombre de Sages, les prêtres-rois, les *Hogons* et sont enseignées uniquement à quelques initiés. Parmi ces signes se trouve le *swastika*, décliné sous plusieurs variantes (y compris le masque Kanaga), comme « marque d'Amma » symbolisant les « choses du monde que le mouvement de Dieu [Amma] a créées et que le Moniteur organise[10] ».

Le système des signes idéographiques Dogon est d'un grand raffinement métaphysique ; organisé en quatre sous-systèmes, qui représentent autant de degrés d'existence ou mondes. Sa structure intime exprime la chaîne causale première, la façon dont l'Un initial, le principe suprême vivant dans son indistinction première est venu à concevoir la Manifestation qui procède de lui comme principe avant de se déployer dans la multiplicité des formes d'existence transitoires, inscrites dans le devenir spatio-temporel et correspondant aux mo(n)des de l'existence universelle. Il est étonnant et passionnant de constater que les niveaux identifiés pas René Guénon – la Non-Manifestation, la Manifestation informelle, le Monde subtil et le Monde grossier – correspondent pratiquement aux quatre mondes exprimés dans les signes idéographiques des Dogons, en fait de ceux des peuples de toute la région du Mandé, une contrée fabuleuse qui est pour eux à la fois hors de et dans la Manifestation.

Les Dogons disent « dans la parole dogon (ou l'idée dogon), toutes les choses se manifestent par la pensée ; elles ne se connaissent pas elles-mêmes ». Marcel Griaule précise : « Cela revient à dire que les signes, manifestation de la pensée créatrice, ont existé avant les choses et qu'ils les ont déterminées. … Le mécanisme de la création comprend donc dix signes fixes (deux « guides » et huit « maîtres ») qui donnent vie aux signes mobiles (les signes complets), lesquels font venir les choses à l'existence[11] ».

Le survol précédent nous a fait apercevoir que la doctrine Dogon (qu'ils partagent avec tous les peuples de l'ancien empire Mandingue), si tant est qu'on puisse parler d'une doctrine, constitue un condensé métaphysique de mythes, de symboles et d'observations astronomiques, essentiellement une vision de l'Unité. Il est surprenant de constater que ce

[10] Ibidem.
[11] Ibidem.

corpus doctrinaire d'une facture spéciale est remarquablement capable de se plier aux différentes conditions de tout ordre et de traverser ainsi les siècles sans que son intégrité soit altérée. La faculté d'abstractisation de ces langues mandingues est telle que, pratiquement tous les concepts métaphysiques disposent de leur propre signifiant sans que les locuteurs aient eu besoin de recourir à des mots étrangers, à quelques exceptions près. Si l'on prend, par exemple, la notion taoïste de *wu wei*, qui renvoie au non-agir agissant, son équivalent dogon et *Fu* ; pour le « juste milieu », lui aussi caractéristique de la civilisation chinoise, les peuples mandingues parlent du « milieu du milieu », le *tyèmantyé ; quant à* la nature illusoire du monde, à cette réalité insaisissable que le sanskrit appelle Māyā hindoue, les Dogons la rendent par Nòòrò. Il y a même une réflexion autour de la *coincidentia oppositorum*, comme principe ontologique, reposant sur la non-dualité originelle, que cette doctrine exprime de manière à la fois précise et plastique : « Le monde est composé d'un avant et d'un arrière, mais l'avant et l'arrière se joignent au milieu ». Plusieurs influences et traditions extrême-orientales se rejoignent dans la pensée Dogon, qui a toujours été perméable, tout en laissant une place décisive à celles qui irriguent le royaume Mandingue. L'Égypte aussi est très présent, aussi bien dans les signes idéographiques que dans la mythologie, les contacts de ces spiritualités ont été mutuellement enrichissants, mais ils auraient bien tort ceux qui, en identifiant des traces, s'empresseraient de voir dans la civilisation du Mandé un sous-produit égyptien se tromperaient du tout au tout. Dans tous les cas, s'il fallait trouver un équivalent à Amma, celui ne serait pas la Cause première, le Principe suprême, l'Un, l'Absolu, l'Innommable, Dieu enroulé sur lui-même, mais bien le Créateur, le Démiurge gnostique, le Dieu de l'Ancien Testament. Dans cette distinction que le *Tao-Te king* fait d'emblée[12], Amma se situerait plutôt du côté du Fabricateur, l'« arrière » de l'univers n'étant pas une préoccupation majeure des Dogons.

Soulignons, toutefois, que la connaissance de la signification des signes n'est pas donnée à tous les locuteurs du Mandé. Ce sont les Hogons – des prêtres initiés - qui incarnent les gardiens du Dépôt de la Connaissance métaphysique. Au fait, leur repose-tête, qui se compose

[12] « La voie qui peut être exprimée par la parole n'est pas la Voie éternelle ; le nom qui peut être nommé n'est pas le Nom éternel./(L'être) sans nom est l'origine du ciel et de la terre ; avec un nom, il est la mère de toutes choses. (Lao Tseu, Le Livre de la foi et de la vertu, trad. par Stanislas Julien, Paris, Imprimerie nationale », 1842 ; https://fr.wikisource.org/wiki/Tao_Te_King_(Stanislas_Julien)/Texte_entier)

d'une tige et de deux boules, marque le fait qu'ils sont à la fois détenteurs de l'Autorité spirituelle et du Pouvoir temporel, une triade dont l'articulation (Connaissance-Autorité-Pouvoir) rappelle quelque peu le mystérieux prêtre-roi Melchisédech qui traverse le récit de la Genèse biblique. Les Hogons portent une espèce de bonnet qui figure une spirale, équivalente du Vortex Universel, par laquelle les Dogons désignent toutes les possibilités d'existence. Le Hogon est le maître d'un autel sous lequel est gravé un *Tableau des Signes*, lui seul détenant la clé de la signification de ceux-ci, des voies d'accès à l'Être, ainsi que des influences célestes qui gouvernent le cheminement des hommes vers des états spirituels élevés.

Et pourtant ce ne sont pas les Hogons qui transmettent le savoir qui entraîne la première étape de la métamorphose spirituelle. Comme dans l'alchimie, ce rôle est dévolu au Forgeron, le véritable Maître du Feu du Ciel, qui, au commencement de tout processus d'initiation, conduit celui qui s'engage dans cette voie jusqu'aux Portes du royaume spirituel, au-delà desquelles le postulant continuera tout seul. Le Forgeron est un personnage essentiel du monde intermédiaire entre la non-manifestation et la manifestation, à l'instar des griots, voilà pourquoi on les dit héritiers du sang du *Nommo* qu'Amma a sacrifié pour rétablir l'équilibre dans notre monde. Cette vision cosmogonique et mythologique d'une cohérence intellectuelle et d'une portée métaphysique uniques sur le continent africain relie création universelle, organisation sociale et existence individuelle à travers des légendes, des fables, des danses rigoureusement symboliques, prouvant, s'il en était encore besoin, que les voies de la connaissance sont variées et que l'avancée technologique n'en est qu'une parmi d'autres.

La civilisation des Dogons est restés aux confins – ésotériques et énigmatiques – du monde occidental, parce qu'il n'est pas facile d'accepter qu'un peuple ancien, peu nombreux et étranger aux systèmes et méthodes d'exploration scientifiques, ait rendu la Réalité intelligible et ait pu en tirer un système homogène et convaincant d'explication de ce qui nous entoure et d'accès à la connaissance et à l'achèvement spirituel, articulé dans des concepts métaphysiques, des signes et des fables qui ne font qu'attester une origine universelle commune et l'unité des données initiales. Il est, somme toute, réjouissant de retrouver, d'un bout à l'autre du monde créé, des notions, des perspectives, des expressions, des formes de l'imaginaire et de l'esprit quasiment identiques.

## Un art sans frontières

Plus personne ne doute aujourd'hui de la participation de l'art africain traditionnel à la mondialisation, depuis quelques siècles déjà, mais remettre ce constat dans le contexte juste et mesurer la conscience

qu'en ont les Africains eux-mêmes n'est pas une mince affaire. Le terme « mondialisation » est récent, il couvre cependant une réalité beaucoup plus ancienne. Les sources indiquent clairement que le mouvement qui a permis à l'art africain de féconder l'imaginaire des autres peuples a commencé au XVIe siècle. Les vocables art « primitif », « nègre », « colonial », « africain », « premier », désignent tous la même chose, la coloration différente étant due aux lentilles de l'idéologie dominante du moment, à la mode, ou aux réels besoins de renouvellement des perspectives esthétiques liées au visuel. Par la suite, en revanche, depuis le XVIIIe siècle au moins, l'ouverture progressive vers le monde entier et les approches souvent invasives de l'islamisme ou du christianisme, concrétisés, aujourd'hui dans un tourisme culturel croissant, ont contribué à fragiliser ce patrimoine précieux.

Le fait est que les pièces d'art africain « traditionnel », Dogon compris, font, depuis un siècle environ (depuis le cubisme essentiellement), l'objet d'un véritable engouement. Dans un premier temps, celui-ci s'expliquait par le fait que les artistes et les critiques qui s'y sont intéressés – à la sculpture du Mandé, par exemple – étaient fascinés par l'étonnante expressivité de ce « primitivisme », qui respirait une liberté authentique, sans les entraves et les canons culturels occidentaux.

Mais au fond, il y avait surtout une mystification de l'objet, qu'on regardait comme l'expression de croyances secrètes et de rites primitifs dangereux, sanguinaires même et, à la limite, hors d'atteinte. Or, ceci va à contresens d'un esprit universel. Donc, si la sculpture africaine prouve bien l'existence d'un esprit créateur ou d'une esthétique globale, cela contredit la notion de culture primitive qu'elle serait censée représenter.

Aujourd'hui encore, la perception occidentale de l'art africain en général, et Dogon en particulier, est influencée par des constructions intellectuelles stéréotypées qui sentent encore l'époque coloniale et font perdurer ce processus de « mystification » de l'art en privilégiant l'association entre certains objets et des rituels secrets.

> Les masques, ils n'étaient pas des sculptures comme les autres. Pas du tout. Ils étaient des choses magiques [...] Les Nègres [c'est-à-dire « l'art nègre »] ils étaient des intercesseurs [...]. Contre tout ; contre des esprits inconnus, menaçants. Je regardais toujours les fétiches. J'ai compris [...] Ils étaient des armes. Pour aider les gens à ne plus être les sujets des esprits, à devenir indépendants[13].

En dehors des sculptures, qui ont voyagé plus facilement, il existe bien, sur place, une architecture dogon d'une beauté et d'une harmonie

[13] André Malraux, *La tête d'obsidienne*, Paris, 1974, p. 18.

exceptionnelles, qui lui ont valu, dès 1989, l'inscription au patrimoine mondial de l'UNESCO. Cette architecture traditionnelle a traversé les siècles, s'enrichissant au fur et à mesure d'éléments qui allient la fonctionnalité et l'esthétique, épousant le climat et la géographie particulière des lieux. Ainsi, les Dogons vivent dans un territoire rocheux et montagneux dans le centre de l'ouest du Mali, le long du massif de Bandiagara, qui jouit de paysages exceptionnels de falaises et de plateau de grès parsemés de belles constructions – habitats, greniers, autels, *togunas* aux portes magnifiquement sculptées, souvent peintes, ou ornées de motifs symbolisant le couple gémellaire ancestral. Leur intégration étroite et harmonieuse à l'environnement s'exprime dans les édifices troglodytes, des structures en briques de boue remarquables, empilées verticalement sur des falaises apparemment infranchissables, en rapport avec les traditions et rituels sacrés.

Bandiagara est un milieu d'une rare beauté, mais également hostile et difficile d'accès. Les Dogons s'y sont installés au XV^e^ siècle, trouvant dans cette nature sauvage un refuge qui répondait à leur nécessité de défense contre des envahisseurs nombreux et redoutables, s'employant à mettre à profit les contraintes physiques de l'endroit. Autant sur le haut plateau, que sur les flancs de la falaise, les habitants ont su exploiter le peu qu'ils ont trouvé sur place non seulement à des fins fonctionnelles, pour ériger des villages et des habitations ingénieuses, mais aussi pour inscrire dans la pierre et dans le bois leur conception de la vie et de la mort. Il y a quelques formes architecturales caractéristiques du pays Dogon, parmi lesquelles les *togunas*, qui abritent sous un auvent de branches soutenu par des poteaux de bois sculptés des bancs où les hommes se réunissent pour prendre les décisions importantes pour la communauté, et les sanctuaires totémiques (*binu*). Ces derniers sont très variés comme dimensions et décorations, le plus travaillé étant voué au prêtre Hogon, guide spirituel d'un ou de plusieurs villages, qui vit seul. Pour lire les signes de l'au-delà, il est souvent inspiré par un serpent, Lebè, dont le totem se trouve sculpté à côté de la porte de son logis.

Sobre, élégant et sophistiqué, l'art dogon a émerveillé de nombreux artistes et collectionneurs européens au début du XX^e^ siècle, parmi lesquels André Breton, Picasso, Giacometti ou Brancusi. Mais si, en Occident, la statuaire dogon est notamment perçue et jaugée à travers sa dimension purement artistique (à quelques exceptions près, toutefois), les peuples africains qui l'ont créée, sans y être insensibles, lui ont d'emblée accordé un rôle cérémoniel dans leurs rituels sacrés, un rôle ontologique, on pourrait dire, d'une puissance qui n'a pas son pareil dans les autres formes d'art ethniques. Et puis, les mythes envahissent l'imaginaire…

Ces superbes statues qui nous ravissent n'ont donc pas de fonction esthétique, elles existent pour servir de réceptacle au *« nyama »* des morts, c'est-à-dire à l'esprit des ancêtres, à leur énergie vitale qui continue à nourrir les vivants. Vu ce rôle exceptionnel, elles ne peuvent pas être taillées par n'importe qui. Il existe ainsi une classe d'artisans, presqu'une caste, unique dans toute l'Afrique de l'Ouest : celle des forgerons, qui, on l'a déjà vu, sont responsables de la première phase de la révélation. Ils sont exempts des travaux des champs, précisément pour qu'ils fabriquent les statues qui assurent la survie spirituelle et les outils pour la survie physique. Les statues remplissent habituellement deux fonctions : funéraire et thérapeutique, et présentent des caractéristiques qui les singularisent, à savoir des corps allongés, des visages étroits au nez mince et aux yeux protubérants, aux jambes parfois plus courtes que les bras. Mais celles qui frappent le plus sont les représentations androgynes, au sexe et barbe d'homme et aux seins de femme, des statues qui s'étirent en longueur, épousant la courbure du bois qui les abrite. Il arrive que l'épuration soit presqu'absolue. Quand on regarde ces corps aux bras qui se tendent vers le ciel (probablement Nommo exhortant Amma à envoyer la pluie), on s'aperçoit que les détails réalistes manquent et que ces chevaliers doubles (comme les Templiers), ces jumeaux mystérieux, sont à peine figuratifs, comme des allusions et des abstractions, du postmoderne avant la lettre, pour ainsi dire. On aurait cependant tort d'approcher cette statuaire avec une grille de lecture familière, car l'histoire qu'elle raconte est différente, étrange, d'une rare richesse. Il faudrait, au contraire, abandonner tout parti pris, toute forme de contrainte ou prédétermination culturelle pour les entendre nous parler d'Amma, ce dieu qui a créé le monde par la parole, et des jumeaux qui n'en finissent pas de se chercher.

Il n'est donc pas étonnant qu'un artiste comme Giacometti en fût fasciné, lui qui avait choisi de s'éloigner d'un art réaliste et académique, faisant la part belle à une représentation totémique, hallucinatoire, respirant une force magique dans chacune des articulations de ses statues filiformes, qui obéissent à une rigueur géométrique, mais simplifiée, schématisée ; ses femmes ont quelque chose d'hiératique, tandis que ses hommes, des hiéroglyphes en marche, rappellent étrangement à la fois les statues Dogon et les profils égyptiens.

Quant à Brancusi, c'est un amoureux d'art traditionnel de tous bords, à cette précision près que son travail sur l'idée et la matière perturbe sensiblement les délimitations sémiotiques, et notamment l'opposition abstrait / figuratif, ou fictionnel / référentiel, jouant sur les effets de ressemblance qu'entretient un objet du monde naturel avec sa représentation, et remplaçant les *stimuli de perception*, qui n'offrent

qu'un seul profil des choses, par les *stimuli de substitution*, pour reprendre la distinction d'Umberto Eco[14], ces stratégies et codes de lecture inscrits dans les images. Tout comme les Dogons, lorsqu'il compose *Le commencement du monde* ou qu'il évoque *M^lle^ Pogany*, Brancusi ne reproduit pas, ne se fait pas écho des qualité sensible d'un objet ou d'une figure humaine, mais, tout au contraire, s'emploie à les retirer, à les abstraire de l'œuvre pour que l'essence seule demeure. Alors, abstrait ou figuratif ? Inspiration africaine ou roumaine ?

> L'art nègre africain aurait alors opéré chez Brancusi comme un déclencheur mnémonique qui aurait aidé à faire revenir à la surface de sa conscience la tradition de la gravure du bois roumaine.[15]

**La société des masques**

Les masques occupent une place capitale dans la vision du monde et de la vie des Dogons, en particulier lors des cérémonies funéraires. Leur société comporte une confrérie des masques, *Awa*, une élite masculine qui s'est dotée d'une langue secrète, le *sigi so*. Quel que soit son âge, dès qu'il est circoncis, tout homme peut entrer dans l'Awa et s'initier aux mystères de ce groupe très hiérarchisé, dont les membres les plus importants sont les Vieux, c'est-à-dire ceux qui ont assisté à deux Sigi, cette cérémonie cosmo-ontologique célébrant, tous les 60 ans environ, la révélation de la parole et de la mort (la plus récente s'est déroulée en 1967) ; le deuxième cercle est constitué par ceux qui n'ont traversé qu'un Sigi ; enfin, le troisième, celui des plus jeunes, qui y aspirent. Dans ce conclave masculin qu'est l'Awa, une seule femme est admise, la Yasiginè, qui est considérée « la sœur des masques ».

Le répertoire des masques des Dogons est impressionnant, qui apparaissent dans les cérémonies aux danses sacrées pour révéler la cosmogonie, rétablir l'ordre social, séduire les morts et… pour se substituer à la parole. Ils réconcilient les vivants et les morts lors des cérémonies funéraires, comme *dama*, la levée de deuil, et permettent à la communauté de contenir le *nyama*, cette redoutable énergie vitale qui habite tout être vivant et qui, sans contrôle, provoquerait désordres et troubles. Les masques ont donc le rôle de capturer les forces errantes pour l'équilibre de la société. Le plus complexe et spectaculaire est probablement le masque *Kanaga*. On l'appelle aussi le *« masque d'Amma »,* et sa caractéristique la plus inouïe est qu'il comprend un espace vide dans lequel le danseur glisse son visage, et cet espace protégé,

[14] Umberto Eco, *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Grasset, 1999, p. 365.
[15] Edith Balas, « The Sculpture of Brancusi in the Light of His Rumanian Heritage », *Art Journal*, 35/2, hiver 1975-1976, p. 94.

invisible, représente pour les Dogons ce qui se rapproche le plus de l'indistinction initiale, de l'Être immobile dans son éternité, « *Amma avant la création* ». Lors des levées de deuil, plusieurs masques envahissent l'aire de danse, évoquant Amma, ce dieu créateur double, tourné vers le ciel et la terre.

Ces quelques éléments qui ne font qu'esquisser les contours d'une civilisation complète, bien plus saillante et haute en couleurs que ce que nous avons pu évoquer rapidement, sont plus une invitation à des lectures transversales, une invitation au voyage imaginaire que nulle frontière ne saurait entraver.

**Bibliographie**

ATTALI, Jacques, *Histoire de la modernité : comment l'humanité pense son avenir*, Paris, Flammarion, 2015.
BALAS, Edith « The Sculpture of Brancusi in the Light of His Rumanian Heritage », *Art Journal*, 35/2, hiver 1975-1976
ECO, Umberto, *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Grasset, 1999.
EGLASH, Ron, *African Fractals: Modern Computing and Indigen Design*, Rutgers University Press, 1999.
GRIAULE, Marcel et Dieterlen, Germaine, *La conception du monde et de la matériau, Soudan, Atomes, Février 1950*.
MALRAUX, André, *La tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974.
RENOU, L., *Hymnes et prières du Veda*, Paris, 1938.
RICOEUR, Paul, « Cultures, du deuil à la traduction », version révisée de sa communication prononcée aux Entretiens de l'Unesco le 28 avril 2004, dans *Le Monde*, 25 mai 2004.
SCRANTON, Laird, *Sacred Symbols of the Dogon. The Key to Advanced Science in the Ancient Egyptian Hieroglyphs*, Rochester, Inner Traditions, 2007.
ZAHAN, Dominique, « *Aperçu sur la pensée Théogonique des Dogons* », in *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol VI, 1949.

**Sitographie**

https://www.solidaritenordsud.net/res/site104700/res888408_LA-GENESE-DOGON-DE-LUNIVERS_.pdf
https://ro.scribd.com/document/461032800/Le-Roi-Dragon-N-13-A-la-decouverte-dune-tradition-meconnue

# Fait et fiction :
# à propos d'une frontière et de ses points de passage

Jean-Marie SCHAEFFER
Professeur des Universités, EHESS/CNRS, France

**Résumé.** La frontière entre les représentations qui prétendent être vraies (et donc peuvent être fausses ou mensongères) et les représentations fictionnelles, qui n'ont pas cette prétention, est centrale du point de vue épistémologique et communicationnel. Mais, si du point de vue analytique, la frontière entre les deux domaines est claire et univoque, dans les faits c'est tout sauf une frontière hermétique. Comme dans le cas de toute frontière, il existe, bien entendu, des trafics de contrebande. Mais il existe aussi de nombreux points de passage, non seulement licites, mais indispensables pour la bonne marche des deux. Les passages en contrebande et les traversées licites de la frontière ont, non seulement, des conséquences différentes, mais elles ont aussi des enjeux radicalement dissemblables. L'article s'intéressera aux deux cas de figure. Je tenterai de montrer comment ils diffèrent et en quoi leur différence permet de mieux comprendre les relations complexes entre fictions et croyances.

**Mots-clés :** fiction, véridiction, vérité, frontière, croyance.

**Abstract. (Fact and Fiction: About a Border and Its Crossing Points).** The frontier between representations that claim to be true (and therefore can be false or misleading) and fictional representations, which do not make this claim, is central from an epistemological and communicational point of view. But, if from an analytical point of view, the border between the two domains is clear and univocal, in reality it is anything but a hermetic border. As with any border, there are, of course, smuggling operations. But there are also many crossing points, not only legal, but essential for the smooth running of both. Smuggling and legal border crossings not only have different consequences, but they also have radically different stakes. This paper will focus on both cases. I will try to show how they differ and how their difference allows us to better understand the complex relations between fictions and faiths.

**Keywords:** fiction, veridiction, truth, border, faith.

## 1. Véridiction, vérité, erreur, mensonge et fiction

La distinction entre les représentations qui prétendent être vraies et les représentations fictionnelles, qui n'ont pas cette prétention, est centrale du point de vue épistémologique et communicationnel, pour les individus tout autant que pour les sociétés. En règle générale, il importe, en effet, de savoir ce qui est le cas et ce qui n'est pas le cas, à la fois dans le domaine des états de fait et dans celui de nos relations communicationnelles avec autrui. Il est en particulier important que les représentations qui se donnent pour référentielles le soient effectivement,

de même qu'il est important que nous sachions les distinguer de celles qui n'ont pas cette prétention – ce qui est le cas des fictions.

Dans le cas des représentations narratives, maîtriser la distinction est tout particulièrement important parce que le mode narratif est le mode principal grâce auquel nous communiquons des informations factuelles à autrui, mais qu'il est aussi une province importante, peut-être la plus importante, des usages ludiques et artistiques du langage, en particulier sous la forme de la fiction (verbale). D'ailleurs, un des types les plus importants de malentendus communicationnels est due à la confusion concernant le cadre pragmatique – véridictionnel ou fictionnel – dans lequel il convient d'interpréter et d'évaluer un énoncé ou un texte. Qui n'a pas parmi ses connaissances des personnes qui, comme on dit, « prennent tout au sérieux », et d'autres qui, au contraire, sont incapables de s'empêcher d'enchaîner les mystifications blagueuses ?

L'importance de la distinction entre fait et fiction, trouve une confirmation dans le fait que l'accès à la différenciation entre les représentations véridictionnelles et les simulations ludiques (*make-believe*) (Walton, 1993) est un moment important dans la maturation mentale du petit enfant, quelle que soit la culture à laquelle il appartient. Lawrence Goldman et Michael Emmison (1996) ont ainsi montré que chez les Huli – une peuplade de la Nouvelle-Guinée – les enfants accèdent à la compétence mentale qui leur permet de distinguer entre les actions qu'ils réalisent pour de vrai et celles qu'ils incarnent pour de faux, donc qu'ils asiatiques ou africains. Le contenu des jeux des petits Hulis est certes différent de celui qui simulent ludiquement, exactement au même âge que, par exemple, les enfants européens. Cela est dû au fait qu'ils puisent leurs matériaux dans une tradition culturelle, dans laquelle les frontières entre fait et fiction ne sont pas tracées au même endroit que chez nous. Cela est dû, en particulier, à l'importance des discours mythiques, qui ne sont assimilables ni au dire véridictionnel standard (qui existe bien entendu aussi dans la culture Huli), ni à celui de la fiction ludique, mais relève d'une connaissance ancestrale admise comme vérité auto-confirmatrice. Mais la structure de la relation entre fiction et fait est la même que chez nous, et Goldman et Emmison montrent, en particulier, que les petits Hulis se servent des mythes exactement de la même manière que les enfants européens se servent des croyances partagées qui prévalent chez nous, c'est-à-dire comme matériaux, comme nous le verrons, indispensables pour les jeux fictionnels.

La naissance de la compétence fictionnelle active et de sa forme passive sont décalées dans le temps. Les enfants sont capables de faire la différence entre des *jeux* fictionnels et des *actions* sérieuses avant d'être au clair quant à savoir quand un récit est factuel et quand il est fictionnel.

La distinction qu'ils font entre « ce qui est pour de vrai » et « ce qui est pour de faux » concerne en un premier moment la différence entre des situations et actions sérieuses et celles qui sont simulées. La maîtrise de la pragmatique du théâtre vient donc avant celle de la pragmatique du récit de fiction. C'est peut-être parce que, dans le cas des fictions « jouées », les enfants sont eux-mêmes ceux qui instaurent le cadre du « faire comme si », alors que dans le cas des récits ils sont en un premier moment surtout en position de récepteurs, la compétence de la compréhension des structures narratives précédent la capacité d'en construire. De fait, qu'on leur raconte des récits, le positionnement par défaut des tout petits est que tout ce qu'on leur raconte est « vrai ». D'où, quand on leur raconte une histoire avec des fantômes ou des vampires ou d'autres entités qui leur font peur, leurs demandes réitérées d'être rassurés : il faut qu'on leur assure solennellement que ce qu'on raconte n'est que « pour de faux ». Or, au même âge ils jouent volontiers au fantôme sans qu'ils aient besoin de se rassurer ou d'être rassurées par les adultes. En réalité, même une fois que nous sommes adultes, considérer comme vrai ce qu'on nous raconte reste notre position par défaut, sans doute parce que la confiance communicationnelle, même si elle est souvent déçue, est une condition indispensable pour les humains, puisqu'une grande partie de nos croyances, y compris parmi celles auxquelles nous tenons le plus, sont des croyances acquises par ouï-dire et non pas par connaissance directe : si on retirait de notre stock de nos croyances toutes celles que nous avons acquises par « ouï-dire », nous serions très dépourvus face à la vie.

Quelles sont les relations que la fiction entretient avec l'erreur et le mensonge ? L'erreur et le mensonge sont indissociables de l'existence d'une prétention à la vérité. Seul quelqu'un qui a la prétention de dire la vérité, ou à qui on suppose cette prétention peut se tromper ou mentir. Donc, si la fiction avait des prétentions à la vérité (référentielle), elle ne pourrait relever que du mensonge et non de l'erreur, puisque celui qui invente une fiction sait pertinemment qu'il ne respecte pas les normes de la véridicité, alors que celui qui fait une erreur croit, au contraire, être dans le vrai. Toute fiction implique en fait une sorte de « contrat » implicite entre l'auteur (ou l'énonciateur) et son lecteur (ou auditeur) concernant l'absence de toute prétention véridictionnelle. L'existence d'une « feintise ludique partagée » (Schaeffer, 1999) est donc indispensable pour que la fiction puisse opérer *comme* fiction. En effet, lorsque l'auteur émet un récit qui est sans prétentions véridictionnelles, mais que le lecteur n'est pas mis au parfum, il peut arriver qu'il reçoive le texte comme ayant des prétentions référentielles. Cette situation a été illustrée avec éclat par *Marbot. Une biographie*, ouvrage publié par l'écrivain allemand Wolfgang Hildesheimer

en 1996. *Marbot* respecte avec une telle perfection les traits les plus canoniques des biographies factuelles – sous-titre générique, conventions narratives, iconographie, appareil de citations et de notes, index –, qu'à publication de l'ouvrage Hildesheimer a réussi à le faire accepter comme une biographie factuelle par la critique, qui célébra en la personne de Sir Andrew Marbot un prédécesseur (anglais) méconnu de la théorie freudienne de l'inconscient appliquée à la personnalité des artistes. C'est Hildesheimer lui-même qui révéla après quelques mois que l'auteur qu'il prétendait avoir découvert, n'avait jamais existé et que le livre était une fiction. Les critiques lui en voulurent, l'accusant d'avoir tout fait pour qu'on ne se doute pas qu'il s'agissait d'une fiction, donc, qu'en fait il ne s'agissait pas d'une fiction, mais d'une mystification, d'autant plus efficace qu'avant *Marbot* Hildesheimer avait publié, dans le même style, une biographie, factuelle celle-là, consacrée à Mozart. Une fois catégorisé comme fiction, l'ouvrage de Hildesheimer s'avère être un exercice de style époustouflant. Mais il constitue aussi une preuve par l'absurde de la non-validité de la thèse selon laquelle la fiction se distinguerait forcément des récits factuels par des traits syntaxiques propres (thèse soutenue notamment par Dorrit Cohn, 2000 ; avant elle par Käte Hamburger, 1986). S'il est vrai que la plupart des fictions peuvent être distinguées des récits factuels par des indices syntaxiques, l'absence de tels indices dans un texte ne prouve, en revanche, pas que celui-ci n'est pas une fiction. *Marbot* démontre qu'au contraire c'est la connaissance (ou l'ignorance) du cadre pragmatico-générique qui est décisive pour le lecteur.

Vu cette importance du cadre pragmatique pour la distinction entre récit véridictionnel et récit de fiction, il est d'autant plus étrange que la façon classique de la penser a été de le faire en termes sémantiques : un récit factuel serait un récit qui a une référence, alors qu'un récit fictionnel se caractériserait par le fait qu'il est dépourvu de référence. La première objection que l'on peut formuler à l'égard des définitions sémantiques de la fiction est le fait qu'un récit factuel peut bien entendu être faux, auquel cas lui non plus n'a pas de référence. Donc l'absence de portée référentielle n'est, de toute manière, pas limitée au récit de fiction, mais caractérise aussi le récit factuel faux. Cela montre bien que la différence entre les deux concerne bien *la prétention à la véridictionalité* et non pas l'existence effective ou non d'une référence. La définition sémantique permet de distinguer entre une prétention référentielle réussie (« vérité ») et une prétention référentielle ratée (« erreur » ou « mensonge »). Ce qui caractérise la fiction relevant *pas* de la réussite ou de l'échec de la référence, mais de l'absence de la prétention à avoir une référence, les conditions de réussite et d'échec des actes de langage sont donc totalement dissemblables dans les deux cas.

On peut exprimer la différence encore d'une autre manière. La question de savoir si un récit ayant des prétentions véridictionnelles rapporte ou ne rapporte pas des événements et actions réelles est une chose qui ne dépend *pas* de ses prétentions, mais de la constitution du monde. Soit les événements et actes visés par l'acte narratif existent indépendamment de et antérieurement à cet acte, et alors le résultat de cet acte, donc le récit, a une force référentielle ; soit ils n'existent pas indépendamment de et antérieurement à cet acte et alors le récit n'a pas de force référentielle. Autrement dit, la réussite d'un récit du point de vue de sa capacité à faire référence à des personnes, des événements et des actions dépend uniquement de la constitution du monde et non pas de la visée référentielle ou pas de l'acte narratif. Une conséquence de ceci au niveau de la fiction est que son statut pragmatique est indépendant de la valeur référentielle effective de ses énoncés. En particulier, certains des énoncés d'un récit de fiction peuvent fort bien avoir une valeur référentielle : même dans une fiction, le nom « Paris » désigne la ville réelle de Paris. Aristote[1] déjà avait noté que rien n'interdisait à la fiction de représenter des faits historiques, et que le faire ne mettait pas en cause son statut « mimétique ». La raison qu'il invoquait était que la fonction des matériaux historiques dans la représentation mimétique ne résidait pas dans leur référence singulière, donc dans leur vérité factuelle, mais dans le fait que ce qu'elles racontaient était *par ailleurs* aussi vraisemblable, possible ou nécessaire (qui constituent les trois possibilités de valeur épistémique d'un énoncé de fiction, selon le philosophe).

Il existe donc une asymétrie fondamentale entre la narration factuelle, d'un côté, la narration fictionnelle de l'autre. Elle réside dans le fait que la réussite d'un récit factuel est directement proportionnelle à sa capacité de remplir les conditions de satisfaction de sa fonction référentielle, alors que tel n'est pas le cas de la réussite d'une narration fictionnelle : selon les cas elle peut ou elle ne peut pas remplir ces conditions, mais même lorsqu'elle le fait, cela n'en fait pas un acte vérifonctionnel, parce qu'elle n'élève aucune prétention de ce type. Le couple narration factuelle – narration fictionnelle est donc un couple mal assorti : c'est le monde qui décide de la réussite d'une narration factuelle, puisqu'elle est réussie si le monde est comme elle le dit, alors que c'est l'intention pragmatique de l'auteur (ou éventuellement du lecteur) qui décide si un récit remplit les conditions de félicité de la fiction.

[1] La version utilisée pour notre conférence est Aristote, *La Poétique*, traduction française faite par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

## 2. Fait et fiction : une frontière perméable

La distinction analytique entre le récit factuel – donc un récit qui peut être vrai, erroné ou mensonger – et le récit de fiction – donc un récit qui par stipulation pragmatique neutralise toute prétention vérifonctionnelle – est donc une distinction claire et non ambigüe. Mais comme toutes les distinctions analytiques tranchées, elle a une fonction idéal-typique plutôt qu'elle ne décrit de façon fidèle les situations réelles. Comme en témoigne entre autres le cas de *Marbot*, dans la réalité entre fiction et récits référentiels n'est pas étanche. En réalité, il faut aller plus loin : il ne saurait y avoir de frontière étanche entre les deux parce que, pour qu'une telle frontière pût exister, notre esprit devrait contenir deux ensembles de matériaux représentationnels différents, les uns référentiels, les autres fictionnels. Mais ceci est une vision psychologiquement irréaliste du statut des représentations mentales.

C'est à David Hume qu'on doit la défense la plus célèbre de l'unicité des représentations mentales. Selon lui *tout* ce que nous concevons *(conceive)*, nous le concevons *comme* existant : « Réfléchir simplement à une chose et y réfléchir comme à une chose existante ne diffèrent en rien [...] Tout ce que nous concevons, nous le concevons comme existant. Toute idée qu'il nous plaît de former est l'idée d'un être et l'idée d'un être est n'importe laquelle des idées qu'il nous plaît de former. » (1983, 123). Cela est dû au statut même des représentations : ce qui fait d'une représentation une représentation est le fait qu'elle a un contenu intentionnel, autrement dit qu'elle fait signe vers quelque chose qui n'est pas elle. Il n'existe donc pas des représentations qui auraient un contenu intentionnel et d'autres qui en seraient dépourvues. Les représentations forment un continuum, et c'est pour cela qu'il ne saurait exister de frontière étanche entre fait et fiction.

Qu'est-ce qui distingue alors une représentation que nous considérons comme véridique d'une représentation que nous considérons comme fictionnelle ? La réponse de Hume est connue : la différence réside dans notre mode d'adhésion au contenu intentionnel, donc à ce qui est représenté. La spécificité de la fiction ne réside pas dans la non-référentialité des représentations, mais dans le fait que notre mode d'adhésion ne relève pas du mode de la *croyance*. Hume a soutenu ainsi que le même récit qui, lu comme discours historique, donne naissance à des croyances (vraies ou fausses), n'agit pas de la sorte lorsqu'il est lu comme une « romance ». Le passage de la fiction à la factualité et inversement dépend de la force des représentations, qui elle-même dépend du caractère de leurs liens avec notre réseau représentationnel total. Que j'écrive ou que je lise une biographie ou au contraire un roman, dans les deux cas ce que j'écris ou lis s'incarne dans un univers représentationnel mental qui est structuré de la même façon. Ainsi, qu'elle figure dans un texte référentiel

ou dans une fiction, la phrase « Il se leva, sortit et ferma la porte derrière lui. » est interprétée et comprise de la même façon. Son contenu intentionnel est le même dans les deux cas. Ce qui diffère, c'est le rôle que la phrase va jouer dans les croyances que j'entretiens concernant la réalité : si je la lis comme une phrase factuelle, elle va enrichir mes croyances concernant la personne dont il est question ; ce ne sera pas le cas si je la lis comme une fiction. Contrairement aux propositions à prétention véridictionnelle, la fiction artistique ne devient pas l'objet d'une croyance, ce qui revient à dire que nous nous en servons autrement que nous ne le ferions d'une croyance. Dès lors, on voit que la différence entre les deux modes existe bien, mais qu'elle se situe au niveau de ce que nous en faisons, de leur destin ultérieur, et non au niveau des contenus représentationnels eux-mêmes.

En fait les passages entre représentations fictionnelles et représentations factuelles sont indispensables pour le fonctionnement des deux domaines. Cette nécessité d'une perméabilité a été étudiée, dès les années 1990, par les chercheurs en intelligence artificielle se proposant de construire des modélisations de la production et compréhension des fictions. Ainsi dans « Cognition and Fiction » William Rapaport et Stuart Shapiro (1995) notent que les conditions qu'il faut remplir pour comprendre une fiction semblent relever d'un « double-bind ». D'une part, le récepteur « doit être à même de construire une représentation de l'information présentée dans le récit et de la tenir séparée de sa connaissance d'arrière-fond concernant le monde. » (108). Mais en même temps, il doit être capable (a) de faire « migrer » dans son modèle du monde fictionnel des informations provenant de ses croyances antérieures concernant le monde réel, et aussi (b) de faire transiter certaines informations provenant du monde du récit de fiction dans la base de données de ses croyances concernant le monde réel. Ils en concluent que les deux sous-espaces mentaux doivent être séparés par une « membrane semi-perméable » (108).

Le premier type de migrations, celui du monde réel dans la fiction, est en fait très commun, bien qu'il passe, en général, inaperçu. Toute fiction intègre d'innombrables croyances concernant le monde réel. Si elle ne le faisait pas, nous ne pourrions pas la comprendre, car notre compréhension des situations, événements, actions et interactions est empruntée majoritairement à notre vie réelle et nous n'avons pas d'autres schémas à notre disposition. La distance séparant le monde fictionnel du monde réel ne peut donc pas dépasser certaines limites. C'est un problème que rencontrent les romans fantastiques qui doivent négocier toujours entre leur volonté de construire des univers hétérotopiques et l'impossibilité de s'éloigner trop des *topoï* du monde réel, s'ils ne veulent pas devenir incompréhensibles.

Mais si les types d'entités, d'actions, d'événements, de sentiments, d'idées, etc., qui sont représentés sont communs pour une part non négligeable au monde réel et aux univers de fiction, cela implique que les univers de fiction sont susceptibles de nous transmettre des informations factuelles que nous pourrions par ailleurs trouver dans des récits factuels. Innombrables sont ainsi les romans (français ou étrangers) qui permettent d'acquérir des informations fiables sur Paris, sur tel ou tel de ses quartiers, sur la situation des gares, etc. Simplement, comme dirait Hume, dès lors que je lis le récit en question comme un roman, mes représentations ne se cristalliseront pas en croyance, même celles qui pourtant remplissent toutes les conditions de croyances vraies.

Cependant il existe des genres fictionnels dans lesquels les informations issues du monde réel jouent non seulement un rôle de facilitation de compréhension et d'immersion, mais un rôle structurant. C'est le cas des romans historiques, mais aussi, bien que d'une manière un peu différente, des autofictions. Les deux genres sont fondés sur un contrat générique selon lequel l'univers narratif enjambe la frontière entre fiction et fait : le roman historique s'installe des deux côtés à la fois. Rapaport et Shapiro donnent l'exemple (fictif) d'un roman historique consacré à Lincoln. Un tel roman contiendra fatalement un nombre important d'informations sur le président qui, dans l'absolu, ont une valeur référentielle, par exemple l'information que Lincoln est né tel jour à tel endroit, ou encore qu'il a eu un entretien avec le général Grant tel ou tel jour en 1860. Il est important pour la réussite de tout roman historique que le lecteur sache lui aussi que ces informations sont véridiques, et qu'il est censé les traiter comme telles c'est-à-dire y adhère sur le mode de la croyance, car c'est précisément cette condition qui fait du *roman* historique un roman *historique*. D'autres assertions avancées dans le cadre de la fiction seront, comme de nombreux énoncés historiques, des interprétations plausibles, par exemple de la vie intérieure de Lincoln ou d'autres personnages historiques interagissant avec lui, donc pouvant être acceptés comme véridiques par le lecteur, étant donné ce qu'il sait, ou croit savoir, par ailleurs de Lincoln. Certes, le roman, contrairement au récit historique, aura tendance à présenter ces interprétations comme des faits (dans la mesure où les conventions romanesques de l'époque acceptent comme allant de soi que le narrateur a un accès direct aux contenus mentaux de ses personnages) et non pas comme de simples hypothèses. Par ailleurs, les auteurs de romans historiques évitent, en général, d'avancer des éléments fictifs qui risqueraient d'être incompatibles avec les croyances qu'ils supposent être celles du lecteur à propos du personnage historique en question. Le succès jusqu'à aujourd'hui du roman historique est dû, me semble-t-il, en grande partie à cette double force de séduction qui lui vient,

d'un côté, de son ancrage dans le monde du vrai, de l'autre, de la continuité entre ces amorces référentielles et des inventions fictionnelles relevant du plausible ou du vraisemblable, selon Aristote.

Ce brouillage des frontières entre le référentiel et le fictif n'a généralement guère de conséquences au niveau de nos croyances, et cela, comme Hume l'avait noté à cause de la force du cadre pragmatique de la fiction. Ainsi un historien, spécialiste des guerres napoléoniennes et ayant lu et apprécié *Guerre et Paix*, ne l'inclura pas pour autant dans les sources directes de l'histoire de ces guerres. Et un journaliste à qui on demandera un article sur la vie de Napoléon ne citera pas les commentaires de tel ou tel personnage de *Guerre et Paix* comme des témoignages directs. Certes les deux trouveront peut-être dans le roman de Tolstoï une analyse pleine d'acuité ce qui faisait la force de l'ours russe et la faiblesse de l'aigle corse, mais ce type de vérités ne relève pas d'une référence historique directe.

## 3. Trafics de contrebande

Certains philosophes, inquiets de la perméabilité entre monde référentiel et monde fictionnel illustrée par les romans historiques ont émis une thèse rigoriste : toute migration d'un personnage ou d'une action historiques dans une fiction, fait que son nom propre (ou la description de l'action) perd du même coup toute teneur référentielle. Selon cette thèse, il n'y a pas de lien de co-référentialité entre le nom « Lincoln » dans un récit historique et ce même nom dans une fiction. Il me semble que le prix à payer pour une telle distinction ontologique rigoriste est trop élevé. Elle enlèverait tout leur sel aux fictions historiques, car elles prospèrent précisément grâce à cette équivoque entre fait et fiction. À quoi bon introduire un nom historique (par exemple « Lincoln ») et une partie de ses actions dans une fiction, si le lecteur est sommé de lire le texte comme s'il mettait accidentellement en jeu une pure homonymie entre une personne réelle (Napoléon) et un personnage de fiction (« Napoléon ») ?

Pourtant l'inquiétude des philosophes confrontés aux récits hybrides n'est pas infondée. Il existe, en réalité, des indications concluantes qui montrent que des éléments fictifs sont susceptibles de parasiter nos croyances factuelles. Dans une série d'expériences la psychologue Elizabeth Marsh (2003) et ses collègues ont ainsi montré que la lecture d'une fiction est capable de faire migrer des représentations fictives dans le champ de nos croyances et de les lier à nos croyances d'origine non fictionnelle. Une partie des résultats étaient conformes aux attentes : des informations véridiques rencontrées pour la première fois dans une fiction et qui renforcent nos connaissances factuelles préalables sont agrégées à nos croyances. Mais les expériences montraient aussi qu'il en va de même de certaines informations factuellement fausses, et ce

même si elles entrent en conflit avec nos connaissances factuelles préalables. En fait, ces supposées nouvelles connaissances amènent souvent une restructuration de notre base de connaissances antérieure, au sens où elles nous amènent à considérer désormais comme fausses des connaissances préalables pourtant solidement ancrées dans notre image de la réalité. Mais le résultat le plus inattendu et le plus significatif est que l'acquisition de ces nouvelles croyances fausses, mais prises pour vraies, s'accompagne régulièrement de l'illusion que ces nouvelles croyances faisaient déjà partie préalablement de notre base de connaissances (« Je l'ai toujours déjà su ! »), alors même que, par ailleurs, nous nous souvenons (correctement) du fait de les avoir lus (aussi) dans les récits de fiction. Ainsi les fausses informations ayant leur source dans la fiction s'agrègent à la fois à la source narrative *et* à nos connaissances d'avant l'expérimentation. Marsh *et alii* en concluent au statut hybride des représentations fictionnelles, ce qui rejoint la thèse défendue par Rapaport et Shapiro. Mais les expériences révèlent aussi l'existence d'une perméabilité non prise en compte par ces derniers, à savoir le fait qu'il existe des migrations entre espace fictionnel et espace véridictionnel qui sont de nature non-consciente – donc relèvent de la contrebande –, et sont susceptibles de corrompre localement l'intégrité de la base de données véridictionnelle des consommateurs de fictions.

Pourquoi les fictions sont-elles capables de produire aussi facilement des fausses croyances ? Plusieurs hypothèses explicatives ont été avancées. Une première explication est que, comme je l'ai déjà dit, dans un texte de fiction tout n'est pas nécessairement faux (ou vide) du point de vue référentiel. Il se pourrait que cette situation ambiguë pose des problèmes à la mise en œuvre d'une ségrégation satisfaisante entre espace fictionnel et espace des croyances. Mais cette réponse, si elle vaut sans doute pour le roman historique, n'est pas très pertinente pour les fictions utilisées dans l'expérience de Marsh qui n'invitaient nullement à surinvestir le texte de fonctions véridictionnelles.

Une deuxième explication s'intéresse au mode de réception de la fiction. Marsh et ses collègues avaient mené leurs tests sur des étudiants d'université. Ils s'attendaient donc à ce que leurs cobayes adoptent une attitude de contrôle (*monitoring*) attentionnel, non immersif de ce qu'ils lisaient. Bien sûr les expérimentateurs savaient que le fait de lire un récit qui contient des informations qui vont être testés, donne naissance à un phénomène de « priming », c'est-à-dire à un renforcement mémoriel sélectif de ces informations, rendant plus lent le processus de séparation entre informations correctes et informations incorrectes, mais ils supposaient néanmoins que l'attitude de contrôle attentionnel des étudiants allait leur permettre de se méfier de cet effet purement

psychologique. Or, il s'avéra que ce n'était pas le cas. D'où l'hypothèse qu'en fait les étudiants n'avaient *pas* adopté une attitude de contrôle, mais une attitude immersive. Marsh (2003) et ses collègues en concluaient que, lorsque nous lisons pour notre plaisir (ce qui est le cas lorsque nous lisons une fiction), nous nous immergeons dans le récit et sommes, de ce fait, moins enclins à nous engager dans les processus d'attention critique nécessaires pour noter et rejeter les informations fausses. Cette explication est plausible, car on peut admettre que la lecture d'une fiction n'incite guère à un contrôle attentionnel de la vérité ou fausseté des références singulières, puisque par convention pragmatique le lecteur d'une fiction est supposé ne pas s'embarrasser de cette question.

Pourtant, elle construit sans doute une opposition trop forte entre lecture d'un texte factuel et lecture d'un texte de fiction. On peut en effet douter qu'adopter une attitude de distanciation critique soit réellement notre « attitude par défaut » face à des assertions qui prétendent nous livrer des informations factuelles. Les travaux du psychologue Daniel T. Gilbert (1990 et 1991) et de son équipe ont apporté des arguments expérimentaux forts en faveur de ce doute. Ils ont étudié plus particulièrement le contrôle attentionnel critique que nous exerçons (ou plutôt que nous n'exerçons pas) face aux informations par ouï-dire. Selon Gilbert, notre solution par défaut lorsqu'on nous transmet une information est de la croire. Toute information, « qu'elle soit vraie ou fausse, est initialement représentée comme vraie et il nous est difficile de corriger ce biais. » (1991, 2). Concrètement, cela signifie que, lorsque quelqu'un nous dit quelque chose, et que nous croyons qu'il croit vrai ce qu'il dit, notre solution, par défaut, n'est pas de construire le contenu de ce qu'il nous dit sous une forme dite « intensionnelle ». C'est-à-dire que nous ne nous représentons pas ce contenu comme étant celui de la croyance de quelqu'un d'autre. Nous avons, au contraire, tendance à intégrer ce contenu directement dans nos propres croyances. La raison semble résider dans le fait que « ne pas croire » exige une dépense cognitive plus grande que « croire » et que, toutes choses égales par ailleurs, nous préférons les « solutions » les plus économiques.

On peut y ajouter un une autre hypothèse : notre crédulité est particulièrement grande lorsqu'on nous présente les informations sous la forme d'un récit. Il y a manifestement une capacité persuasive qui est inhérente au récit comme tel ou, pour être plus précis, qui est inhérente à l'acte narratif comme mode de (re)présentation. On sait, par exemple, que présenter des faits narrativement plutôt qu'à travers une suite de propositions non enchaînées temporellement facilite leur mémorisation et leur rappel, mais aussi augmente notre tendance à les accepter comme véridiques, c'est-à-dire à les mémoriser comme se référant à des réalités.

Ces passages en contrebande, tout comme les migrations licites dont il a été question auparavant, montrent, me semble-t-il, que quelle que soit l'importance de la distinction pragmatique entre récit factuel et récit de fiction, elle risque toujours d'être déstabilisée par le fait que les représentations mentales véridictionnelles et fictionnelles forment un continuum et que la distinction entre ce que nous considérons comme vrai, et ce que nous considérons une représentation mentale comme vraie, fausse ou fictionnelle est en partie sous la dépendance de processus psychiques non-conscients (tel l'effet de « priming », c'est-à-dire ce que Hume avait expliqué en termes de « force » différentielle des impressions et idées) qui risquent toujours de court-circuiter le processus de validation consciente susceptible de produire (de manière fiable) des croyances justifiées.

**Bibliographie**

**Ouvrages critiques**

ARISTOTE, *La Poétique*, traduction française de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

COHN, Dorrit, *The Distinction of Fiction* [La distinction de la fiction], Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000.

GILBERT, Daniel T. « How mental systems believe » [Comment les systèmes mentaux croient-ils ?], *American Psychologist*, n° 46, 1991, p. 107-119.

GILBERT, Daniel T. ; KRULL, Douglas T. ; MALONE, Patrick S., « Unbelieving the unbelievable: Some problems in the rejection of false information » [Ne pas croire l'incroyable : Quelques problèmes dans le rejet des fausses informations], *Journal of Personality and Social Psychology*, n° 59, 1990, p. 601-613.

GOLDMAN Laurence R. ; EMMISON, Michael, « Fantasy and Double-Play among Huli Children of Papoua New Guinea» [Fantaisie et double jeu chez les enfants Hulis de la Papoua Nouvelle Guinée], in *Text*, 16, n°1, 1996, p. 23-60.

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, tr. fr. Paris, Editions du Seuil, 1986.

HILDESHEIMER, Wolfgang, *Marbot. Eine Biographie* [Marbot. Une biographie], Francfort/Main, Suhrkamp Verag, 1996.

HUME, David, *Enquête sur l'entendement humain*, Paris, GF-Flammarion, 1983.

MARSH, Elizabeth J. ; MEADE, Michelle L. ; ROEDIGER Henry L. III, « Learning facts from fiction » [Apprendre les vérités de la fiction], in *Journal of Memory and Language*, n° 49, 2003, p. 519-536.

RAPAPORT, William ; SHAPIRO, Stuart C. , « Cognition and Fiction » [La cognition et la fiction], in Judith F. F. Buchan, Gail A. Bruder, Lynne E. Hewitt, *Deixis as Narrative. A Cognitive Science Perspective* [La deixis en tant que narration. Une perspective des sciences cognitives], Hillsdale (NJ), Lawrence Erlbaum Associates, 1995, p. 107- 128.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

WALTON, Kendall, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts* [La mimésis comme faux témoignage. Sur les fondements des arts de la représentation], Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1993.

# LITTÉRATURE FRANÇAISE

# Poétisation des frontières intermédiatiques dans la *Théorie de l'information* de Aurélien Bellanger : établissement de la connexion à l'Internet comme site (*topos*) de transcription romanesque du numérique

Mykhailo BABARYKA
University of New South Wales/School of the Arts & Media
mykhailo.babaryka@student.unsw.edu.au

**Résumé**. Une particularité déroutante du format numérique amplifié par l'accès au réseau banalisé est sa tendance à remettre en question les frontières entre les médiums autrefois distincts en les 'fluidifiant' au point d'indiscernabilité ; d'où la confusion au sein de la communauté scientifique réduite dans sa réponse théorique initiale avancée face à ce changement de paradigme à décliner des termes génériques interchangeables : du multi- (ou omni-) médium à l'hyper-médium, etc. Une lecture attentive d'un segment de roman d'Aurélien Bellanger (2012) vise à démontrer qu'un des sites (ou *topoï*) littéraires les mieux adaptés pour la mise en texte d'un dialogue intermédiatique, pour autant qu'il s'agisse des textes en prise avec la poétisation de l'Internet, se concrétise dans les épisodes relatant le processus d'établissement de la connexion web puisque la progression logique de telles séquences réitère diégétiquement le principe même de l'interaction entre plusieurs médiums tout en les articulant technologiquement et poétiquement.

**Mots-clés :** intermédialité, médias numériques, fiction, roman, poétique.

**Abstract. (Poetizing the Intermedial Boundaries in the *Theory of Information* by Aurélien Bellanger: Establishing Connection to the Internet as a Site (Topos) of Transcribing the Digital into Fiction).** A major stumbling block for the theorization of the digital, amplified by the Internet, is its tendency to blur the boundaries between the formerly distinct media, by "liquefying" those to the point of indiscernibility. Hence, there was a lack of consensus amidst media scholars, whose initial response towards this change of paradigm was reduced to a series of interchangeable umbrella terms: from multi- (or omni-) medium to hyper-medium, etc. The paper aims at demonstrating that one of the best-adjusted sites (or *topoï*) for the staging of an intermedial dialogue in fiction, as far as the novels – *cf.* Aurélien Bellanger (2012) – attempting the poetization of the network are concerned, manifests itself in the episodes relating the process of establishing the network connection, since a logical progression of such sequences reiterates diegetically the very principle of interaction between several mediums all the while seeking to articulate those technologically and poetically.

**Keywords:** intermediality, digital media, fiction, novel, poetics.

Dans son ouvrage centré sur les problématiques de perception de soi tel que reflété par l'écran et altéré au cours de l'usage de divers médias numériques, Sherry Turkle constatait avec lucidité : « L'ordinateur est un

objet évocateur qui conduit à la renégociation des frontières [établies][1] » (Turkle, 22). L'écriture d'Aurélien Bellanger dans son roman, *La théorie de l'information* (2012), chroniquant les évolutions récentes des technologies numériques peut être qualifiée comme se livrant, à son tour, à une forme de « négociation » des frontières intermédiatiques, conduite sur le terrain poétique.

En guise d'introduction à l'écriture de Bellanger, il sied de signaler d'emblée : son style poursuivant surtout un dynamisme de récit et une clarté d'expression maintenus (des fragments isolés des théories obscures ou tirés des traités scientifiques préfaçant chaque chapitre mis à part, car ceux-ci peuvent être dits appartenir à une variation de paratexte (Genette, 1-11) plutôt qu'au texte de roman en tant que tel) toute séquence se caractérisant par une richesse poétique plus prononcée ou une texture littéraire plus dense devient immédiatement notable ; ceci est tout aussi vrai pour les passages qui feront l'objet de l'analyse consécutive.

Vu la thématique 'informatique' explorée dans le roman, il n'est pas sans intérêt d'observer que les passages qui se distinguent par une envolée poétique particulière coïncident assez régulièrement dans l'espace de l'ensemble de texte avec les moments qui abondent en matière riche d'un point de vue de la problématique intermédiatique. L'idée que nous avançons est qu'il ne s'agit, sans doute, pas d'une simple coïncidence, mais plutôt d'une nécessité profondément structurelle attestant du fait que les cas de l'interprétation des médias numériques par la voie de la poétique romanesque requièrent une mobilisation d'un arsenal plus significatif des moyens et outils expressifs littéraires.

Il est décidément indicatif que le fragment exemplaire auquel on s'attaquera de très près, vue sa qualité emblématique d'un point de vue de l'intermédialité dans la fiction romanesque se déploie poétiquement de plein fouet à partir des lignes suivantes : « [...] France Télécom faisait son travail à l'aveugle, sans distinguer, parmi les flux d'information traités, ceux qui n'étaient pas générés par des conversations entre personnes humaines, mais par des dialogues entre machines. » (Bellanger[2], 252). Le contexte de ce passage est le narrateur expliquant qu'à l'aube de l'Internet en France la société appartenant au protagoniste, prénommée Ithaque (le nom d'entreprise étant une référence explicite à l'île d'origine d'Ulysse) obtenait et puis, à son tour, fournissait l'accès à l'Internet en exploitant le « réseau vocal » du monopoliste national dans le domaine des télécommunications, France Télécom, *i.e.*, une ligne de téléphone ordinaire (TI, 252).

[1] Traduction de l'anglais : « The computer is an evocative object that causes old boundaries to be renegotiated. » – notre traduction (M.B.).
[2] Dorénavant désigné à l'aide du sigle TI, suivi du numéro de la page.

Ce que le narrateur ne manque pas de spécifier est que la société montée par Pascal Ertanger, le protagoniste du roman, usait des lignes téléphoniques de France Télécom – malgré celles-ci n'étant pas les mieux adaptées à gérer l'afflux d'information précipité par le transfert des données (*i.e.*, le trafic accru) – grâce à ce que Bellanger identifie dans son texte comme étant pratiquement un « vide juridique » (TI, 253), mais aussi dû au fait que le géant de télécommunications françaises de l'époque offrait ses services logistiques « à l'aveugle » sans faire la distinction entre « conversations [des] personnes humaines » et « dialogues [des] machines ». En d'autres termes, ce que le narrateur insinue (voir « télégraphie » assez directement) est que, techniquement, Ithaque ne faisait que s'accaparer des lignes téléphoniques contrôlées par un fournisseur de services téléphoniques de premier rang afin d'assurer l'accès à l'Internet à ses propres clients (*cf.* notons l'expression « exploitation furtive » qui, son sens littéral mis à part, mérite une mention particulière en tant que connotant le cynisme avec lequel les faiblesses dans le système seraient exploitées tout en causant des « ralentissements » (TI, 253) comme le contexte narratif le laisse présager).

Il est presque impossible de ne pas faire une lecture largement allégorique de l'équivalence que le passage cité ci-dessus dresse entre deux types de communication : celle se produisant entre les personnes parlant au téléphone et celle s'opérant entre les ordinateurs engagés dans le « dialogue » par la voie de la soi-disant connexion commutée (ou dial-up). Les mêmes lignes qui ont été mises en place afin de rendre possible l'échange des signaux vocaux (émis à haute voix) et privilégiant la communication verbale – devenant, suite à l'introduction de l'Internet, des lignes canalisant les données (le « data ») échangées au sein du réseau informatique est, en soi, une métaphore instantanée pour la transcription intermédiatique du numérique (*e.g.*, ordinateurs ou de l'Internet) avec des moyens d'un médium essentiellement verbal, qui est le texte littéraire, et, par extension, la fiction romanesque.

Serait-il utile de rappeler que l'analyse intermédiatique procède par la voie d'étude, problématisation et repérage dans le texte du principe de l'équivalence (à divers niveaux de son application) ? L'importance de cette équivalence particulière (entre les humains et les « machines » en compétition pour la même ligne : ligne téléphonique et ligne, voir alinéa, de texte) revient, tout au moins, à son rôle d'un « poteau indicateur » (soit dit au figuré) pour autant que cette image procure la cartographie initiale quant à la direction dans laquelle la métaphore se veut filée d'un paragraphe de texte à l'autre (et à travers la description toute entière qui sert de clôture au chapitre respectif du roman). C'est décidément le contexte littéraire (celui de l'écriture romanesque en l'occurrence) qui

confère à cette équivalence non uniquement métaphorique mais, comme il se trouve, proprement technique une importance plus notable. Le paragraphe final du même chapitre du roman (Ch. 17) sera entièrement consacré à la thématisation et aux déclinaisons des différences et similarités entre la communication humaine et « machinique », à la distance les séparant et divers médiums ou interfaces employés pour assurer la transition entre les deux.

Notons donc que dans un contexte théorique plus englobant, une conclusion préliminaire à retenir serait de signaler qu'un des scénarios (ou protocoles) que la fiction narrative peut suivre afin de s'accaparer des médias numériques poétiquement est d'exercer une forme de détournement (ou appropriation) suivant le modèle de « diversion » se faisant subrepticement. Vu les connotations mentionnées et les circonstances narratives, cette voie de cooptation pourrait être appelée « hijacking » en anglais usuel, mais si l'on veut bien marcher dans les traces des anthropologues, et principalement de Stephen Jay Gould, qui ont inspiré les critiques interdisciplinaires de faire usage des termes issus de la biologie évolutive pour parler de la réadaptation ingénieuse des traits au service des fins autres que la fonction originale dans l'architecture et les arts (Kunze, 127), il est possible de concevoir le processus poétisé par Bellanger comme le cas d'une « exaptation » littéraire.

D'un point de vue purement formaliste, si on s'attaquait au texte presque « à l'aveugle » quant à sa thématique, pour reprendre l'expression tirée du passage cité ci-dessus, on peut démontrer que la dynamique de l'assimilation (ou contamination poétique) entre deux entités esquissées constitue, à un certain niveau d'abstraction (ce qui veut dire : abstraction totale faite du thème bien précis au profit de la structure et de la composition dans ce cas), un trope romanesque véritable (et pratiquement une pierre angulaire déterminant la composition du texte dans le genre littéraire en question), une figure si fondatrice que Catherine Gallouet même entretient l'idée de catégoriser ce trope comme constituant un « macro-topos » (Gallouet, 325) caractérisant le genre du roman dans l'ensemble.

Une approche littéraire largement citée qui vient à l'esprit lorsqu'il s'agit de décortiquer l'organisation stylistique et rhétorique de la description romanesque d'une nature archétypique constitutive du topos en question est celle déployée par Jean Rousset dans son ouvrage indispensable, *Leurs yeux se rencontrèrent : La scène de première vue dans le roman*, dont l'utilité dépasse les contraintes de la matière nominale (en apparence, n'ayant rien en commun avec le thème de la description faisant l'objet de l'analyse en cours). Le chercheur détaille la dynamique régissant la progression du texte romanesque abordant les portraits des personnages qui sont censés avoir « une histoire » ensemble

(aux implications romantiques, mais narratives aussi) lorsqu'ils échangent des regards pour la première fois (l'idée de l'échange prenant une signification poétique déterminante dans ce contexte). Rousset fait un constat qui peut être extrapolée à la description étudiée : un procédé typique permettant au discours romanesque de signaler le degré de « rapprochement » qui se produit entre les deux parties au niveau de la description consiste à les faire partager ou même échanger certains attributs, leurs signatures poétiques, si l'on veut bien. Schématiquement parlant, une méthode pratique visant à déceler les indices et les signes avant-coureurs intégrés dans les portraits des personnages reviendrait à faire attention à la façon dont l'auteur redistribue les traits et les marqueurs distinguant les deux personnages et, en définitive, emploie le langage qu'il avait réservé à l'un des deux pour parler de son vis-à-vis à l'issue de leur rencontre (Rousset, 40-46). Dans le cas étudié, il ne s'agit pas d'une entrevue entre deux personnages ni même d'une description spécialement portraitiste et pourtant, similairement, un « rapprochement » se produit au niveau de l'échange des attributs langagiers.

Ce que l'alinéa clôturant en question spécifie d'emblée est que le bruit caractéristique d'un modem dit « dial-up » en train de se connecter à l'Internet n'ont virtuellement rien en commun avec les sons de la voix ; d'après l'assertion catégorique que l'alinéa avance d'entrée de jeu les sons émis par le gadget sont à peine comparables : « Rien ne ressemblait la voix humane moins que le bruit d'Internet transformé par les modems en un cri inarticulé » (TI, 252). Et pourtant, malgré l'intention déclarative de ce passage cité, ce qu'on voit se jouer dans l'espace de cette même phrase est une dynamique similaire de l'échange (et de contamination mutuelle) sous le couvert de l'apparence de la polarité présumée. Afin de postuler qu'il y ait une dissociation complète entre les deux termes de comparaison, ce que le texte fait effectivement est d'appliquer au bruit généré par le modem, même si d'une façon métaphorique, les catégories soit se référant à la voix ou insinuant son usage : « cri » et « articulation » (ou le manque de celle-ci suggéré par le mot « inarticulé », la signification de ce dernier étant lié à la parole humaine d'une façon encore plus étroite, dans le sens vocal tout spécialement).

Le thème du langage (et de la conversation téléphonique comme métaphore pour la connexion entre les ordinateurs) se poursuit subrepticement dans le texte dans la phrase consécutive : « on entendait d'abord une courte succession de notes, qui formaient un thème interrogatif » (TI, 252). Le fait qu'une séquence musicale jouée par le modem est assimilée à la phrase interrogative soude l'image d'un PC s'engageant dans une conversation avec un autre ordinateur à distance en lançant celui-ci une question. Progressivement, on voit le principe moteur

derrière la description se concrétiser : en développant cette métaphore filée, l'auteur paraît passer en revue, une par une, des traits que la conversation humaine (ou la langue tout court) peut avoir avec les étapes consécutives de la connexion « dial-up ». Les références ouvertes ou les clins d'œil dissimulés à la conversation téléphonique sont effectivement une stratégie permettant de court-circuiter les difficultés accompagnant typiquement la poétisation des médias numériques et de recentrer l'écriture sur l'objet sans doute plus préférable pour le discours romanesque qui est, à la fin des fins, la langue.

Dans cette logique, il est également indicatif que le paragraphe se conclue par une tension, sinon une contradiction similaire, entre le contenu déclaratif postulant notamment que : « Le son […] abandonn[ait] toute forme humaine », pour ensuite conclure le chapitre sur la note suivante : « l'oreille humaine prenait ses trilles complexes pour un souffle continu » (TI, 253). Il ne s'agit pas tout juste d'un « paradoxe » curieux ou même d'une exemplification d'une incohérence innée du texte de fiction qui recèle des lectures contradictoires et un surplus de sens qui dispose d'un potentiel de saboter le message primaire de l'ordre le plus superficiel, etc. Autre chose est en jeu d'un point de vue intermédiatique : le texte de roman décrivant les bruits produits par le modem en une « langue » métaphorique de divers types de sons émis par la bouche humaine (leur paradigme s'étendant des cris et vocaux et jusqu'au bruit de respiration) est simultanément une démonstration par la voie des moyens poétiques de la capacité dont la machine est dotée d'imiter, de mimer toute une gamme de manifestations de la « voix » humaine au cours de la description (le chapitre arrivant à sa fin textuellement, mais aussi, paraît-il, s'essoufflant quant à ses capabilités narratives au moment où la fréquence du son dépasse ultimement la faculté humaine de reconnaissance, ou de perception auditive). C'est cette capacité d'imitation, après tout, qui permet à l'ordinateur d'utiliser les lignes téléphoniques et de les réadapter pour le transfert des données de l'Internet. Tout comme Ceruzzi le rappelle, en relatant l'histoire de la mise en place initiale de l'Internet, à l'origine « le gadget nommé "modem" (modulateur-démodulateur) […] convertissait les données d'ordinateur en tonalités audibles qui pouvaient être transmises par le biais des lignes téléphoniques ordinaires.[3] » (Ceruzzi, 53).

Ce qui motive la structure de la description, à part l'enchaînement progressif des parallélismes intermédiatiques, est le déploiement du texte

[3] Traduction de l'anglais : « device called "modem" (modulator-demodulator) […] converted computer data into audio tones that could be transmitted over ordinary phone lines. » Notre traduction (M.B.).

dans l'ordre qui reprend des étapes d'établissement de la connexion : à partir de la composition du numéro et jusqu'au moment où les sonorités de modem se muent en un bruit monotone. Le fait que le chapitre s'interrompt au moment où les signaux produits par le modem deviennent définitivement indéchiffrables pour l'oreille humaine (*i.e.*, on dirait : « illisibles » comme signal) et, du même coup, se transforment en un flux continu de données à destination de l'ordinateur (ou routeur) à l'autre bout de la ligne, marque ainsi une symétrie entre le thème exploré et la composition formelle du texte. En même temps, cette forme de montage littéraire opérée par l'écrivain au niveau de répartition du texte en chapitres est une indication supplémentaire que la question du médium numérique émergent se pose (et se décide) en rapport avec les limites et les limitations de toutes sortes, y compris la limite séparant le texte du hors-texte que la clôture du chapitre matérialise formellement.

Cependant, ceci n'est pas une seule évocation des limites dans le passage ; en comparant les paramètres techniques du Minitel et du modem sur le plan des capacités acoustiques, Bellanger note littéralement : « mais l'Internet a porté ces procédés musicaux à leurs limites. » (TI, 253). La modulation des tonalités et fréquences musicales (tant que les notes s'aiguisent graduellement) alors devient un moyen plus perceptible de circonscrire les médias qui interagissent et de délimiter l'espace intermédiaire (entre l'homme et la machine), ou comme le texte le dit bien : le « domaine musical ».

Entre autres, la description en cause peut être lue comme une exemplification parfaite d'une médiation différée qui est un motif récurrent pour la poétisation des médias numériques. En guise d'une courte digression au sujet des similarités (et divergences) entre les modems et les Minitels au niveau des « procédures » de composition de numéro usant les tonalités audibles (du code DTMF), ce que l'auteur recherche visiblement est un point d'interférence, d'une intersection maximale entre les médias communicants représentés dans le texte et, en fin de compte, le médium littéraire (ou même largement langagier), employé pour les fins de représentation.

Le rapprochement mutuel entre les médiums qui entrent en contact au cours d'une « procédure » intermédiaire est ainsi parfaitement concrétisé dans le passage dressant une comparaison entre plusieurs moyens techniques permettant de convertir le numéro à composer (afin d'établir une connexion) en une signalisation bitonale, notamment une technique ingénieuse permettant de produire une séquence sonore correcte à l'aide d'une seule touche sur un poste de Minitel. Pour citer le texte :

> Pascal connaissait le procédé [...] la possibilité de composer un numéro en envoyant des impulsions musicales dans le micro du téléphone. [...] Certains minitélistes experts en avait même proposé des versions purement rythmiques, et parvenait à composer le numéro en appuyant plusieurs fois par seconde sur la touche *Connexion/Fin* de leurs Minitels : c'était la procédure « takatakata ». (TI, 253).

L'onomatopée figurant dans ce passage de texte correspond sans doute à une concentration exemplaire du rapprochement collatéral se produisant au contact de deux médiums. Non seulement le « ta-ka » répétitif est une transcription langagière du tapotement sur la touche spécifiée qui fait donc appel aux ressources rythmiques de la langue (auxquelles la littérature peut accéder par d'autres moyens prosodiques existants), mais l'onomatopée est, par principe, un cas très spécifique de l'usage de la langue qui la rapproche de la signalisation sonore d'encore une autre façon.

Si on théorise les onomatopées comme les mots de la langue dont la curieuse particularité est qu'ils récusent le pouvoir proprement langagier de signifier (d'être investi d'un sens sémantique) en faveur de l'imitation plus immédiate (ce qui peut être vrai pour les onomatopées les plus abstraites, contrairement à celles ayant une signification bien univoque, *cf.* telles catégories comme les sons des animaux, etc.), il est possible de postuler que l'interaction de plusieurs médiums favorise, en effet, l'accentuation des manifestations périphériques, sinon extrêmes des médias en question (telle la langue réduite à son aspect acoustique au détriment de la signification). Toute rencontre entre les médias, y compris sur le territoire de la fiction, les fait renégocier les frontières de chaque médium impliqué. Curieusement, le rapprochement entre les deux – la langue et la signalisation sonore en l'occurrence – suscite non uniquement la mobilisation de ressources supplémentaires de la part de la langue, mais, comme le cas de l'onomatopée l'exemplifie très bien, la neutralisation (ou abdication) de certaines « affordances » accordées par le médium (les « impulsions musicales » ne signifient strictement rien, elles ne font que signaler ; tout comme l'onomatopée citée qui, figurativement parlant, résulte de l'effort du texte littéraire de rendre sa langue a-signifiante).

Le fait même que l'onomatopée figure dans le contexte de la description donnée est tout à fait symptomatique. La description est propulsée par l'idée que les machines sont, techniquement, à se camoufler pour des humains pour s'échanger des données moyennant la ligne vocale. Sans perdre de vue le fait que les onomatopées ne se résument pas à l'imitation phonique pure des phénomènes sonores correspondants, mais sont, en fait, des produits des conventions culturelles et ne seraient pas lisibles en dehors du système d'une langue individuelle (Théron, 27)

il est pourtant vrai que cette figure de style marque le point où la langue se rapproche le plus d'un tel mimétisme visant à reproduire approximativement le son (tel qu'il est produit par une touche de clavier) ; à l'exception, peut-être, des expériences en poésie lettriste (ou ultra-lettriste) et de l'effort entrepris par diverses « futurismes » nationaux de déplacer l'accent du mot à la lettre par la voie de vocalisations abstraites, bruitages, langues inventées (Marino, 746), suivis de la poésie phonétique, etc. Poétiquement parlant, on pourrait dire que dans le segment de texte qui se donne pour tâche d'explorer le thème des machines se faisant passer pour des humains (et inversement) c'est la langue elle-même qui se met à mimer les processus évoqués dans le texte.

Considéré sous une telle perspective intermédiaire, le fragment du roman analysé constitue une instance remarquable de poétisation des média numériques se produisant compte tenu des contraintes de la prose romanesque et en bénéficiant de l'étendu de l'arsenal expressif et, comme on a pu constater, multi-médiatique accordé par le genre spécifié et par l'écriture littéraire, par principe.

L'exposé ci-dessus avait donc pour but de passer en revue ce qui peut être caractérisé en termes de la problématique étudiée comme des manifestations poétiques des « négociations » frontalières et de la liminalité intermédiatique dans le roman d'Aurélien Bellanger.

Ce qui est caractéristique (s'il s'agissait d'avancer des déductions de l'analyse effectuée à extrapoler à d'autres lectures dans la même veine méthodologique), c'est le fait que le segment du texte poétisant une interaction entre plusieurs médiums se mue inévitablement en une discussion des capacités du chaque médium respectif et de leurs limitations, des limites les séparant et des espaces intermédiaires intercalés où lesdits média rentrent en contact et se superposent en rendant donc la communication bilatérale possible.

Ce que nous retenons, du point de vue de l'approche intermédiatique, peut donc être résumé comme suit. En essayant d'établir diégétiquement une connexion (à distance entre les ordinateurs), le roman recherche poétiquement à établir une connexion intermédiatique (entre les médias numériques représentés et le médium littéraire et langagier), tout en localisant en cours de route les points d'intersection entre ceux-là et en mettant à l'épreuve des équivalences possibles.

**Bibliographie**
**Texte de référence**

BELLANGER, Aurélien, *La théorie de l'information*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2012.

**Ouvrages critiques**

CERUZZI, Paul E., « The Personal Computer and Social Media » in MALLOY, Judy (dir.), Social Media Archeology and Poetics, London, The MIT Press, 2016, pp.51-61.
GALLOUET, Catherine, « Le coup de foudre, ou les avatars de la différence sexuelle dans le roman du XVIIIe siècle » in VAN DIJK, Suzan et al., *Féminités et masculinités dans le texte narratif avant 1800 : la question du 'gender'*, Louvain, Éditions Peeters, 2002, pp. 319-335.
GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, pp.1-11.
KUNZE, Donald, « Architecture's two bodies » in EMMONS, Paul et alii (dir.), *Confabulations : Storytelling in Architecture*, Routledge, London, 2017, pp.123-131.
MARINO, Adrian, « Le langage poétique » in WEISGERBER, Jean (dir.), *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle, Volume II : Théorie*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1986, pp.740-749.
ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent : La scène de première vue dans le roman*, Paris, Librairie José Corti, 1981, pp.40-46.
THÉRON, Michel, *La stylistique expliquée : La littérature et ses enjeux*, Paris, BoD, 2018, pp.27-28.
TURKLE, Sherry, *Life on Screen : identity in the age of the Internet*, New York, Simon & Schuster, 2011 [1995], pp.9-29.

# Hybridité du théâtre beckettien : pour une transgression des frontières

Marjorie COLIN
Université Sorbonne Nouvelle, France
marjoriecolin@yahoo.fr

**Résumé.** La figure clownesque, parce qu'elle constitue une figure majeure des pièces de Samuel Beckett, pourrait incarner ce « passeur » entre les frontières génériques – du théâtre au cirque, de l'écriture dramatique à la prose poétique –, de la rive du tragique à la jubilation. Si la frontière implique un « point de passage », quel est celui qui marque la transgression beckettienne ? Le clown est un personnage de la frontière : à l'instar du vieux saltimbanque baudelairien, étrange et étranger, victime expiatoire ou bouc-émissaire, il incarne les désirs de transgression et oscille d'une frontière à l'autre, de l'imaginaire au réel, mettant dos à dos norme et marginalité. Les personnages beckettiens sont identiques. Cette esthétique de la transgression assure une déterritorialisation positive dans la mesure où la transgression convertit la différence en diversité salutaire. S'il s'agit d'un théâtre des frontières, celles-ci sont perméables. Le franchissement assure la libération du théâtre beckettien, théâtre profondément ouvert.

**Mots-clés :** Beckett, théâtre, clown, transgression, rupture.

**Abstract. (Hybridity in Beckett's Drama: Transgressing Boundaries).** The clownish figure, as it constitutes a major character in Samuel Beckett's plays, could embody this "ferryman" between the generic borders – from theatre to circus, from dramatic writing to poetic prose – from the shore of the tragic to jubilation. If the border implies a "crossing point", which one marks the Beckettian transgression? The clown is a frontier character: like the old Baudelairean mountebank, strange and foreign, expiatory victim or scapegoat, he embodies the desires of transgression and oscillates from one border to another, from the imaginary to reality, putting norm and marginality back to back. The Beckettian characters are identical. This aesthetics of transgression ensures a positive deterritorialization insofar as transgression converts difference into healthy diversity. If it is a theatre of borders, they are permeable. The crossing ensures the liberation of the Beckettian drama, a deeply open drama.

**Keywords:** Beckett, theater, clown, transgression, frontier.

## Introduction

La critique s'est longtemps attachée à faire du théâtre de Beckett un théâtre enfermé entre quatre murs. Le tournant des archives, l'étude de la correspondance et les biographies du dramaturge attestent pourtant diverses influences qui semblent sortir son théâtre du théâtre. Parmi elles, la figure clownesque, parce qu'elle constitue une figure majeure des pièces

beckettiennes, pourrait incarner ce « passeur » entre les registres, du tragique au comique. Ce sera l'objet de notre premier point.

Mais cette transgression se généralise. L'expression, désormais célèbre d'Anouilh, décrit *En attendant Godot* comme « le sketch des *Pensées* de Pascal par les Fratellini » (IMEC, Anouilh, 97). Au-delà de la formule, il faut surtout se saisir de cette « interdramaticité » constante, chez Beckett, entre le cirque et le théâtre. L'enjeu de notre deuxième point sera de montrer comment Beckett fait bouger les lignes, pas seulement vers le cirque, mais comment il est capable de franchir les frontières de l'écriture dramatique pour parvenir à la prose poétique, ou, de façon plus inattendue… aux mathématiques.

Cette esthétique de la transgression, chez Beckett, assure une déterritorialisation positive dans la mesure où la transgression en question convertit la différence en diversité salutaire. Notre dernier point permettra de montrer que pour toutes les raisons que nous avons évoquées, il est inconcevable de penser le théâtre beckettien sur le seul terrain de l'élitisme, terrain qui semble minutieusement borné par une partie de la critique.

## 1. Le clown beckettien comme passeur

Une part non négligeable de la critique beckettienne voit très tôt, dans les personnages dramatiques de Samuel Beckett, l'incarnation d'une forme de nihilisme, l'expression de l'absurdité de l'existence, la déchéance ou la décrépitude. Ces éléments ancrent au premier abord les pièces beckettiennes dans le tragique. Vladimir et Estragon d'*En attendant Godot* sont ainsi enfermés dans leur rapport à l'attente (Godot est une terre promise « Ce soir, on couchera peut-être chez lui, au chaud, au sec, le ventre plein, sur la paille (*Godot*, 24) » dit Vladimir, mais qui toujours se dérobe : « Il a dit que Godot viendra sûrement demain (24) »), Winnie d'*Oh les beaux jours* est enterrée dans un mamelon de sable (d'abord jusqu'au tronc, puis, au mitant de la pièce, jusqu'au cou). L'espace scénique qu'elle habite est très nettement délimité par le monticule au centre duquel elle se trouve. Les personnages de *Comédie* ont quant à eux un périmètre encore plus réduit puisqu'ils sont enfermés dans des jarres, « le cou étroitement pris dans le goulot (*Comédie*, 9) ». La liste n'est pas exhaustive et l'on constate ici que le dramaturge dessine très nettement des frontières : les personnages semblent bloqués. Les déplacements impossibles sont motivés par les impotences des différents personnages : Hamm de *Fin de partie* est en fauteuil roulant. Il ne peut aller nulle part et tous ses désirs tendent vers un ailleurs rêvé : ne dit-il pas à Clov « Va voir dehors », « Et là qu'il y a-t-il ? », « Regarde au loin ! » ? Hamm éprouve alors la nécessité du « lointain ». Mais, comme pour d'autres

personnages, les frontières sont pour lui infranchissables. Parfois, le personnage semble néanmoins se complaire dans l'impossible déploiement du corps. C'est en substance ce que dit Winnie lorsqu'elle affirme « Quelle malédiction, la mobilité ! (*Oh les beaux jours*, 54) » marquant alors son allégeance au territoire imposé. Mais c'est aussi le personnage de Victor, d'*Eleutheria*, qui s'est confiné dans sa chambre, dont le lit est lui-même décrit comme un « lit-cage » et qui refuse d'en sortir. Fixant ses propres frontières, Victor, personnage le plus schopenhauerien de Beckett, fait en sorte que celles-ci ne soient pas franchissables par d'autres. Condamnant toute intrusion, il montre ainsi qu'il renonce au monde comme volonté en tant que « vouloir-vivre », en « ne pas bougeant, ne pas pensant, ne pas rêvant, ne pas parlant, ne pas écoutant, ne pas percevant, ne pas sachant, ne pas voulant, ne pas pouvant, et ainsi de suite. » (*Eleutheria*, 147).

Pour autant, les personnages beckettiens sont ambivalents. On ne saurait les réduire à leur expression tragique dans la mesure où ils apparaissent bien souvent comme des clowns. C'est précisément cette analogie qui permet d'assurer une conversion du pire en rire et qui marque le passage d'une rive à l'autre. Le clown, passeur beckettien ? Sans aucun doute. C'est par lui que l'on peut, en funambule, osciller entre le tragique et le comique, le grotesque et le sublime. Le clown est, par excellence, un personnage de la frontière : être à part, à l'instar du vieux saltimbanque baudelairien, étrange et étranger, victime expiatoire ou bouc-émissaire, au sens où l'entend René Girard, il incarne tous les désirs de transgression et circule de la piste à la vie, de l'imaginaire au réel, mettant dos à dos norme et marginalité. Les personnages beckettiens sont faits du même bois. Le clown ignore la frontière parce qu'il est sans territoire. Nomade par essence, il marque le perpétuel déplacement. Déplacement géographique : il change de lieu régulièrement, d'une ville à l'autre. Déplacement symbolique : il est toujours en périphérie des normes, en marge.

Le personnage beckettien est son double. Cela est évidemment sensible dans *Godot,* et concerne les quatre personnages. Vladimir et Estragon dorment n'importe où (« Où as-tu passé la nuit ? » (*Godot*, 81), demande Vladimir au début de l'acte II), ils n'ont pas de véritable toit. Lucky et Pozzo arrivent avec une énorme valise d'on ne sait où. « Ainsi nous avons toujours vécu parmi les malles, les valises, sans qu'il fût jamais question de s'installer quelque part. » (Jacob, 140), rapporte François Fratellini dans ses souvenirs. Le clown est donc socialement l'étranger, par excellence. Mais sur la piste, il est aussi celui qui arrive toujours par hasard et qui semble venu d'ailleurs. Toutes les entrées clownesques commencent selon un schéma identique « Tiens, qu'est-ce que tu fais

là ? » C'est aussi ce qui ouvre certains dialogues beckettiens : « Alors te revoilà ? » (*Godot*, 9), dit Estragon. On semble ne jamais l'attendre. Il marque l'intrusion dans une zone jusqu'alors protégée et va provoquer l'instabilité en jouant avec les lignes du conformisme.

Mais le pitre beckettien, à l'image du clown, figure aussi l'étrange : la frontière est alors symboliquement marquée par une rupture avec la norme, par une volonté de transgression, par une marginalité affichée. « Je relève d'ailleurs que, pour tous les enfants qui m'ont vu, j'ai toujours été "le vilain". Combien de fois ne les ai-je pas vus me montrer du doigt en me désignant ainsi ? » (Jacob, 145), écrit François Fratellini. Les clowns portent les stigmates de leur statut : celui d'une vie qui se joue sur la piste à contre-courant des conventions et des logiques établies, mais aussi qui se réalise en dehors du cercle, dans l'espace social, et qui rappelle, par le nomadisme et la vieillesse, les éléments qui fondent leur existence. Les pathologies physiques sont chez Beckett particulièrement marquées pour souligner cette étrangeté : Estragon et Vladimir ont des difficultés pour marcher ou pour uriner, Hamm est en fauteuil roulant, Willie ne peut que ramper, A et B de la pièce *Fragments de théâtre* sont respectivement aveugle et paralytique. Si au cirque, l'impotence travaillée des clowns est ce qui suscite surtout le comique, chez Beckett, les défigurations plus marquées mettent en relief une certaine inquiétante étrangeté qui peut, elle aussi, être porteuse de comique. Le principe de la frontière est un enjeu important. En effet, les personnages semblent se trouver à la lisière de leur propre corps. Le corps amuse parce qu'il est ridicule, parce qu'il est grotesque. Pour Jean Starobinski : « Inessentiel, contingent, le corps fait son jeu à part ; il aurait dû s'effacer, le voici qui réapparaît comme une fatalité ridicule. Le corps a subi une espèce d'exil : un exil et un excès de présence (Starobinski, 55) ».

Handicapées, affaiblies, malades, les créatures de Beckett sont l'incarnation de cette déficience physique et cristallisent, comme les clowns de cirque, les désirs d'asservissement. Il n'y a qu'à prendre le personnage de Lucky pour illustrer notre propos : soumis à Pozzo, il exécute à la demande de son maître toute une série de mouvements. Lorsqu'on lui ordonne de parler, il se lance alors dans une tirade qui, si elle semble parfaitement délirante, n'en témoigne pas moins d'un véritable morceau de bravoure. S'est alors opéré un glissement, un passage. Du tragique (Lucky homme-esclave, personnage chétif et pitoyable) au comique (fou qui s'abandonne dans la jargonaphasie), du grotesque au sublime. Le rapprochement avec la figure de l'albatros baudelairien est tentant : déplacé hors de ses frontières, exilé, Lucky correspond à ce que l'on veut qu'il soit, à ce que l'on veut qu'il endosse. Le clown est à son image. Il incarne le bouc émissaire et pourrait devenir par-

là, une figure maudite, double dégradé de l'artiste lui-même. De fait, le pitre beckettien se fait aussi passeur, capable de changer la boue en or, de faire en sorte que la pesanteur se charge de grâce.

## 2. Le franchissement des limites génériques

Mais l'omniprésence de cette figure clownesque permet un franchissement plus audacieux encore. Au-delà des registres, ce sont les frontières génériques que Beckett fait bouger. Le théâtre beckettien ne saurait être enfermé entre ses quatre murs. C'est un théâtre protéiforme. Si les premières pièces suivent encore un schéma relativement classique, les pièces plus tardives, et notamment les dramaticules, traduisent un essoufflement de la forme dramatique en tant que telle. Même lorsque le théâtre de Beckett ressemble à du théâtre, la structure dramatique est problématique. S'il n'y a pas absence de récit, il y a souvent superposition d'actions qui rend incertaine l'identification d'une action principale, censée être un critère définitoire du genre. Beckett modifie le « schéma » narratif en abolissant l'idée même du « nœud ». La matière narrative des premières pièces se brouille souvent en raison des effets clownesques : successions d'entrées déconnectées les unes des autres, assemblages hétéroclites de sentences, prévalence des aphorismes, rupture de l'illusion théâtrale sont autant d'éléments qui viennent produire un « cafouillage » générique et qui obligent à repenser les frontières de son théâtre. Dès lors, comment délimiter sans limiter l'œuvre dramatique de Beckett ?

Pour Jean-Pierre Simart, les pièces beckettiennes possèdent une « structure de spectacle clownesque [qui] permet de percevoir ce caractère comme une transgression qui pervertit la forme théâtrale attendue pour la magnifier (Simart, 2) ». Les dramaticules témoignent d'un véritable brouillage des codes. Beckett désincarcère le théâtre et prévient le spectateur : *ceci n'est pas du théâtre*. Il semble même faire de la clownerie un outil de destruction du théâtre traditionnel. Le motif du clown est obsédant et permet le franchissement des lignes : les personnages, parce qu'ils fonctionnent par paire, rappellent étrangement le duo que forment l'auguste et le clown blanc. L'un est souvent dominateur, autoritaire, précis, quand l'autre est malhabile, soumis et peureux. Chez Beckett, l'interdépendance brise l'enfermement solipsiste et les personnages font, comme les clowns, l'expérience conjointe de l'échec. Comme au cirque, la réversibilité est toujours de mise et aucun des personnages n'est longtemps cantonné à un territoire, qu'il soit celui de l'échec ou de la victoire, celui du bien ou du mal. Ainsi Pozzo-le tyran devient-il digne de pitié à l'acte II de *Godot*, parce qu'il se retrouve aveugle. Les allusions répétées (aussi bien dans le geste, par les chutes ou les coups, dans la rhétorique par les dialogues de sourds ou les insultes,

ou dans le rapport à l'objet devenu *objouet*) soulignent à quel point l'on ne peut réduire l'œuvre dramatique beckettienne au seul genre du théâtre. Les figures clownesques produisent également un effet de contamination à toute la sphère circassienne. La référence au mime est sans doute le premier élément qui permet d'attester cette révolution dramatique. Beckett parvient à remodeler le drame contemporain à partir d'une matière ancienne, celle de la pantomime. Deux pièces mettent un scène un personnage muet de bout en bout : *Acte sans paroles I* et *II*. *Souffle* n'indique quant à elle qu'un cri faible et bref, et deux autres sons : une inspiration et une expiration. Est-ce encore du théâtre ?

Le jonglage est un autre débordement d'un genre à l'autre. Les personnages effectuent constamment des manipulations qui justifient le pur divertissement, répondant à la définition que Michel Corvin donne du jeu : « une action gratuite, mais organisée, qui procure du plaisir (Corvin, 888) ». Le jonglage permet ainsi aux personnages d'échapper à la conscience de la finitude. Cela est tout à fait perceptible dans les échanges de chapeau entre Vladimir et Estragon : « Estragon prend le chapeau de Vladimir. Vladimir ajuste des deux mains le chapeau de Lucky. Estragon met le chapeau de Vladimir à la place du sien qu'il tend à Vladimir. Vladimir prend le chapeau d'Estragon. Estragon ajuste des deux mains le chapeau de Vladimir. » (*Godot*, 101).

La porosité du texte et des indications scéniques assure donc la dé-théâtralisation, ou pourrait-on dire, la déterritorialisation. Nous avons changé d'espace : nous ne sommes plus au théâtre, nous sommes clairement au cirque.

Le déplacement concerne aussi les arts. Plusieurs pièces apparaissent comme des objets théâtraux non identifiés, en raison de leur porosité avec d'autres arts, d'autres genres littéraires, voire d'autres disciplines.

La poésie, tout d'abord. La mise en forme de certaines pièces, comme *Solo*, permettent de considérer l'hypothèse d'un déplacement générique, où au drame, succèderait le poétique, au verbe, le musical. Pour pasticher la formule de Jean Ricardou, il s'agit plus de l'écriture d'une « ouverture » ou du moins d'une aventure de l'écriture dramatique, qui fait se rejoindre et se compléter poésie et musique. Le personnage du Récitant, seul en scène, livre un monologue. Le texte semble s'écarter alors du théâtre pour n'être qu'une longue prose poétique. Plusieurs phrases reviennent à l'identique, comme pour ponctuer le discours. Nous sommes en présence d'une « étrangeté musicale », comme le souligne Marie-Claude Hubert (1001), que le décor et la lumière viennent souligner d'autant plus. Cette lumière, tour à tour, qui « commence à baisser », puis devient « diffuse » et « éteinte » (*Solo*, 29-30), n'est-elle pas l'expression

symbolique d'un théâtre qui meurt pour donner naissance à une forme nouvelle ? Le théâtre est ici vidé de sa seule forme dialogique au profit d'un souffle poétique et musical. Les enchaînements de phrases lapidaires apparaissent alors comme un roulis verbal dont seule la puissance poétique semble surgir. La pièce *Quoi où* est, selon James Knowlson, une pièce énigmatique. Catherine Naugrette souligne « l'aspect important de la musique et de la poésie » (Hubert, 874) de ce texte. Sa forme extrêmement originale évoque des variations d'un même refrain. Beckett prend ici une matière verbale identique – « Le temps passe. » (*Quoi où*, 86) – qui revient tout au long de la pièce dans la parole du personnage, et autour de laquelle il tisse plusieurs variations. Ces infimes changements évoquent le genre poétique car Beckett joue avec les procédés musicaux, comme avec la kyrielle, reprise de vers à l'identique en fin de strophe.

Enfin l'ouverture beckettienne est telle que la matière dramatique évoque parfois d'autres disciplines. La présence arithmétique, notamment, est marquée par les modalités combinatoires ou les séries. Les deux actes de *Godot* introduisent dans leur apparente symétrie des variantes qui produisent un effet de dérivation : à l'acte II, Pozzo et Lucky inversent les rôles qu'ils ont joués, dans une toile de fond identique à l'acte I. Les combinaisons peuvent être illustrées par les jeux clownesques qui reviennent en leitmotiv comme les échanges de chapeau.

Beckett s'appuie aussi sur les schémas. Ils occupent, à la fin de son œuvre, une place de plus en plus importante, et viennent brouiller l'appartenance de ses pièces au genre purement classique du théâtre. *Quoi où* présente un schéma constitué d'un rectangle inséré dans une aire plus large. Trois points sont indiqués : N pour Nord, E pour Est, et O pour Ouest, matérialisés sur le schéma par 1, 2 et 3. Ces données mathématiques marquent une petite révolution dans l'approche de la représentation : jamais un auteur ne fut aussi sourcilleux sur ses attentes ni aussi « pythagoricien » (Duckworth, 6) dans son écriture scénique. Ce mot est de l'auteur, qui exige alors d'avoir des nombres entiers, rationnels et pairs. Avec cela, nous franchissons encore une autre frontière.

## 3. Frontières de la réception

Pour comprendre comment Beckett fait bouger les lignes, notre dernier point doit nécessairement recouvrir un champ plus vaste. Celui de la réception. La lecture des pièces de Beckett a autorisé bon nombre d'intellectuels à refermer les frontières. Or, si Beckett s'est emparé d'autres disciplines, d'autres arts, d'autres genres pour produire une matière hybride, s'il a déjoué tous les commentateurs, s'il a toujours fustigé cette étiquette, qui alors était tenace, d'auteur du « théâtre de l'Absurde »,

appellation aujourd'hui aussi contestable que contestée, c'est qu'il refusait implicitement d'être cerné. Comprenons par-là, d'être délimité.

Beckett est souvent réputé pour être sinon abscons, disons difficile. La critique a fait de son théâtre un théâtre d'intellectuel qui écrit pour les intellectuels. Publier aux Éditions de Minuit est déjà l'indicateur d'un certain *ethos* littéraire. L'esprit encyclopédique de Beckett – qui le rapprocherait de Sartre ou de Queneau – a construit sa réputation d'auteur élitaire. La culture littéraire classique, les influences philosophiques, les références musicales ou picturales de l'écrivain n'ont pas contribué à déconstruire cette *persona*. Pour son biographe, il est même l'un des écrivains « les plus érudits du XXe siècle, capable sans la moindre hésitation de citer des œuvres appartenant à des époques et des genres littéraires fort différents. » (Knowlson, 94). Mais il faut distinguer ce qui relève des lectures de Beckett de ce qui touche à l'érudition des critiques eux-mêmes. Certains commentateurs se laissent parfois aller à l'exégèse comparatiste, et obligent à des rapprochements qui, s'ils sont légitimes, n'en façonnent pas moins une réputation.

Le « Beckett intellectuel » est donc aussi une construction de la critique qui a choisi nettement de délimiter un territoire. De *Godot*, Barthes dit, par exemple, qu'il s'agit d'une « pièce d'intellectuels » (564). Les procès d'inintelligibilité, le constat d'un effondrement, la mise en avant d'un certain nihilisme, ont largement contribué à dessiner un espace beckettien.

C'est pourtant méconnaître l'auteur que de penser qu'il écrit pour une catégorie sociale ou culturelle, qu'il pose en somme des clôtures. L'universalité d'une œuvre interdit tout classement. Parce qu'elle n'appartient à personne, elle est à tout le monde. Elle parle donc à tous les mondes. Sans parler d'anti-intellectualisme, nous pouvons affirmer que Beckett a montré de manière continue son refus de toute forme de sociabilité littéraire, attitude qui est allée de pair avec ce refus de l'exégèse. Les mondanités littéraires de Beckett relèvent d'un fantasme. L'écrivain a fui toute sa vie les caméras, les prix et les médailles. Il ne s'est jamais déplacé pour récupérer son Nobel en 1969. Avec acharnement, il a préservé son indépendance d'esprit, n'a rejoint aucune chapelle comme le rappellent Jacques Julliard et Michel Winock, ne s'est tourné vers aucune école, il a refusé d'appartenir à un groupe et ce, dès le début de sa carrière d'écrivain. Déjà en 1951, son épouse écrivait à Jérôme Lindon, son tout jeune éditeur français : « Beckett ne veut pas entendre parler d'interview, y compris si cela passe par l'écrit. Je crains qu'il ne soit inébranlable sur ce chapitre » (Archives IMEC, fonds Beckett, *Lettre de Suzanne*, 1951). Par cette attitude qui est loin d'être une posture, Beckett se distingue déjà

de ses contemporains, comme Sartre ou Ionesco, qui pratiquent volontiers le commentaire paraphrastique.

Parallèlement, il a joui d'un véritable plébiscite populaire par de petites compagnies de théâtre, de mimes ou de marionnettes désireuses de monter tout autant que montrer son théâtre. Réciproquement, Beckett a cédé facilement ses droits pour des adaptations lorsqu'il s'agissait de compagnies marginales ou en difficulté. Cet adoubement des compagnies populaires n'a pourtant pas suffi à faire du théâtre beckettien un théâtre pour tous et l'auteur reste encore pour beaucoup l'auteur d'un monde dont on contrôle les accès. C'est sans doute Marcel Maréchal qui, en choisissant une mise en scène clownesque, a le mieux compris comment lire et mettre en scène ce théâtre, et permis d'ouvrir enfin ses frontières. Mais ce parti pris comportait un risque. Le théâtre de Beckett perdait-il sa crédibilité, dès lors qu'on lui adjoignait une lecture clownesque ? Associer l'œuvre du dramaturge à la clownerie ne revenait-il pas à gommer sa respectabilité intellectuelle ? Pour Maréchal, choisir cette voie c'était redonner à Beckett sa plus grande évidence. « Le maître, c'est le texte » écrit-il (Archives IMEC, fonds Maréchal). Et le théâtre beckettien doit être pris pour ce que c'est : du *dire* et du *faire*. Déplacer les frontières de la réception, superposer les mondes, c'est aussi refuser de laisser les exégètes affadir la pièce à coups de tamis analytiques pour n'y voir que ce qui n'est pas. La sur-connaissance des critiques littéraires ne semble que l'expression d'une rivalité avec l'auteur, comme s'il était question de revendiquer pour eux-mêmes l'auctorialité de l'œuvre dramatique, de s'approprier des terres, de les conquérir en somme. Or, pour Beckett, l'art ne doit être subordonné ou asservi à aucune analyse, et par conséquent, ne peut être un objet *démontable*. En dehors de l'œuvre et de ce qui s'y trouve au cœur, il n'est pas de para-œuvre ou de démultiplications de l'objet qui viendraient, comme les déploiements iconographiques d'un kaléidoscope, proposer une pluralité d'interprétations ou d'œuvres secondaires. « Pour lui, l'écrivain s'exprime dans son œuvre et nulle part ailleurs. » écrit Lindon (Archives IMEC, fonds Beckett, *Lettre de Lindon*, 1960). C'est peut-être là la seule frontière que Beckett s'est autorisé à construire.

En dehors de cela, ces franchissements multiples (d'un registre à l'autre, d'un genre à l'autre, d'un art à l'autre, d'un public à l'autre) sont autant d'expression d'une œuvre ouverte, généreuse. Des critiques comme Pierre Marcabru ont heureusement et rapidement compris l'universalité de l'œuvre beckettienne :

> Je m'étonne toujours de l'incompréhension du public devant le théâtre de Beckett. Rien de plus sensible, de plus concret, de plus évident que ce théâtre-là.

> Drôle et mélancolique tout à la fois. Beaucoup plus près de nous, beaucoup plus quotidien qu'une comédie de boulevard. Racontant ce qui nous arrive le plus simplement du monde. (19).

Les œuvres dramatiques de Beckett ne disent rien d'autre que ce qu'Alfred Simon propose : « la présence de l'homme, en tant qu'être singulier et universel (Simon, 92) ». La représentation de *Godot* dans la prison de Lüttringhausen, en 1954, par des prisonniers, légitime à elle-seule cette réception populaire. L'enthousiasme dont Beckett fait preuve et la reconnaissance que lui témoignent les détenus justifient une lecture plus populaire qu'élitaire de la pièce. Mais surtout, ils révèlent l'universalité de l'œuvre qui dépasse de très loin la séparation réductrice des catégories sociales : « Votre *Godot* ce fut un triomphe, le délire !! Votre *Godot* ce fut "Notre Godot" à nous, bien à nous ! Car chacun se voyait incarné, réincarné par un de ces personnages de la pièce ! Nous tous, nous sommes ces clochards qui ont mal aux pieds. » (Knowlson, 663). La réaction de Beckett à cette représentation témoigne de la valeur qu'il accorde à ce type de public : « De ma vie d'homme-écrivain il ne m'est jamais rien arrivé de pareil. Là où depuis toujours et pour toujours je tourne en rond, tombe et me relève, il ne fait plus tout à fait noir ni tout à fait silencieux. » écrit-il (Beckett *apud* Genetti, 498). Lumière du peuple, donc.

## Conclusion

Ainsi, en abolissant les frontières génériques ou sociales, en produisant un théâtre hybride, Beckett, artisan de la déconstruction, fait revenir le théâtre en son lieu. Car s'il s'agit d'un théâtre des frontières – celles des personnages, de l'auteur et de ses pièces –, celles-ci sont parfaitement perméables. Le franchissement assure la libération du théâtre beckettien devenu un théâtre généreux et universel, parce que profondément ouvert. Beckett fait alors de son théâtre une véritable terre d'accueil.

**Bibliographie**

**Textes de référence**

BECKETT, Samuel, *En attendant Godot,* Paris, Minuit, 1952.
BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957.
BECKETT, Samuel, *Oh les beaux jours*, Paris, Minuit, 1962.
BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, 1966.
BECKETT, Samuel, *Solo,* Paris, Minuit, 1982.
BECKETT, Samuel, *Quoi où*, Paris, Minuit, 1983.
BECKETT, Samuel, *Eleutheria*, Paris, Minuit, 1995.

**Ouvrages critiques**

BARTHES, Roland, « La vaccine de l'avant-garde » [dans *Lettres nouvelles*, mars 1955], dans *Œuvres Complètes*, tome I, Paris, Seuil, 2002.
CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre,* tome I, Paris, Larousse, 2001.
DUCKWORTH, Colin, « L'intensité dramatique des pièces de Samuel Beckett », in Haerdter Michael (dir.), *Approches de Samuel Beckett*, Lyon, Centre d'études et de recherches théâtrales, 1974.
HUBERT, Marie-Claude (dir.), *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011.
JACOB, Pascal, *Le Cirque, un art à la croisée des chemins*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2001.
KNOWLSON, James, *Beckett*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2007.
MARCABRU, Pierre, *Le Journal du dimanche*, 22 février 1970.
SIMART, Jean-Pierre « Transgression clownesque, rire, dérision et intercession chez S. Beckett, J. Littlewood et J. Mc Grath » in Vigouroux-Frey Nicole (dir.), Le Clown : Rire et/ou dérision ? Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999.
SIMON, Alfred, *La Planète des clowns*, Lyon, La Manufacture, 1988.
STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, (Art et artistes), 2013.

**Sitographie**

Archives IMEC, fonds Samuel Beckett (Jean Anouilh, *Dossier de presse. En attendant Godot* : 1952-1961, 10/18, IMEC, 2007), fonds Marcel Maréchal (« À propos de *Fin de partie* / critiques et dossiers de presse »), Institut Mémoires de l'édition contemporaine | Accueil (imec-archives.com). (Page consultée le 10 août 2021).
GENETTI, Stefano, « *Samuel Beckett, Les Années Godot. Lettres II 1941-1956* », Studi Francesi [Online], 180 (LX | III) | 2016. URL : http://journals.openedition.org/studifrancesi/5427. (Page consultée le 18 septembre 2020).

# « Le corps-mémoire », lien entre l'Ouest et l'Est, dans *Thésée, sa vie nouvelle* de Camille de Toledo

Ioana-Rucsandra DASCĂLU
Université de Craiova, Roumanie
rucsicv@yahoo.com

**Résumé.** Dans le présent article nous nous donnons pour tâche d'analyser le roman *Thésée, sa vie nouvelle* de Camille de Toledo tant du point de vue de la thématique que de celui de la construction romanesque. Nous avons identifié deux frontières : une concrète, que Thésée franchit en quittant le pays de l'Ouest pour se rendre dans le pays de l'Est. Il y a aussi une frontière textuelle, marquée par le caractère des lettres entre le discours du héros à la I$^{ère}$ personne et le récit à la III$^{e}$ personne, à laquelle s'ajoute ce que nous avons dénommé « le discours tiers » : les archives de la famille contenant le récit de Talmaï sur l'enfant Oved dont la mort coïncide à l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale et les lettres de Nissim, frère de Talmaï, durant la Première Guerre mondiale.

**Mots-clés :** fil, frontières, Ouest, Est, spatio-temporalité.

**Abstract. (The "corps- mémoire", a Link between the West and the East, Illustrated in Camille de Toledo's novel, *Thésée, sa vie nouvelle*).** In the present article we intend to analyse Camille de Toledo's novel, *Thésée, sa vie nouvelle* both from a thematic point of view and from a stylistic one. We identified two frontiers: the real one, which Thésée overpasses when he leaves the Western country in order to reach the Eastern country; but there is also a textual frontier, marked by the print characters, which make the distinction between the hero's discourse in the first person and the narration in the third person. To that we have added what we call « le discours tiers »: the family's archives containing Talmaï's story about the child named Oved, whose death had coincided to the outburst of the Second World War and Nissim's letters, Talmaï's brother, sent from the front of First World War.

**Keywords:** thread, frontiers, West, East, spatiotemporality.

## 1. Introduction. La corde, symbole de la continuité entre les âges

L'œuvre de Camille de Toledo, *Thésée, sa vie nouvelle*, soulève des questions relatives à sa construction romanesque, de même qu'à l'image du corps au centre de la trame narrative. L'auteur parcourt les âges pour éclairer le présent et pour frayer chemin vers l'avenir à ses enfants. L'ascendance et la descendance se réunissent en tant qu'objet de réflexion de Thésée et en tant que source poétique.

Le roman commence par un « acte archaïque »[1], comme le narrateur le qualifie : la pendaison de Jérôme, le frère de Thésée ; c'est une mort qui anticipe les deux autres : celle de la mère et celle du père. La mort du frère ouvre la série de décès dans la famille de Thésée : la corde meurtrière attachée au cou du frère relie les générations et les membres de la même famille au long de plusieurs décennies.

Du point de vue de la construction, le roman est une narration omnisciente, parsemée des confessions personnelles à la première personne du personnage Thésée. C'est une alternance entre le *je* en quête de son identité et le *il* qui vient compléter et expliquer l'ensemble. La corde du pendu symbolise la continuité temporelle, de même que spatiale ; il y a un avant – le pays de l'Ouest, la France et Paris, le lieu où Thésée avait passé son enfance –, et un après – le pays de l'Est, l'Allemagne, pays d'adoption de Thésée et Berlin, le lieu de la libération et de l'avenir. La rupture avec le passé survient au moment de la mort du père : « à partir de là, tout n'est qu'un compte à rebours pour fuir la ville de l'Ouest » (TNV, 21), et le jeune homme se dirige vers l'Est en tant que « nouvelle frontière », ouvrant un nouveau monde à lui et à ses successeurs.

Le fil en tant qu'instrument de l'acte ultime du suicide revêt des sens abstraits, attribués par l'écrivain, de conducteur de la vie des personnages et de l'action romanesque. En relatant le geste de son frère, Thésée distingue la pendaison de la défenestration : « la pendaison est un acte archaïque, ce n'est pas un saut par la fenêtre, je devrais y revenir » (TNV, 15) ; on apprend ainsi l'ancienneté de ce type de suicide, accompli par le biais de la corde, un objet qui relie les époques, venant du passé et se dirigeant vers l'avenir. Nous y signalons la première prolepse du roman, favorisée, comme montrait Gérard Genette (1972, 106) par le récit à la première personne, qui est propice aux allusions relatives à l'avenir des personnages.

C'est justement sur la double signification de cet élément que Thésée joue pour désigner tant l'outil de la mort de son frère que le fil chronologique de l'existence, « un fil fragile » (TNV, 9) qui renferme l'essence de la vie, enchaînant tout « un continuum de désastres et d'effondrements » (TNV, 10).

## 1. Les deux frontières : spatiale et textuelle

Comme nous avons précédemment montré, il y a deux espèces de frontières dans le roman analysé. La première frontière apparaît au niveau thématique. Nous assistons au déplacement du héros d'un pays à

[1] TOLEDO, Camille de, *Thésée, sa vie nouvelle*, Paris, Verdier, 2020, p. 15. Désormais désigné à l'aide du sigle TVN, suivi du numéro de la page.

l'autre et aussi à ses ressentis par rapport à chaque espace habité. L'autre frontière est beaucoup plus abstraite, se situant au niveau de la subjectivité du texte du roman. Dans la première édition du roman (2020), cette frontière entre le discours et le récit-cadre est d'ailleurs marquée par le caractère des lettres (le discours intérieur de Thésée étant noté en caractères italiques).

L'idée de « frontière » s'approfondit tout au long du roman ; au début, le personnage cherche à se libérer des tragédies de sa famille ; il est optimiste et croit qu'en quittant son pays d'origine, il arrivera à oublier son passé, à bénéficier d'« une autre naissance », bref à être moderne. Au moment de son départ vers l'Est, Thésée a une conception tout à fait moderne du corps : il se définit par l'individualisme net, au sens de la délimitation stricte des autres corps, par la rupture avec le communautarisme. Dans les sociétés modernes, le corps représente justement la frontière de l'individu et c'est ce qu'affirme Thésée : « les fantômes, ça n'existe pas, il pense ; il tient à ce que chaque corps ait sa vie, et chaque vie, sa frontière » (TNV, 32). Le franchissement des frontières devient, pour Thésée, une étape obligatoire de chaque existence : chaque individu a le droit de chercher de nouveaux horizons, en s'émancipant de ses liens héréditaires.

Au bout de quelques années, Thésée reconnaît son impuissance à guérir les blessures de son passé ; il avait essayé de s'éloigner pour oublier, de partir à l'étranger, en adoptant une nouvelle langue et en s'intégrant dans un nouveau monde, confiné par des frontières et des fleuves, sans que sa vie tourne au mieux. Après cinq ans, aucun changement n'est constaté dans sa condition psychique. Lors de son départ vers l'Est, Thésée est tout optimiste : « je pars pour un pays où nul ne connaît mon nom ; pour mettre un océan de terre entre moi et cette lignée » (TNV, 59). Mais au bout de cinq ans, il ne peut que constater son échec à effacer les traces de son passé, à se libérer du lourd fardeau de son héritage génétique : « les ombres des siens l'ont suivi dans la ville de l'Est ; il a eu beau mettre une langue, des frontières et des fleuves entre lui et sa vie d'avant, rien n'y a fait. » (TNV, 63).

Pareillement à l'image du fil, la notion de frontière, devenu défi existentiel, part d'un sens très concret pour aboutir à des sens abstraits. Au début, il y a le tombeau de sa famille, son frère et ses parents, dans un village tout près de la frontière suisse. Ensuite, il y a la grande frontière avec le pays de l'Est : un univers inconnu, auquel il n'avait pas du tout accès pendant l'enfance : « une nouvelle frontière, celle qui dans mon enfance était interdite » (TNV, 27).

## 2. L'épreuve du labyrinthe

Le personnage Thésée de Camille de Toledo reprend fidèlement l'exploit proposé par le mythe antique de chercher la sortie du labyrinthe apparemment sans issue ; le labyrinthe représente en fait la mémoire des moments difficiles et douloureux, accumulée à partir de la mort de Jérôme, mais, au sens large, ce sont les coups du destin qui ont frappé leur famille et c'est précisément de là que le héros veut s'en sortir. Au départ, Thésée « rejette le labyrinthe de sa généalogie » ; la mort des membres de sa famille n'aura pas d'influence sur sa vie et sur celle de ses enfants. Mais avec le temps, il a beau « chercher une issue hors du labyrinthe » (TNV, 67), « il voudrait éviter le monstre » (TNV, 67). À ce moment, Thésée est malade, « tout en lui est en miettes » (TNV, 67), son corps est rongé par le mal. L'optimisme du commencement du roman, lorsque Thésée ne croyait pas au labyrinthe s'assombrit progressivement, jusqu'au moment où le personnage est englouti, entendant le râlement du monstre : « Thésée est dans le labyrinthe, Thésée entend le monstre, au loin, derrière une paroi, qui l'attend, mais il s'obstine à avancer non par courage, mais parce que son corps ne lui en laisse pas le choix ; il a fait promettre à son frère, il y a des années, de ne pas se tuer, de s'en remettre au temps » (TNV, 173). Au final, la sensation de vivre dans un labyrinthe s'approfondit et se généralise, la peur et la panique envahissant Thésée, qui en vient à croire que « l'Allemagne est pour Thésée comme le monstre au cœur du labyrinthe / la grande épreuve de l'effroi et des peurs généalogiques » (TNV, 207). Il ne réussit pas à se débarrasser du fantôme de son passé ; en plus, il s'engloutit dans les ombres de ses traumas.

## 3. Les « frontières du récit »

La construction du roman suit fidèlement les théories d'Émile Benveniste, reprises par Gérard Genette dans son chapitre *Frontières du récit* de *Figures II* (Genette 1979, 61). À partir de l'Antiquité, la représentation est divisée en narration et description. De plus, comme le montre Émile Benveniste, la personne à laquelle le texte est conçu est aussi très importante dans l'interprétation du texte littéraire. Selon ces critères, le roman de Camille de Toledo est construit en tant qu'alternance entre le discours écrit à la première personne (avec des répliques répétées à la deuxième personne) et le récit (ou histoire) écrit à la troisième personne. Le narrateur contrôle attentivement l'usage des pensées de Thésée écrites à la première personne en tant qu'aveux ou transcription exacte de son flux mental, rendu en caractères italiques tout au long du roman : « *je ne serai libéré de cette famille, de cette histoire / il pense / après les morts, après les mensonges / je bâtirai un autre foyer…* » (TNV, 43).

Comme discours tiers, il y a les trois cartons d'archives familiales que Thésée emporte en exil ; au début, il refuse d'y toucher, il n'ouvre que le récit de son arrière-grand-père, Talmaï, au sujet de son fils, Oved, décédé trop tôt, dans son enfance. C'est au moment où il est atteint par une maladie grave qu'il se décide à rouvrir les archives de photos et d'écrits de son enfance et des membres de sa famille. Le corps s'abîme apparemment sans explication : « les médecins qu'il rencontre pour arrêter sa chute ne comprennent rien ; pourquoi cette douleur dans ses tempes, l'inflammation des racines de ses dents, les os du dos ? pourquoi son corps en feu, treize ans après la mort du frère ? » (TNV, 64). Thésée déballe les cartons, regarde les photographies de son enfance, de lui et de son frère, Jérôme, accompagnés par leurs parents. Il commence à tisser l'histoire du mariage de ses parents, Gatsby et Esther, leur origine, la manière dont ils ont fait connaissance,

Il y a au moins deux motifs récurrents institués en tant que piliers du texte romanesque : le premier est le mythe ancien de Thésée et l'autre, le « corps-mémoire ». La remontée vers la vérité mythique achève l'avènement d'un monde idéal, où tout fantasme est possible, où les dieux et les hommes, les morts et les vivants partagent le même espace et le même temps universel. D'un autre côté, le « corps-mémoire » consiste en l'enveloppe qui enregistre les coups ancestraux, l'histoire de la famille, les traumas personnels :

> La matière sait plus que les mots, plus que l'esprit ; en elle, des strates de temps sédimentent ; c'est ce que Thésée devine, il a l'intuition de ce corps-mémoire, où, au-delà de la douleur, quelque chose est à entendre ; il a cette vision des matières qui se fondent en un seul continuum, entre les arbres, les saisons, les cycles des astres, les maladies, les morts ; et s'il a survécu – il veut croire à ça, le frère qui reste –, il pense que c'est pour découvrir où ce corps-mémoire le conduit ; pour accomplir ce travail mal rémunéré qui pourra servir à ceux qui suivront : entendre ce lien profond des vivants avec les disparus et les effets de rétroaction qui frappent ceux qui survivent… (TNV, 138).

Thésée avait entendu parler du « corps-mémoire » pour la première fois chez Anselme, un thérapeute spécialiste de médecines intégratives qui compare ses os aux « roches des ancêtres TNV, 152), le corps étant inondé par « l'eau du temps qui coule en lui » (TNV, 152). La fin du roman répète le motif du « corps-mémoire », défini comme « ce continuum matériel qui noue nos vies entre les âges » ; l'écrivain se résigne à la conviction que les hommes sont « d'humbles ignorants face à une matière qui sait infiniment plus que nous » (TNV, 252).

En plus du « corps-mémoire », l'image du corps comme « enveloppe » est obstinément répétée au cours du roman, pour

témoigner de la fragilité de la vie : « et cette enveloppe que nous appelons Corps que nous revêtons, soignons et vénérons », « nous sommes tissés de mots, le corps est une enveloppe où tout s'emmêle » (TNV, 68), « nous sommes tissés de mots, le corps est une enveloppe où tout s'emmêle : le verbe et la chimie des tissus » (TNV, 81).

## 4. L'expérience de la guerre

Au moment où Paris, surnommé la « ville de l'Ouest », devient une « nécropole » inhabitable, Thésée décide de partir pour Berlin, dénommé « la ville de l'Est », pour relancer sa vie. Le déroulement de l'action du roman est progressif. Thésée quitte sa vie ancienne en tout optimisme, animé par l'espoir qu'il échappera dorénavant aux tragédies qui avaient dévasté sa vie et il prend avec lui, en tant que fétiche du passé, trois cartons contenant des témoignages de ses aïeux : « mais j'oublie de préciser qu'en montant dans le train, il emporte des archives, trois cartons remplis du souvenir des siens : des lettres, des courriels, des manuscrits, des photographies des son enfance » (TNV, 22).

Mais, en première instance, il ne s'intéresse pas à les lire, car il ne voit pas encore de rapport entre sa lignée et ce qui se passe à lui et à sa famille. Le premier document dont on lit fait l'objet d'une autre prolepse narrative : le dénouement est anticipé par le narrateur omniscient depuis le commencement du roman :

> Le texte sera une clef pour aider le frère qui reste, Thésée, à éclaircir l'énigme de ses morts ; mais, pour l'heure, il ne veut rien savoir ; [...] il s'entête en moderne à viser l'avenir, à fuir le passé ; à ne rien entendre de ce que cette voix chercha à transmettre [...] c'était en 1937, donc, deux ans avant une nouvelle guerre allemande... (TNV, 31)

Les pages de Talmaï, l'arrière-grand-père de Thésée, contiennent le récit douloureux sur la perte de son fils, né en 1926. L'enfant Oved devient emblématique aussi pour un idéal de vie et pour la disparition de cet idéal utopique juste avant La Seconde Guerre mondiale. Oved aimait la France avant tout et il voulait en devenir roi au plus vite, l'impossibilité de ce fait lui ayant procuré une grande déception. « Oved, dès son plus jeune âge, n'envisagea rien d'autre que de régner et de gouverner la France... » (TNV, 46). De façon symbolique, ce n'est pas un régime de la paix universelle dont rêvait l'enfant, mais c'est la guerre qui l'emporte, c'est le désir allemand de conquérir et de dominer qui s'empare du monde, aux dépens de la paix et de l'harmonie.

Treize ans s'écoulent entre la mort de Jérôme, le frère de Thésée, et le moment où Thésée décide d'ouvrir les cartons hérités. La vie à Berlin tardait à le satisfaire et, vu que son état de santé allait en s'aggravant, il se

penche sur les souvenirs de sa lignée pour qu'ils l'aident à s'en sortir. Le personnage cherche à comprendre le passé de sa famille et ainsi à se libérer des traumas de son passé. Le mal qu'il ressent est inexplicable pour les médecins, ainsi pense-t-il à chercher l'explication dans son héritage génétique : « car les médecins qu'il rencontre, pour arrêter sa chute, ne comprennent rien ; pourquoi cette douleur dans ses tempes, l'inflammation des racines de ses dents, les os du dos ? pourquoi son corps en feu treize ans après la mort du frère ? Treize ans et tout s'aggrave, nul ne parvient à l'aider. » (TNV, 64).

La théorie du corps-mémoire à laquelle se fie Thésée énonce que chaque époque dépose une strate dans la matière : « La matière sait plus que les mots, plus que l'esprit ; en elle, des strates de temps sédimentent. » (TNV, 138). Quand il se rend compte que l'Allemagne ne lui offre pas ce qu'il espérait, le personnage fouille dans les archives familiales afin de comprendre la relation des membres de sa famille avec l'Allemagne, précisément leur contribution aux deux guerres. Il est de son devoir d'entreprendre cela et il le fait également au nom et pour le bien de Jérôme.

Thésée remonte à la Première Guerre mondiale, qui lui a été dépeinte dans les lettres de Nissim, le frère de Talmaï, son arrière-grand-père. Nés à Andrinople et éduqués à l'Alliance israélite universelle, ils viennent en France pour y vivre en liberté et pour éviter les tyrannies. Quand « les nations européennes ont décidé de se battre pour déterminer laquelle sera la plus puissante, la plus universelle ; laquelle aura le droit, au nom de cet universel, d'asservir, de tuer et de coloniser. » (TNV, 204), Nissim part sur le front français pour défier l'ennemi allemand.

Nissim envoie des lettres à son frère pour lui donner de ses nouvelles, en lui faisant aussi part des opérations militaires : « Je mène la vie la plus intéressante qui soit ; je suis accepté des goumiers et, depuis huit jours, je fais la guerre ; à Orchies, le 22, nous avons trouvé les territoriaux qui flanchent ; avec nos mitrailleuses, nous avons rejeté l'ennemi dans les bois. » (TNV, 211). Thésée commente cet échange épistolaire au fur et à mesure de la lecture, surtout au bénéfice de Jérôme, qui est censé comprendre, lui aussi, la correction des erreurs du passé de leur famille. Le Centenaire de la Grande Guerre en 2018, auquel Thésée participe par le biais des médias, est un moment de bilan et de méditation par rapport aux drames de l'histoire ; l'Histoire devient le champ d'action du Minotaure, qui a englouti des milliers de victimes, qui continue, même en période de paix, de prétendre bien des tributs humains :

> Moi, maintenant, juste cent ans après la fin de la Grande Guerre, alors que je relis les lettres de Nissim à son frère, l'ancêtre fragile, l'ancêtre caché, j'entends

> à la radio les discours de commémoration pour la paix ; cent ans depuis que le Minotaure a mangé les enfants dans la boue des Flandres, cent ans que les Minos de tout bord ont exigé leur tributs, cent ans que l'Histoire ne cesse de démentir sa fin en exigeant, qui pour la Nation, qui pour le Pouvoir, qui pour la Race ou la Foi, d'autres tributs humains. (TNV, 220-221).

De façon ironique, Nissim meurt en 1918, un des jours qui précédaient la fin de la guerre ; il avait fait de son mieux pour résister tout ce temps et il perd sa vie au final. En 1939, au début de la Seconde Guerre mondiale, le tragique continue de hanter le destin de Talmaï. Son fils, Nathaniel, part à la guerre, malgré la peur de son père, qui craint qu'il ne finisse de la même manière que Nissim. Pour prévenir un tel malheur, Talmaï se donne la mort en se fusillant.

## Conclusion

Nous nous sommes penchée sur le roman de Camille de Toledo *Thésée, sa vie nouvelle* tant du point de vue de la forme littéraire que des idées transmises.

C'est, avant tout, un roman sur le passé et l'avenir de Thésée, fondé sur des réalités concrètes, qui s'élèvent par la suite à des concepts abstraits. En premier lieu, il y a la pendaison de Jérôme à l'aide d'une corde et le fil qui devient le liant de tous les épisodes du roman, tant du passé éloigné que de celui proche. Ensuite, il y a la frontière : le tombeau de la famille de Thésée ne se trouve pas loin de la frontière suisse ; Thésée veut se libérer de cette expérience douloureuse de la mort des siens en franchissant la frontière de l'Est, en s'installant en Allemagne. Il y a aussi des frontières du récit, le roman étant effectivement constitué comme un mélange entre le discours du personnage à la première personne et le récit du narrateur à la troisième personne.

La remontée vers le mythe ancien évoque la dure épreuve à laquelle se confronte Thésée, car le labyrinthe symbolise la mémoire des moments difficiles et tragiques vécus, alors que le « corps-mémoire » lui-même enregistre les traumas personnels dont Thésée cherche à se libérer à tout prix.

**Bibliographie**

**Texte de référence**

TOLEDO, Camille de, *Thésée, sa vie nouvelle*, Paris, Verdier, 2020.

**Ouvrages critiques**

GENETTE, Gérard, « Frontières du récit » *Figures* [T.]2*,* Paris, Éditions du Seuil, 1979 [1969], pp. 49-70.

GENETTE, Gérard, « Prolepses » in *Figures* [T.]3, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 105-114.

# L'abolition des frontières entre l'humain et l'animal dans le roman *Alma* de J.-M.G. Le Clézio

Alexandra DĂRĂU-ŞTEFAN
Université « Babeş-Bolyai », Cluj-Napoca, Roumanie
alexandradaraustefan@gmail.com

**Résumé.** Tout en s'appuyant sur la philosophie derridéenne, notre article se donne pour premier but de passer au crible la double problématique de l'hospitalité telle qu'elle ressort du roman *Alma* : d'un côté, celle que le dodo manifeste envers l'homme qui s'introduit dans son territoire et, de l'autre, celle que l'île Maurice donne à son oiseau endémique. Nous chercherons tout d'abord de montrer comment les dodos offrent l'hospitalité illimitée aux colons, en leur donnant tout leur chez soi et leur soi, comment ceux-ci répondent avec hostilité en prenant tout ce que les oiseaux ont à offrir, et finalement comment, en ensevelissant l'oiseau mythique dans sa terre, l'île accomplit vis-à-vis de celui-ci le septième et dernier acte de miséricorde corporelle. Notre but final sera de montrer comment, par l'attention particulière que Le Clézio accorde au dronte mauricien et par l'affection presque fraternelle que son personnage principal manifeste envers cet oiseau, l'écrivain réussit à gommer la frontière entre l'humain et l'animal, en faisant du volatile son prochain.

**Mots-clés :** abolition, frontière, animal, humain, J.-M.G. Le Clézio.

**Abstract. (The Literary Theme of the Abolition of Borders between Humans and Animals in Le Clezio's novel *Alma*)**. Relying on the Derridean philosophy, the first goal of our article is to take a closer look the double matter of hospitality emerging from the novel *Alma*: on the one hand, the hospitality that the dodo provides to the man who trespasses its territory and, on the other, the hospitality that the island of Mauritius gives to its endemic bird. We will first seek to show how the dodos offer unlimited hospitality to the colonists, giving them all their home and self, how these men respond with hostility by taking all that the birds have to offer, and finally how the island accomplishes the seventh and last work of corporal mercy towards its mythical bird by burying it in its land. Our final goal will be to show how, by the special attention that Le Clezio pays to the Mauritian dodo and by the almost fraternal affection that his main character shows towards this bird, the writer succeeds in erasing the border between human and animal, making the bird his equal, his fellow, his neighbour.

**Keywords:** abolition, frontier, animal, human, J.-M.G. Le Clézio.

## Considérations préliminaires

Jean-Marie Gustave Le Clézio est un défenseur ardent de la cause écologique, comme l'avoue lui-même dans une interview accordée à la Foire du livre à Francfort en 2017 : « [M]oi je crois beaucoup à l'écologie,

c'est mon vrai combat, je ne suis militant d'aucune cause que celle-là : l'équilibre. » (Simonin). Cette préoccupation transparaît dans *Alma*[1], l'avant-dernier roman leclézien, se manifestant sous la forme d'un cri de révolte contre l'indifférence de l'homme vis-à-vis du milieu où il vit, contre l'omnipotence que celui-ci exerce sur les règnes végétal et animal, contre l'extinction des espèces menacées, provoquée par l'insouciance d'un individu aveugle, incapable de comprendre sa mission au monde et d'agir en conséquence. Par l'intermédiaire de son œuvre, l'écrivain fait le constat d'un environnement appauvri, dégradé, souillé par la société occidentale, une société avide d'avoir au prix de la destruction.

Par la colonisation et l'occupation agressive de l'île Maurice, l'homme occidental a conduit à l'extermination du dodo, le *Raphus cucullatus*, oiseau mythique de l'île qui y avait régné avant son arrivée. Dans le roman *Alma*, Le Clézio intente à l'homme un procès au nom de l'écologie, devenant par ce faire un écrivain engagé dont le message résonne tout au long du roman : habiter la terre, non pas la piller, côtoyer tout être animé, qu'il s'agisse de nos semblables ou de nos compagnons silencieux et impuissants. Son immense curiosité, doublée par le regard enchanté porté sur le monde naturel, le transforme en porte-parole d'une nature moquée, d'un paradis perdu, saccagé par l'espèce humaine. Dans son œuvre, Le Clézio semble se donner pour but d'abolir la frontière entre les règnes et d'élargir la notion du prochain, en y incluant la figure tragi-comique de l'oiseau disparu envers lequel l'être humain a manifesté sa toute-puissance, sa haine, sa violence, en aboutissant à l'extinction de son espèce.

Tout en s'appuyant sur la philosophie derridéenne, notre article se donne pour premier but de passer au crible la double problématique de l'hospitalité telle qu'elle ressort du roman *Alma* : d'un côté, celle que le dodo manifeste envers l'homme qui s'introduit dans son territoire et, de l'autre, celle que l'île Maurice donne à son oiseau endémique. Nous chercherons tout d'abord de montrer comment les dodos offrent l'hospitalité illimitée aux colons, comment ceux-ci répondent avec hostilité en prenant tout ce que les oiseaux ont à offrir et, finalement, comment, en ensevelissant l'oiseau mythique dans sa terre, l'île accomplit le septième et dernier acte de miséricorde corporelle. Notre but final sera de montrer comment, par l'attention particulière que Le Clézio accorde au dronte mauricien et par l'affection presque fraternelle que son personnage principal manifeste envers cet oiseau, l'écrivain réussit à gommer la frontière entre l'humain et l'animal, en faisant du volatile son prochain.

[1] Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Alma*, Paris, Gallimard, 2017. Dorénavant désigné à l'aide du sigle A, suivi du numéro de la page.

## 1. Sur les traces du dodo dans l'histoire et la mémoire de l'île Maurice

Dans une société où l'immédiateté de l'activité productive et commerciale prime, l'homme dépouille la terre de ses ressources sans trop y réfléchir : « Nous vidons la mer, nous vidons la terre, nous vidons le ciel. Nous meurtrissons les bêtes, nous arrachons les arbres », signale Anne Simon, (95) la promotrice en France de ce nouveau champ de recherche qui est la zoopoétique. Pensons aux millions d'espèces végétales et animales qui ont disparu à travers l'Histoire de l'humanité, causant à notre planète d'être moins riche et moins belle, toujours plus limitée et plus grise. Le cas du dodo, « une des plus étranges [espèces] qui ait existé sur notre planète », « éteinte voici plus de trois siècles » (Piat, 33), dont l'histoire tragique est racontée dans *Alma* avec beaucoup de sensibilité et de tendresse, n'en est qu'un parmi tant d'autres.

« Le Dodo, l'histoire de sa disparition, commune à la colonisation hollandaise de Maurice, sert le plus souvent d'entrée vers le roman, afin de spécifier son thème principal : la disparition et les traces. », remarque Nicolas Pien (192). Le lecteur est introduit dans l'atmosphère de quiétude originaire de ce paradis terrestre, tel qu'il avait été avant l'arrivée de l'homme, l'écrivain y faisant renaître tout un monde, autrement disparu à jamais. La nature sauvage de l'île idyllique et son maître absolu, le dodo, menant insoucieux sa vie, se dressent devant les yeux émerveillés du lecteur :

> Ils habitaient partout sur les pentes de la montagne, dans le fond des vallées, le long du rivage de la mer. Ils jouaient sur le sable des baies, ils se réunissaient dans les clairières, pour pousser leurs roucoulements, ils célébraient leurs mariages avec des danses et des cris de liesse, ils se baignaient dans l'eau claire des torrents. (A, 88).

Par l'intermédiaire d'*Alma*, on peut « [r]etourner au premier temps, quand l'île était encore neuve – neuve d'humains. » (A, 81), pour assister ensuite à son occupation agressive, fatale au volatile : « Dans la forêt résonnent des cris inconnus, des aboiements, des appels. Les miliciens redescendent vers la côte, les singes jappent. Encore quelques battements. Encore quelques nuits, avant que l'ère des oiseaux s'achève. » (A, 90).

Les dodos deviennent les premières victimes officielles des humains à l'île Maurice, l'espèce s'éteignant moins d'un siècle après sa découverte, vers 1680, avec l'arrivée des Européens (Piat, 33). Cet épisode honteux de l'histoire de l'Humanité est magistralement décrit par

l'écrivain par l'intermédiaire de l'hypotypose.[2] En recourant à cette figure de rhétorique, Le Clézio aboutit non seulement à donner une représentation imagée, visuelle, des derniers moments de vie du dronte mauricien, mais aussi à rendre sa voix, ne fût-ce que pour laisser entendre son dernier soupir :

> Ils vivent leurs derniers instants sur terre, ils ne le savent pas encore, mais déjà la peur est entrée en eux. Ils ont vu les silhouettes sur la plage, ils ont découvert les cannes garnies d'un chiffon rouge que les marins agitent devant eux pour les leurrer, et lorsque l'un d'eux s'approche sans méfiance du piège, un autre marin armé d'un gourdin frappe et l'assomme. Ils ont entendu les plaintes de ceux qui ont été capturés vivants et enfermés dans un enclos, et qui refusent de manger et pleurent en se laissant mourir de faim. (A, 87).

En 1796, quand le premier Felsen débarque à Maurice, la forêt couvre encore les neuf dixièmes de l'île, mais le dronte n'existe plus depuis déjà un siècle. En 1860, lorsque les Felsen participent à l'ère industrielle en tant que cultivateurs de tabac, il reste seulement quelques poches de forêt endémique appauvrie par la perte de son oiseau. En 1865, deux cents ans environ après la disparition du dodo, un squelette est découvert par hasard :

> Clarke[3], visiblement ému, a placé la tête au bout de la ligne des vertèbres, et ainsi est apparu pour la première fois, à la lumière crue du soleil de midi, le corps parfaitement dessiné d'un oiseau monstrueux et familier, accroupi sur ses pattes terminées par trois longs doigts armés de griffes, à la fois mort et revenu à la vie [...]. (A, 43).

Un autre siècle passe, et le dernier descendant de la branche noble de la famille, Jérémie Felsen, voyage de la France à Maurice afin de retrouver le maillon manquant de l'histoire familiale, marchant en même temps sur les traces du dodo. Jérémie s'attarde sur le sort de l'oiseau disparu qu'il décrit avec une tendresse presque fraternelle, comme si leurs chemins s'étaient croisés, aux temps immémoriaux, à l'île :

---

[2] Figure de style qui stylise le discours aidant à fixer le regard du lecteur sur les détails frappants de la scène décrite.

[3] Georges Clark, instituteur de Mahébourg passionné d'histoire naturelle, tel qu'il nous est présenté par le narrateur, a réellement existé. C'est grâce à ses recherches qu'un squelette entier de l'oiseau endémique a pu être reconstitué. Ayant découvert de nombreux ossements dans le lieu appelé « Mare aux Songes », Clark les fit expédier au British Museum pour une expertise à la fin de laquelle les zoologues reconnurent unanimement ces ossements comme appartenant au *Raphus cucullatus* (Piat, 37).

> Ils ont cette drôle de démarche chaloupée, le cou oscillant à la façon des pigeons, leurs plus proches parents, et de temps à autre ils agitent leurs moignons d'ailes dans un crépitement de crécelle. Ou bien ils font mine de se battre, l'un immobile, bec entrouvert, l'autre tournant autour de lui, claudiquant, ridicule, puis l'assaillant s'éloigne sans courir, revient sur ses pas, s'écarte. (A, 87).

Arrivé au milieu des cannes, Jérémie scrute la zone tout autour de lui, en regardant la forêt et son roi éternel à travers les yeux de l'âme, étranges organes de vision qui lui ouvrent l'accès à la mémoire ancestrale de l'île. Heureux d'être enfin arrivé sur la terre de ses ancêtres, dans un état de béatitude doublée par la proximité de la nature, le jeune Felsen invoque l'oiseau mythique, comme si sa présence en chair et en os à l'île était, de nouveau, possible : « Où es-tu, dodo ? Je crie même son nom, puisque c'est paraît-il le son de son cri, un roucoulement grave et grinçant, le bruit de pierres qui roulent dans un ravin, ou peut-être le ronflement du caillou blanc dans sa gorge : DODODOdododo ! … » (A, 40).

Une tendresse[4] semblable à celle manifestée par le personnage de Jérémie Felsen à l'égard du dronte peut être discernée dans le ton de l'écrivain lui-même lors d'une interview accordée à l'occasion de la sortie du roman *Alma*. Jérémie Felsen est un fin observateur du dronte dont il essaye d'imiter le comportement. Pour ce faire, Jérémie s'introduit dans une zone située à la lisière entre l'humain et l'animal, à l'entrecroisement des deux espèces, « [p]uisque ce n'est pas de métamorphose ou de fusion qu'il s'agit, mais de partages de souffles et de rythmes, un pied ici un pied là-bas suffit pour expérimenter l'entre-soi des vivants », comme l'affirme Anne Simon (88). Le jeune homme réussit à voir le monde en partie par les yeux du volatile, en vivant dans sa corporéité humaine une dimension animale : « J'avance maintenant, avec la même démarche, penché en avant, le cou un peu tendu, face au vent, les yeux à demi fermés et les mains dans mes poches pour ne pas être blessé par les lames des cannes. » (A, 40). La disponibilité du jeune homme à s'ouvrir vers le monde animal lui permet de performer « un mode d'être spécifiquement animal » (Simon, 87) : « À cet instant, un grondement emplit le ciel, fait trembler la terre, et je rentre la tête entre mes épaules à la façon d'un oiseau apeuré

[4] Par ses nombreuses références aux similarités qui existent entre l'homme et l'animal, par ses mots empreints d'une affection à part, Le Clézio semble se donner pour but d'englober l'oiseau endémique de l'île dans la notion du prochain : « Cet oiseau un peu ridicule et en même temps touchant, et qui est décrit un peu comme un être humain à l'époque : quand on le capture il pleure, si on veut l'enfermer, il se laisse mourir de faim, il ne peut pas se séparer de sa compagne et c'est un oiseau à la fois ridicule, touchant et condamné. [C'est une figure] tragi-comique, qui correspond assez à l'idée qu'on peut se faire des humains. » (Demorand).

qui entend le grondement d'un prédateur inconnu, le roulement du canon sur la mer. » (A, 41).

Mais l'histoire de Jérémie n'est pas la seule dans le roman que l'on puisse relier à celle du dodo. Un autre fil narratif du roman raconte l'histoire de Dominique Felsen, alias Dodo, descendant de la branche honnie de la famille. Seul au monde, Dodo, qui ne vit que de la charité des îliens, finit par être exilé en France, où l'on perd sa trace. Par sa fin tragique, le clochard mauricien devient le double humain de l'oiseau disparu qu'il semble réincarner trois siècles après son extinction. C'est ainsi qu'un homme et un animal partagent le nom, aussi bien que la destinée, disparaissant un jour, dans l'indifférence. Cette superposition des personnages et des destins, non seulement témoigne de la sensibilité profonde de l'écrivain mise au service d'une écriture hautement poétique, mais aussi et surtout contribue à gommer la ligne de démarcation entre les espèces, tout en œuvrant à l'inclusion du volatile dans la catégorie du prochain. L'attention particulière que prête l'écrivain au dronte, l'empathie qu'il ressent à son égard et la place de choix qu'il lui accorde dans *Alma* viennent étayer notre propos avec force.

## 2. L'hospitalité au sein de la nature

L'hospitalité se définit comme l'action de recevoir chez soi tout étranger qui se présente au seuil de sa porte, ou bien comme la capacité d'ouvrir son cœur et sa maison à tout passant en manque d'abri. Partout dans le monde et dans beaucoup de religions, l'hôte qui nous rend visite est reçu et respecté en tant que l'envoyé de Dieu, ou bien Dieu lui-même. Dans la Sainte Écriture, Abraham donne le plus connu exemple d'hospitalité au moment où il reçoit une visite de Dieu en accueillant des inconnus. Plus tard, les Prophètes prônent l'hospitalité qu'ils considèrent comme « un devoir pour tous ceux qui veulent être reçus par Dieu dans ses demeures éternelles. » (Dreuille, 67). La philosophie, par la personne de Jacques Derrida, soutient que l'expérience de la pure hospitalité doit partir de rien dans le sens où le comportement de l'accueillant vis-à-vis de l'accueilli ne doit pas être dicté ou programmé par des règles que l'on applique mécaniquement, tandis que le langage par l'intermédiaire duquel on s'adresse à nos prochains doit être poétique, se réinventant pour chaque individu, car chaque individu est unique dans son genre (Derrida 1999, 113).

Derrida détient également le mérite d'avoir élargi la notion d« 'hospitalité » au règne animal, cette vertu transgressant la limite de notre espèce et englobant nos doubles silencieux et impuissants qui sont les animaux. Le propre de l'homme, suggère le philosophe, est de pouvoir ouvrir l'hospitalité aux animaux, aux plantes et aux dieux, car « si l'on ne

fait pas droit à l'hospitalité envers l'animal, c'est aussi le dieu qu'on exclut. » (Derrida, Dufourmantelle, 126). En partant de la racine latine du mot hospitalité, *hostis,* qui signifie à la fois « hôte » (« invité » et « invitant ») et « ennemi », Derrida crée le néologisme *hosti-pitalité*, soulignant ainsi la nature changeante des relations humaines, l'hostilité de l'accueilli vis-à-vis de l'accueillant et *vice versa*. Pourtant, il ne faut pas envisager l'hospitalité comme étant uniquement l'apanage des êtres *sentients*[5], car elle peut également caractériser un environnement, une chose, un espace, une institution, voire le monde en entier. Dans ce qui suit, nous nous donnons pour but d'analyser, d'un côté, l'hospitalité du milieu naturel envers ses habitants, les animaux, et de l'autre, l'hospitalité de l'animal vis-à-vis de l'homme. Certes, l'hospitalité de provenance animale ne peut que reposer sur celle de l'environnement où l'animal se trouve.

### 2.1. Une hospitalité primordiale : l'hospitalité de l'île envers l'oiseau

Un passé lourd, un crime impardonnable et un désir inassouvi de retrouver le paradis perdu, la beauté pure, sauvage de l'île, voilà la sève qui nourrit, d'un bout à l'autre, le tissu romanesque d'*Alma*. Au début, il n'y a que les dodos à l'île ; ils sont les maîtres absolus d'un paradis sans nom au milieu de l'océan :

> Ils ont été les rois et les reines de cette île, la terre s'écrasait sous leurs poids, tout était en abondance, l'eau, les graines, les fruits doux du bois de fer. Ils habitaient partout, sur les pentes de la montagne, dans le fond des vallées, le long du rivage de la mer. Ils jouaient sur le sable des baies, ils se réunissaient dans les clairières pour pousser leurs roucoulements, ils célébraient leurs mariages avec des danses et des cris de liesse, ils se baignaient dans l'eau claire des torrents. (A, 88).

L'île se montre pleinement hospitalière face à son oiseau endémique, lui offrant un milieu propice pour la préservation et la perpétuation de son espèce : climat favorable, vaste forêt luxuriante, absence d'animaux prédateurs qui mettent en péril sa vie, surabondance de fruits et de graines. Ces éléments sont d'ailleurs à l'origine de la mutation soufferte par le dronte et de la perte de sa capacité à voler. À force de se gaver des délices que l'île met à sa disposition et d'adopter un style de vie calme et plutôt sédentaire, ce descendant du pigeon d'Asie du

[5] Le mot *sentient* vient du latin « sentiens », ressentant, et désigne la capacité d'un être humain ou d'un animal à faire des expériences et à ressentir souffrance, douleur ou plaisir de manière subjective.

Sud devient un gros oiseau lent et mélancolique, maladroit et incapable de s'envoler. Ici, dans ce *locus amœnus*, l'oiseau mène sa vie imperturbable, à la manière d'un fœtus entouré des eaux dans le ventre maternel : l'île se referme sur lui, en créant une zone de confort et de sécurité. Mais le temps passe, siècle après siècle, et l'homme ressent un besoin toujours croissant de voyager et de connaître le monde, fait qui le pousse à découvrir des recoins de plus en plus lointains du monde. C'est ainsi que ce royaume idyllique du repos, de l'aisance et de la quiétude connaît son déclin. Les premiers colons arrivent à l'île, dans ce paradis perdu au large de l'océan dont ils reconnaissent l'immense potentiel. L'équilibre est troublé, l'île est en danger, et les dodos ne peuvent pas s'y opposer : « [Ils] ont déjà deviné leur destinée, que les paradis ne sont pas éternels, que le mal y entre un jour ou l'autre, sous les traits d'aventuriers cupides et affamés, le mal est entré dans cette île et les tuera tous, jusqu'au dernier. » (A, 89).

À ce point de notre analyse, il faudrait revenir aux thèses de Derrida et nous attarder sur l'une des phrases révélatrices pour la compréhension de la relation entre l'hospitalité et la mort, telle qu'elle est envisagée par le philosophe : « Si l'on peut dire que le meurtre, la haine, désignent tout ce qui exclut le proche, c'est en tant qu'ils ravagent de l'intérieur un rapport originaire à l'altérité. » (Derrida, Dufourmantelle, 12). En poussant à ses ultimes conséquences le raisonnement du philosophe français, tout en le pastichant, on peut dire que l'hospitalité et la charité désignent les valeurs qui nous relient le plus au proche, tandis que la mise à mort représente l'acte de l'inhospitalité par excellence, creusant un abîme sans fond entre l'Autre et soi-même.

Pour ce qui est du dodo, celui-ci est, tour à tour, l'objet de l'inhospitalité des Hollandais qui se font chez-soi chez l'autre en usurpant son statut de roi, de maître de l'île et en décimant, en très peu de temps, son espèce, ainsi que l'objet de l'hospitalité de l'île elle-même, une île bienveillante, généreuse, nourricière, constituant sa première et dernière demeure. Et si nous prêtons foi aux propos dérridéens, l'oiseau endémique doit paradoxalement trouver dans la mort l'hospitalité qui lui est refusée par les colons : « La mort emporte ce qu'elle touche, remarque Derrida, elle ne "visite" pas, justement. L'hospitalité rendue par elle est définitive et sans retour possible. » (Derrida, Dufourmantelle, 132). Dans *Alma*, la valeur de cette hospitalité finale est doublée par la sépulture[6] que lui donne l'île, figure maternelle à laquelle l'oiseau endémique est censé

[6] Force est de rappeler que, dans la tradition chrétienne catholique, il existe sept œuvres de miséricorde corporelle dont la dernière fait référence à l'ensevelissement des morts.

retourner, car, comme le suggère le philosophe, il existe toujours un « lien indéfectible entre le maternel et la mort. » (Derrida, Dufourmantelle, 94).

### 2.2. En contrepoint de la violence humaine. L'hospitalité de l'île face à l'homme

Une fois que les marins hollandais commencent, vers la fin du XVIe siècle, à sillonner l'Océan Indien et qu'ils arrivent à Maurice, ils reconnaissent la valeur de l'île due à sa position géostratégique, son climat favorable, sa faune et son bois précieux. Le paradis de l'île, terre natale du fameux dronte, s'ouvre alors à tous ceux qui veulent la voir. Par le fait d'être entourée d'eau de tous les côtés, accessible à tout moment et de partout, à force d'être trop hospitalière envers quiconque y cherche asile, l'île commence à se montrer moins hospitalière vis-à-vis de son oiseau. Pour continuer dans cet orbe de pensée, il faut remarquer que l'hospitalité n'est pas seulement une question d'ouverture, car après que l'étranger franchisse le seuil de la maison, les portes doivent se refermer derrière-lui, en lui offrant toute la protection recherchée. Pour ce qu'il est de l'île Maurice, après l'arrivée des premiers colons, elle ne pourra plus jamais fermer ses portes à l'altérité, tenir l'homme à distance ou protéger ses espèces endémiques.

D'un autre côté, la loi de l'hospitalité illimitée demande de « donner à l'arrivant tout son chez-soi et son soi, lui donner son propre, notre propre, sans lui demander [...] de remplir la moindre condition » (Derrida, Dufourmantelle, 73), et l'île accomplit cette loi, s'offrant toute entière aux nouveaux-venus au détriment des accueillants. Si dans le Christianisme l'étranger qui frappe à notre porte en demandant l'hospitalité est associable à l'envoyé de Dieu, les colons agissent comme des êtres éminemment malveillants, qui nuisent et qui détruisent tout sur leur passage. Lorsque les Hollandais ont débarqué à Maurice, l'île appartenait aux dodos qui régnaient insouciants à l'île, mais ceci fut de courte durée car les colons commencèrent à les décimer. Les colons chassent ces oiseaux jusqu'au dernier non pas par nécessité, mais par avidité, illustrant par leur comportement barbare le retournement de l'hospitalité en hostilité. L'hospitalité est une attitude intérieure d'attente de l'autre qui nous pousse à entrer en relation avec lui sans rien attendre en retour. Les dodos approchent l'homme par curiosité, par naïveté, poussés par un désir de le rencontrer, sans rien chercher de particulier, illustrant la loi de l'hospitalité illimitée dont parle Derrida. Leur hospitalité est si grande que les colons ne quittent l'île pour plus d'un siècle et quand, finalement, ils le font, leurs hôtes ont déjà rendu leur dernier soupir : « l'oiseau disparu, le dodo, *Raphus Cucullatus*, cet oiseau improbable qui ne savait pas voler et qui était confiant quand les humains

sont arrivés, il les a accueillis et il était le maître absolu sur cette île et les humains l'ont exterminé en très peu de temps. » (Simonin).

Les colons se font chez-soi chez l'autre tout d'abord par effraction, et ensuite par la manifestation directe de leur haine spéciste, par la violence qu'ils infligent aux animaux pour usurper leur statut des maîtres de l'île. Si *hostis*, comme nous l'avons déjà mentionné, a une double symbolique, signifiant « hôte » (qui peut, à son tour, faire référence à l'accueillant aussi bien qu'à l'accueilli) aussi bien qu'« ennemi », l'hôte que nous accueillons, est toujours potentiellement un ennemi, un individu qui s'introduit dans notre maison afin de nous déposséder de nos biens. Dans *Spectres de Marx*, Derrida affirme que la visite « ne marque pas toujours le moment d'une apparition généreuse ou d'une vision amicale » et qu'elle « peut signifier l'inspection sévère ou la persécution violente » (165) de l'accueillant. En partant des mêmes propos dérridéens, Stavo-Debauge explique comment « [l]'irruption de "l'arrivant" peut engendrer des méfaits qui ne (s')ouvrent aucun futur – du moins pas celui d'une expérience mutuellement enrichissante. » (16). Pour ce qui est des rapports colons-dodos dépeints dans *Alma*, il est à remarquer que ceux-ci sont inégaux. L'hospitalité est unidirectionnelle, de l'accueillant vers l'accueilli, car les dodos donnent tout jusqu'à en perdre la vie, tandis que les colons reçoivent sans rien donner en retour, fait qui débouche dans la rupture du cercle de l'hospitalité qui demande de donner, de recevoir ainsi que d'échanger.

Manquant à la mission que Dieu leur avait assignée, celle de cultiver et de garder la terre avec sagesse et amour conformément aux préceptes bibliques, les colons participent pleinement à l'appauvrissement de la nature. Insouciants gloutons, ils se réjouissent de la nourriture carnée que leur offre le dodo, anéantissant, en très peu de temps, une espèce unique au monde : « Ainsi parlait Willem van West-Zanen dans ses vers de mirliton : Les hommes se nourrissent ici de la chair fraîche des créatures emplumées/ de la sève des palmiers, et de la croupe ronde des dodos/ ils tiennent les perroquets afin qu'ils pépient et crient/ et les autres oiseaux viennent se faire tuer à coups de trique ! » (A, 82).

Il nous semble que le concept dérridéen de *carnophallogocentrisme* traduit de manière juste ce que le dronte subit. Cette notion, formée sur le *phallogocentrisme* repose sur deux autres, nommément le *logocentrisme* et le *phallocentrisme*, termes qui mettent en exergue le privilège absolu à la parole et à la raison de l'homme occidental. Le *carnophallogocentrisme* déplace la discussion vers le sacrifice carnivore opéré par l'homme (Derrida 2006, 144).

Dans ce qui suit, afin de mener à bon port notre démarche, nous ferons appel aux définitions données au terme par Patrick Llored,

chercheur en éthique animale et en zoopolitique et spécialiste de la philosophie derridéenne. Dans son ouvrage intitulé *Politique et éthique de l'animalité*, Llored se donne pour but d'éclairer cinq des concepts-clés de la philosophie dérridéenne. Le *carnophallogocentrisme* désigne :

> Le sacrifice animal dont l'homme se rend responsable quand il met fin à la vie des animaux à travers une multitude de pratiques culturelles ordinaires visant à s'approprier leur vie et à les ingérer. [...] Le pouvoir politique en Occident est incarné par l'homme de sexe masculin qui se pense comme rationnel et qui exprime cette rationalité à travers la parole censée faire le propre de l'homme [...]. Mais ce pouvoir ne peut s'exercer que par le biais du sacrifice carnivore qui vise l'animal en tant que vivant à sacrifier. (Llored, 22-23).

Le sacrifice de l'animal est accepté dans notre société parce que cette mort n'est pas comprise dans un sens anthropomorphique, mais comme quelque chose d'éloigné de l'espèce humaine, de naturel et de nécessaire. L'homme installe une limite nette et infranchissable entre lui et l'animal, en réduisant ces victimes à des corps de chair comestible, fait qui lui permet d'ignorer la part de violence impliquée dans ce rituel. En d'autres mots, la mise à mort de l'animal est un geste que l'homme détache de sa dimension morale et qu'il justifie par la fonction alimentaire de la chair. (Llored, 27-31).

Le *carnophallogocentrisme* consiste ainsi dans la dénégation de la dimension symbolique de l'animal lors de sa mise à mort « au nom de la supériorité ontologique de la souveraineté humaine. » (Llored, 28). Quant au dronte mauricien, son corps n'est perçu par les colons que dans sa dimension biologique, matérielle, comme un corps dont ils peuvent disposer à leur guise. Force est de remarquer que la mise à mort de cet animal est d'autant plus condamnable qu'elle repose sur deux faits : tout d'abord qu'elle est gratuite – la chair du dodo n'est pas goûteuse –, et deuxièmement qu'elle touche à une espèce rare, en voie de disparition. L'abatage du dodo est, par la suite, un crime dans son sens le plus profond, car, comme l'explique Elisabeth de Fontenay, « [m]anger, c'est en effet le lot des vivants [...]. Mais bien et trop manger, et tuer pour ce faire, c'est basculer dans le meurtre. » (232). La description du dodo faite dans le roman par l'amiral Thomas Herbert et insérée dans le roman, témoigne une fois de plus de son sacrifice inutile : « Il est plus agréable à la vue que bon à l'estomach, quoique peut-être il s'en trouve d'assez chauds pour en digérer la chair, qui est dure et mauvaise. » (A, 288).

C'est ainsi que l'histoire du dodo touche à sa fin. Après avoir pillé la faune et la flore locales, les Hollandais quittent définitivement l'île Maurice en 1710. La chasse intensive, l'introduction de quelques espèces animales telles les rats, les chiens, les cochons ou bien les macaques et la

destruction des forêts ont conduit à l'extinction de deux espèces endémiques, déjà rares à l'île, la tortue géante et le dodo (Maurer George-Molland, 102-103).

## Conclusion

Même si Le Clézio se déclare agnostique, il admet être profondément touché par la croyance en la divinité manifestée par les autres et proche à plusieurs formes de religions tel le chamanisme amérindien, le bouddhisme zen, l'hindouisme ou bien le soufisme (Armel, 12). Nous ne pouvons cependant pas ignorer le fait que l'auteur franco-mauricien est né dans une famille catholique, et que, au cœur du catholicisme se trouvent les trois vertus théologales dont la plus parfaite est la charité. Dans une interview récente, l'écrivain parle de cet amour de don qu'il oppose à la colère, attitude courante de l'homme contemporain qui détruit, tout en se détruisant lui-même :

> L'amour et la colère, ça n'a rien à voir. La colère c'est le manque de contrôle de soi, c'est donc céder à une facilité destructrice, autodestructrice, et l'amour c'est au contraire, c'est diriger vers les autres, c'est cesser d'être le centre du monde, c'est accepter que l'autre vous envahisse et entre en vous et vous transforme et j'ai passé ma vie à être transformé par l'amour. (Demorand).

Force est de constater pourtant que ces conduites antithétiques de l'homme qui sont l'amour et la haine ne concernent pas seulement son semblable, son proche, mais se répercutent également sur le règne animal, croyance exposée dans le roman avec beaucoup d'adresse et de sensibilité. L'auteur y met en lumière la discordance flagrante entre, d'un côté, ses personnages charitables, préoccupés par la sauvegarde de la Création[7] et, de l'autre, les colons qui manifestent leur haine spéciste[8] vis-à-vis du dronte mauricien en aboutissant à l'extinction de son espèce.

Dans *Alma*, Le Clézio semble s'être donné pour but d'élargir le cercle de la charité au règne animal, tout en illustrant l'amour du bon chrétien envers ses semblables silencieux, tel que cet amour est envisagé par l'écologique de la théologie : « L'art chrétien de vivre est traversé par l'amour, un amour universel devant s'étendre à toutes les créatures. […] Un amour de charité qui récapitule amitié et désir, un amour

[7] Le 1er septembre 2016, à l'occasion de la deuxième Journée mondiale de prière pour la sauvegarde de la Création, le pape François a proposé que la « sauvegarde de la Création » soit considérée comme une œuvre de miséricorde.

[8] Le spécisme est un terme créé en 1971 par Richard Ryder, psychologue à Oxford. Mot formé sur le modèle du racisme et du sexisme, le spécisme désigne une forme de violence envers les animaux. Les spécistes soutiennent que, pour avoir un statut moral, il faut absolument appartenir à l'espèce humaine.

proportionné aux besoins de l'autre, à la qualité de toute créature présente à nos côtés. » (Raquet, 28). La résurgence de la problématique de l'hospitalité, dont l'analyse s'est imposée à une lecture attentionnée du roman, a pour résultat de mettre une fois de plus en exergue la place de choix que l'écrivain accorde au dronte ainsi que son inclusion sous l'ombrelle du prochain.

Par l'approche des deux perspectives, spéciste - par l'intermédiaire des colons-, et antispéciste – par l'intermédiaire de Jérémie Felsen –, Le Clézio réussit à surprendre le monde animal dans sa complexité, de sensibiliser ses lecteurs à l'égard du sort de l'oiseau disparu, et d'abolir la frontière entre l'humain et l'animal, tout en offrant à son oiseau la vie éternelle à l'intérieur de son texte. Si l'écrivain exprime sa préférence pour les livres « qui nous permettent de comprendre l'autre, non seulement de le tolérer dans ses particularités, mais de l'aimer et de l'inviter dans nos cœurs » (Le Clézio 2019, 191), *Alma* en est, sans doute, une des plus touchantes et des plus achevées, à travers laquelle il réussit à faire passer son message d'amour universel.

**Bibliographie**

**Textes de référence**

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Alma*, Paris, Gallimard, 2017.
LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Quinze causeries en Chine. Aventures poétiques et échanges littéraires*, Paris, Gallimard, 2019.

**Ouvrages critiques**

ARMEL, Aliette, *Le Clézio, l'homme du secret*, Paris, Le Passeur, 2019.
DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée, 1993.
DERRIDA, Jacques ; DUFOURMANTELLE, Anne, *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre sur l'hospitalité*, Paris, Calman-Lévy, 1997.
DERRIDA, Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, Editions Galilée, 2006.
DREUILLE, Mayeul de, *Préférer l'Amour de Dieu. Avec saint Benoît*, Nouan-le-Fuzelier, Éditions des Béatitudes, Collection « Petits Traités Spirituels », Série I « Spiritualité », 2006.
FONTENAY, Elisabeth de, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.
LLORED, Patrick, *Jacques Derrida. Politique et éthique de l'animalité*, Mons, Éditions Sils Maria asbl, Collection « Cinq Concepts » nº 2, 2012.
PIAT, Denis, *Sur la route des épices. L'île Maurice 1598-1810*, Paris, Les Éditions du Pacifique, 2004.
PIEN, Nicolas, « Revue de presse française à l'occasion de la sortie de Alma, de J.M.G. Le Clézio aux éditions Gallimard, le 05 octobre » in *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, 2018, n º 11, *Romanesque, romances*, pp. 191-199.
RAQUET, Michel, « Y-a-t-il une écologie chrétienne ? » in *Avec les créatures. Pour une approche chrétienne de l'écologie*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2015, pp. 15-29.

SIMON, Anne, « Du peuplement animal au naufrage de l'Arche : La littérature entre zoopoétique et zoopoéthique » in *L'Esprit Créateur*, 2017, vol. 57, nº 1 (2017), pp. 83-98.

**Sitographie**

DEMORAND, Nicolas, « Jean-Marie Gustave Le Clézio : "J'ai commencé ce livre il y a 30 ans, en lisant les listes de baptêmes d'esclaves" », 2017. [Émission radio] [En ligne]. Difusée le 5 octobre 2017, France Inter. [URL] : https://www.franceinter.fr/emissions/l-invite-de-8h20/l-invite-de-8h20-05-octobre-2017. (Page consultée le 7 février 2021).
MAURER GEORGE-MOLLAND, Sylvie, Les relations intergroupes, interethniques, intercommunautaires dans un pays pluriculturel : le cas des "Créoles" à l'île Maurice, Sociologie, Université de Grenoble, 2014. [En ligne]. URL : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01154484/document. (Page consultée le 10 juillet 2021).
SIMONIN, Patrick, Interview avec J.-M.G. Le Clézio « L'homme court à sa perte ». La Foire du livre de Francfort, octobre 2017. [En ligne]. Diffusé le 12 juillet 2018. URL : https://www.tv5mondeplus.com/toutes-les-videos/magazine/l-invite-tv5monde-2017-2018-l-invite-tv5monde-2017-2018-22 . (Page consultée le 5 août 2021).
STAVO-DEBAUGE, Joan, « L'oubli de ce dont c'est le cas », in *SociologieS,* Dossiers, HospitalitéS. L'urgence politique et l'appauvrissement des concepts, p. 16. [En ligne]. Mis en ligne le 13 mars 2018. URL : http://journals.openedition.org/sociologies/6796 . (Page consultée le 10 août 2021).

# L'exil entre histoire individuelle et Histoire collective. Sylvie Germain, *Le vent reprend ses tours*

Roxana MAXIMILEAN
Université « Babeș-Bolyai », Cluj-Napoca
roxana.maximilean@gmail.com

**Résumé.** Le roman *Le vent reprend ses tours* retrace l'histoire d'une amitié entre un saltimbanque roumain exilé à Paris vers la fin des années soixante, Gavril, et un garçon négligé par sa famille, Nathan. L'itinéraire géographique correspond à un parcours intérieur, à une quête troublante de soi et de Dieu. Ainsi, du destin de Gavril découle un questionnement sur la construction de la thématique de l'exil. D'abord, le rapport entre l'exil et la création littéraire, l'art ayant toujours chez Sylvie Germain un rôle consolateur. Ensuite, l'exil comme lien entre l'histoire individuelle et l'histoire collective. L'écrivaine se penche sur les plaies de l'histoire roumaine du dernier siècle : exterminations des Roms, déportations dans le Bărăgan, torture dans les prisons communistes. Puis, l'exil se trouve en rapport étroit avec la foi. Du pari de Pascal, au baptême de Nicolae Steinhardt dans la prison, l'écrivaine poursuit ses réflexions sur le silence de Dieu face au Mal.

**Mots-clés :** exil, mémoire, histoire collective, Mal, Dieu.

**Abstract. (The Exile between Individual and Collective History. The Case of Sylvie Germain's novel *Le vent reprend ses tours*).** The novel traces the story of a friendship between a Romanian entertainer exiled in Paris in the late 1960s, Gavril, and a boy neglected by his family, Nathan. The geographical route corresponds to an interior journey, to a deep quest for oneself and for God. Thus, from Gavril's fate arises a questioning about the construction of the theme of exile. First, regarding the relationship between exile and literary creation, art always has a consoling role in Sylvie Germain's work. Then, exile acts as a link between individual history and collective history. The writer examines the wounds of Romanian history of the last century: exterminations of the Roma, deportations in the Bărăgan, or torture in communist prisons. Then, the exile is found in close connection with the faith, from Pascal's wager to Nicolae Steinhardt's baptism in prison, the writer continues her reflections on God's silence towards Evil.

**Keywords:** exile, memory, collective history, Evil, God.

## 1. Introduction

Sylvie Germain a été associée à Antigone (Germain 2002, 36), essayant à travers son écriture de créer une sépulture aux victimes de l'Histoire, aux marginaux, à ceux tombés dans l'oubli, dont la mémoire a été effacée par le passage d'un temps cruel et impatient : « En toute modestie il faut esquisser des tombeaux comme des nomades qui passent

dans le désert […] pour ceux qui n'ont pas eu de sépulture ou qui sont voués à l'oubli. » (Germain 2002, 37-38). Dans son pénultième roman, elle se penche sur l'histoire d'une amitié entre deux souffrants : d'un côté, Nathan, enfant malheureux qui vit avec une mère dépourvue d'affectivité ; de l'autre côté, Gavril, un Roumain exilé à Paris dans les années '60. L'épigraphe qui ouvre le roman *Le vent reprend ses tours*[1] est un passage de l'*Ecclésiaste* qui éclaire le titre du livre : « Allant vers le Sud, tournant vers le Nord, tournant, tournant, va le vent, et le vent reprend ses tours. » (Ecclésiaste, 1,6). Le vent est un *leitmotiv* germanien, symbole de la présence divine. Sa source d'inspiration se trouve dans un épisode biblique capital pour l'œuvre de Sylvie Germain, celui d'Élie sur le mont Horeb : « Et devant l'Éternel, il y eut un vent fort et violent qui déchirait les montagnes et brisait les rochers. » (1 Rois 19,11). Élément de prédilection, le vent annonce une théophanie : « Dans le silence de Dieu, le vent demeure, comme un signe de sa présence, aussi multiple que ses manifestations changeantes, ouragan et tempête, mais aussi doux zéphyr, souffle devenu presque impalpable. » (Armel, 95). En plus, son écriture est décrite comme « pneumatique » (Goulet, 59), étant reliée au spirituel, à l'écoute du souffle, de l'inspiration et de l'esprit. Ainsi, elle a intitulé un long entretien dédié à la création de son œuvre et à sa vision du monde, *Le Vent ne peut pas être mis en cage*, explicitant le titre par ces mots : « Le vent apporte beaucoup de choses. Il peut être extrêmement destructeur, mais aussi extrêmement fécondant, fertilisant. C'est lui qui va charrier des pollens, des graines. On en a besoin pour la vie. Il est lié à la lumière. Le vent est une très belle image du temps qui passe et du langage. » (Germain 2002, 58). Une épigraphe tirée de l'Hymne 75 de Sorin Mărculescu, traducteur, poète et essayiste roumain ouvre la première partie du roman : « tu ne viens pas : tu es loin/est ton chant ici ou…/tu ne viens pas. Tu es seulement toi/le lointain de toi en toi ; ici le silence est ton autel… ». Deux indications sont fournies par la citation introductive. D'abord, l'origine du poète, témoignage clair de l'intérêt porté par Sylvie à l'héritage culturel de l'Europe de l'Est. Puis, la suggestion d'un possible thème du livre, récurrent chez l'écrivaine : l'absence. La lecture du roman confirmera la pertinence de l'épigraphe choisie.

Sylvie Germain a habitué ses lecteurs à l'intérêt qu'elle porte à l'histoire est-européenne par ce qu'on appelle la série praguoise : *La pleurante des rues de Prague*, *Éclats de sel* et *Immensités*. Cette fois-ci, elle se penche sur l'histoire tourmentée d'un autre pays de l'Europe de l'Est, la Roumanie, tout en traçant le destin d'un artiste saltimbanque

[1] Sylvie Germain, *Le vent reprend ses tours*, Paris, Albin Michel, 2019. Dorénavant noté par le sigle VRT, suivi du numéro de la page.

exilé à Paris dans les années soixante, Gavril Krantz. Dans un entretien accordé au journal roumain *Dilema Veche*[2], l'écrivaine témoigne que, derrière son choix, ne se cache que son attrait pour l'Est, mentionnant pourtant son appréciation pour la poésie de Paul Celan, Gherasim Luca ou Benjamin Fondane.

## 2. Exil et création artistique

Dans *Le vent reprend ses tours*, Sylvie Germain choisit comme fond de son roman l'histoire de la Roumanie, pays qu'elle visite deux fois, lors des évènements culturels. À Bookfest en 2012, puis à Filit en 2018 : « Chaque fois que je me penche sur l'histoire d'un certain pays, il y a des évènements qui me frappent et ça convenait par rapport à la connaissance de tous ces poètes et écrivains d'origine roumaine qui sont venus en France et c'est aussi une manière de rendre hommage a beaucoup de grands poètes et intellectuels roumains dont Gherasim Luca et d'autres. »[3] L'écrivaine pratique l'intertextualité depuis ses premiers livres et *Le vent reprend ses tours* en suit l'exemple. Ainsi, Gherasim Luca n'est pas le seul écrivain roumain qui parsème le roman de Sylvie Germain, mais aussi Sorin Mărculescu, Nicolae Steinhardt, Ana Blandiana et, surtout, Paul Celan.

Un autre passage de l'Ecclésiaste éclaire le choix de l'auteure de rendre hommage à ces poètes : « On ne se souvient pas de ce qui est ancien ; et ce qui arrivera dans la suite ne laissera pas de souvenir chez ceux qui vivront plus tard. » (Ecclésiaste, 1,11). Il s'agit donc d'une lutte contre l'oubli, mais aussi une d'une lutte qui contredit la célèbre affirmation de Gherasim Luca selon laquelle : « il n'y a plus de place pour les poètes dans ce monde. » (VRT, 204).

Gavril Krantz rappelle donc la figure de Paul Celan ou de Gherasim Luca qui s'installent en France et se suicident dans les eaux de la Seine, leur destin ouvrant un questionnement sur le suicide. Emil Cioran (204) le voit comme : « un accomplissement brusque, une délivrance fulgurante, c'est le nirvana par la violence. ». Selon lui, le suicide[4] n'est

[2]Hermeziu, Cristina, „Să fabrici ficțiune înseamnă să știi să accepți neprevăzutul – interviu cu scriitoarea Sylvie Germain", 2019. [En ligne]. URL: https://dilemaveche.ro/sectiune/carte/articol/sa-fabrici-fictiune-inseamna-sa-stii-sa-accepti-neprevazutul-interviu-cu-scriitoarea-sylvie-germain (Page consultée le 4 avril 2021).

[3] Sylvie Germain dans le cadre d'une interview accordée à l'occasion du festival des littératures du monde : « L'usage du monde » organisé par Lettre du monde. [En ligne]. 2019. URL : https://www.youtube.com/watch?v=ojcm5YAh4uQ. (Page consultée le 20 mars 2021).

[4] Le suicide est aussi défini comme une psychose permettant de basculer dans l'horreur, car l'horreur sidère et neutralise les effets de la souffrance (Dotan, 269).

pas le résultat d'un caprice, mais la cause d'une profonde tragédie intérieure (Cioran 1993, 58).

Gavril Krantz, gitan d'après sa mère, Allemand d'après son père, s'installe à Paris dans les années '60, période pendant laquelle la Roumanie était en plein régime communiste. Une fois arrivé en France, il exerce une sorte de pratique artistique dans les rues de Paris :

> C'est ainsi qu'un après-midi de fin de juillet il avait remarqué un singulier personnage. Un saltimbanque monté sur des échasses, vêtu d'un costume ample et flottant couleur de craie, masqué d'un loup noir en forme de long bec arqué [...] Il portait en bandoulière une sorte de grand carquois qui contenait de divers instruments à vent [...] un tube en métal à travers lequel il proférait des séquences de syllabes dénuées de sens, scandées de quelques mots existants, mais dont la signification se trouvait ébranlée « Ga gla gal la pa pal grou. » (VRT, 23-24).

Le spectacle de rue donné par Gavril est vu par focalisation interne à travers les yeux du petit Nathan. Gavril rappelle Ornicar, autre artiste saltimbanque, personnage de *Nuit-d'Ambre*. Certainement, dans l'œuvre de Sylvie Germain, l'art est un refuge qui aide le personnage à dépasser un trauma. Voilà ce qu'affirme Mariska Koopman-Thurlings à ce sujet :

> Les mots sont consolation dans l'œuvre de Sylvie Germain, ses personnages les savourent comme des bonbons. Or les bonbons ont la propriété de renouer avec l'univers enfantin, de faire régresser l'individu qui les suce vers le stade préœdipien. Dans l'univers de Sylvie Germain, ce sont les mots-bonbons des textes littéraires sur lesquels l'enfant se jette, souvent sans les comprendre, pour se consoler du manque d'amour maternel. (Koopman-Thurlings, 24).

Refugié à Paris, Gavril apaise son passé tourmenté à l'aide de l'art. Dans *l'Épreuve du labyrinthe*, Mircea Eliade (84) dit que l'exilé doit suivre l'exemple de Dante et non pas celui d'Ovide.[5] Mircea Eliade avoue que, pour lui, l'exil fait partie de la destinée du peuple roumain, créant un mythe de la diaspora roumaine qui donnerait un sens à sa propre condition d'exilé. Selon lui, l'émigration n'est qu'un prolongement de la transhumance des bergers, tradition exprimée dans la poésie pastorale roumaine. Aussi, Paris a-t-il été un centre important pour la diaspora roumaine exilée pendant le communisme, un symbole de la liberté où, des intellectuels roumains ont mené une lutte ardente contre le régime totalitaire institué. Ils détenaient la liberté de la parole, dévouant dans la

[5] Brutalement proscrit à Tomis (aujourd'hui Constanţa, ville sur le littoral roumain de la Mer Noire), Ovide crée une œuvre faite des lamentations et de regrets, dominée par la nostalgie des valeurs perdues. Dante, quant à lui, transforme l'exil dans la source de son inspiration, profitant de cette crise profonde pour achever la *Divine Comédie*.

presse internationale les coulisses du régime communiste. Dans *Le vent reprend ses tours*, Gavril organise ce que lui-même appelle, des « coups de paradis », une sorte de rencontres littéraires-artistiques, « une fête à laquelle il conviait ses amis, un banquet de vins, de chants et de déclamations, de danses et des jeux, à la durée indéfinie et où tout imprévu, toute fantaisie étaient les bienvenus. » (VRT, 44). La lutte anti-communiste n'est pas mentionnée, pourtant, ces rencontres pourraient suggérer un lien avec d'autres intellectuels roumains en exil.

## 3. L'exil entre l'histoire individuelle et l'histoire collective

Dans un article intitulé *La Littérature et le mal*[6], Sylvie Germain reprend son thème de prédilection, le mal dans le monde, affirmant que « le mal nous concerne car il nous cerne de tous les parts [...] ; le mal court à travers la littérature et le cinéma parce qu'il court partout dans le monde, dans l'histoire des hommes depuis l'origine, parce qu'il traverse la vie de chaque individu, parfois la bouleverse de fond en comble ». Depuis son premier roman, Sylvie Germain aborde le rapport entre le mal[7] et l'histoire, affirmant que « l'Histoire pue. » (Germain 1992, 45). La micro-histoire des personnages se heurte à la macro-histoire et ne reste pas indemne, mais blessée à jamais.

Dans le cas de son dernier roman, afin d'illustrer la douleur humaine causée par l'injustice de l'Histoire, Sylvie Germain choisit comme exemple la Roumanie, plus concrètement, la vie tourmentée d'un citoyen roumain, moitié Allemand, moitié tsigane. Demandée si elle ressent un certain devoir de mémoire pour les marginaux de la société, Sylvie Germain répond : « Je ne me donne pas des missions. C'est un thème qui me tracasse depuis longtemps. »[8] De son dernier livre ressort un intérêt et une bonne connaissance de l'histoire récente de la Roumanie[9]. En plus, dans une interview[10], elle témoigne que son

[6] Sylvie Germain, « La littérature et le mal » in *Les cahiers du Collège*, no 65. [En ligne]. 2015. URL : https://www.collegesuperieur.com/100689/n65-la-litterature-et-le-mal.html. (Page consultée le 14 janvier 2021).

[7] Paul Ricœur nomme le mal « un défi sans pareil » : Que philosophie et théologie rencontrent le mal comme un défi sans pareil, les plus grands penseurs, dans l'une ou l'autre discipline s'accordent à l'avouer. » (Ricœur, 13).

[8] Émission *Lumière interdite* diffusée sur KTO TV le 18 mai 2019. Invitée: Sylvie Germain. [En ligne]. 2019. URL : https://www.youtube.com/watch?v=o_xDEybMzUw. (Page consultée le 6 mars 2020).

[9] Probablement que sa curiosité a été aussi éveillée pendant ses deux voyages en Roumanie, le dernier en octobre 2018 à Iaşi où elle a participé au Festival International de Littérature.

[10] Émission *La Grande Librairie* diffusée le 16 mai 2019. [En ligne]. 2019. URL : https://www.youtube.com/watch?v=r15feiufbuE

attention sur la minorité tsigane a été aussi attirée par les médias français qui présentent leur vie dure en tant qu'immigrés. Elle avoue devoir s'informer avant de se mettre à écrire, recherche qui s'est avérée difficile pour un peuple qui n'a pas une culture écrite. L'image de l'auteur qui fait des recherches pour un futur projet se reflète dans celle de Nathan qui sonde l'histoire de l'Europe de l'Est afin de découvrir les vraies origines de Gavril : « Il découvre des pages de l'histoire du siècle dernier et en particulier d'une population et d'un pays dont il ignorait en fait presque tout. » (VRT, 98).

Depuis son premier roman, Sylvie Germain a voué une place importante dans son œuvre à l'Histoire, surtout aux grandes conflagrations et à la Shoah. Il est évident qu'elle associe le destin des Juifs à celui des Roms, les deux populations étant persécutées. Dans *Le vent reprend ses tours*, l'idée d'une Histoire cyclique, exprimée d'abord dans *Le livre des nuits*, revient : « Ces histoires sont sans fin, elles se reproduisent siècle après siècle. Histoires de guerres, de déportations, d'emprisonnements, de supplices et de réductions en esclavage, de purifications ethniques, sociales, religieuses, et à la fin, d'exterminations. » (VRT, 89). L'histoire de la Roumanie n'est qu'une autre page de la sanglante Histoire universelle. De même, dans le roman *Mourir un peu*, l'écrivaine dénonce de nouveau la tyrannie, associant les tyrans aux démons : « Tous les tyrans [...], tous les régimes totalitaires agissent, ou tentent d'agir, à l'instar des démons, en violant l'intimité des autres, en les privant de toute autonomie de pensée, en les persécutant de l'intérieur, en les réduisant en esclavage, en les manipulant ainsi que des pantins. » (Germain 2000, 130).

Ses mots transmettent son pathos, l'intensité de sa révolte, retrouvés également dans le destin malheureux de son personnage Gavril. L'écrivaine oppose la tyrannie à la caresse, métaphore avancée par Emmanuel Levinas qui « refuse toute volonté de mainmise, de pression, d'étreinte, qui peut être un écrasement et surtout une possession ». (Germain 2002, 22). Selon le philosophe, « la caresse consiste à ne se saisir de rien. [...] Non pas que la caresse chercherait à dominer une liberté hostile, à en faire son objet ou à lui arracher un consentement. » (Levinas, 288). Ainsi, la dichotomie caresse - tyrannie souligne le précipice qui les sépare, tout en dénonçant la dernière.

Dans le « Carnet de Nathan », sorte de cahier sur la biographie de Gavril, le premier aspect de l'histoire de la Roumanie est la déportation des Roms par le général Antonescu : « Mais la guerre arrive, le général Antonescu prend le pouvoir, se promeut maréchal, et il fait l'Alliance avec l'Allemagne nazie dont il partage les grands élans d'orgueil et les mépris multiples. Les Roms font partie des indésirables à exterminer au même titre que les Juifs [...] la déportation des Roms commence en 1942 et se poursuit

jusqu'en 1944. » (VRT, 102). Gavril Kratz perd toute sa famille en Transnistrie, « grande poubelle à ciel ouvert où l'on entasse Juifs et Roms. » (VRT, 103). Il est alors élevé par son grand-père paternel, Svabe de la région de Banat, Klaus Krantz, mais l'Histoire les frappe de nouveau :

> Après l'armistice et la fin de l'occupation allemande est venu le tour de l'occupation soviétique. La monarchie est rétablie, mais fonctionne avec un gouvernement communiste. [...] Un arrêt d'expulsion à l'encontre des membres des minorités allemandes du pays est prononcé début janvier 1945. [...] le nom Bărăgan qu'il mentionne à deux reprises laisse à penser qu'il a été déporté dans cette région. (VRT, 107-108).

À la suite de son déménagement à Bucarest, il est suivi par la Sécurité communiste. Sylvie Germain fait preuve d'une bonne connaissance du phénomène des prisons communistes, rappelant aussi Nicolae Steinhardt, un érudit hébreu qui se convertira à l'orthodoxie et recevra le baptême dans la prison. L'écrivaine fait de Steinhardt le codétenu de Gavril. Le roman contient même des passages du livre de Nicolae Steinhardt, par exemple, celui de son baptême fait par le père Mina Dobzeu dans la cellule. Steinhardt fait partie d'un groupe de détenus politiques appelés « les mystiques » car, ils ont réussi à transformer l'expérience de la cellule dans une vraie quête spirituelle, transformant les prisons en monastères. Ils sont considérés des martyrs par l'Église qui associe les tortures subies aux persécutions de premiers chrétiens.

Le roman ne décrit ni ne suggère clairement comment Gavril est arrivé à Paris. Le récit est fragmenté, l'histoire se construit des bribes de conversation entre Gavril et l'assistante sociale, pièces que Nathan assemble à la manière d'un puzzle afin de dresser le pedigree de son ami. À cette époque-là, il était presque impossible de quitter la Roumanie surtout pour un ex-détenu politique. Il est probable que le personnage s'est clandestinement échappé du pays natal, renonçant à son statut social et arrivant en Occident en qualité de réfugié. Cette attitude peut être perçue comme un vrai acte de résistance[11] face au régime totalitaire.

## 4. Exil et foi

En dépit de son prénom d'origine biblique, Gavril n'a pas une foi clairement définie :

> Gavril n'était peut-être pas athée, mais areligieux certainement, il ne se réclamait d'aucune Église, d'aucun dogme, ne les condamnait pas pour autant ; il n'en parlait simplement pas. Mais, il lui plaisait de porter un nom

[11]Scutaru, Beatrice, *La Roumanie à Paris : exil politique et lutte anti-communiste*, 2014. [En ligne]. URL: https://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2014-2-page-154.htm (Page consultée le 5 avril 2021).

> archangélique, celui d'un grand messager céleste dont l'attribut et une trompette, et qui veille sur tous les messagers, dont, par excellence, les écrivains et les poètes. (VRT, 115).

Discutant autour du pari pascalien – récurrent chez Sylvie Germain –, il affirme qu'il ne parie « ni pile, ni face, [il] fait tourner la pièce, qu'elle tourne et tournicote en restant sur la tranche. » (VRT, 61). Quant à Blaise Pascal, le personnage avoue : « Il avait parié Face, misé à fond sur la Face du Dieu Vivant, faut lui souhaiter d'avoir bien joue, avait dit Gavril un jour ou il lui avait parlé de Pascal et résumé l'enjeu de son fameux pari. » (VRT, 60). La même idée surgit dans le roman *Immensités* à la manière d'une reformulation du pari pascalien : « Il acceptait l'idée, le risque que Dieu ne soit qu'une illusion, parmi d'autres, un des plus fous mirages parmi la multiplicité des rêves, de désirs qui ourlent le monde et lui donnent mouvement, ampleur et souffle. Cette illusion ne lui apparaissait pas moins comme la plus éblouissante de toutes » (Germain 1993, 225). Prokop Poupa, un Tchèque exilé non seulement dans son pays, mais aussi dans sa vie, banni par les communistes, réduit à un balayeur des rues de Prague, traverse une quête spirituelle troublante, arrivant à la fin du roman aux « immensités » que le titre annonce. Il erre en solitaire dans le néant du silence de Dieu, jusqu'à trouver une porte vers l'infini. Les idées de Gavril traduisent aussi cette « essence questionnante de l'homme » que l'écrivaine appelle « quoibillité. » (Germain 2000, 15). Elle distingue comme question capitale celle de l'existence de Dieu, puisque « l'excès du mal en ce monde met radicalement Dieu en cause. » (Germain 2000, 22). Pourtant, même si « le mal est sempiternellement en rut », nourri continuellement par « la faune humaine », Sylvie Germain rejette aussi l'athéisme, se demandant « Comment pourrions-nous renoncer à ce qu'il y a d'absolu sous nos pas, à ce désir ardent en sourde pulsation au fond de notre cœur, à ce vent qui mugit sous nos pieds ?» (Germain 2000, 29). Elle fait partie de ceux qui « entrent en lutte avec le mystère de Dieu [...] se collettent avec son insupportable silence et se roulent avec Lui dans la poussière, dans les pierres et les ronces. » (Germain 2000, 18), mais, qui, à l'instar de Job, ne nient jamais son existence.[12] Le pari de Pascal[13] (135-136) parsème le texte germanien. En dépit de la nuit qui enveloppe les personnages de son œuvre, elle y garde

[12] « Brisée est en effet la théologie qui reconnait au mal une réalité inconciliable avec la bonté de Dieu et avec la bonté de la création. » dit également Paul Ricœur (51).

[13] Examinons donc ce point et disons : Dieu est ou il n'est pas. Mais de quel côté pencherons-nous ? La raison n'y peut rien determiner[...] mais il faut parier.[...] Pesons le gain et la perte en prenant croix que Dieu est. Estimons ces deux cas : si vous gagnez, vous gagnez tout, et si vous perdez, vous ne perdez rien.

toujours une lueur d'espoir. Devant ce silence accablant de la divinité, l'homme est tenté de nier son existence. Pourtant, Sylvie Germain choisit une autre voie, elle parie sur l'existence de Dieu à l'instar de Pascal : « Mais peut-être y a-t-il une autre voie moins tranchante et restrictive que celle de l'athéisme qui affirme absent à la place de Dieu et résout la question par un vide radical [...] repartir à l'aventure dans le mystère du silence de Dieu. » (Germain 2006, 23).

Gavril ne nie donc pas l'existence de la divinité, pourtant, à la fin de sa vie, il fait un geste contradictoire, le paroxysme du désespoir, il se suicide en se jetant dans la Seine. Incontestablement, Gavril est porteur d'une « crypte » décrite par Nicolas Abraham et Mária Török (266) comme un deuil impossible à surmonter : « Tous les mots qui n'auront pu être dits, toutes les scènes qui n'auront pu être remémorées, toutes les larmes qui n'auront pu être versées, seront avalés, en même temps que le traumatisme, cause de la perte. Avalés et mis en conserve. Le deuil indicible installe à l'intérieur du sujet un caveau secret. » Gavril est un « gardien de cimetière » (Abraham, Török, 266) hanté par les « fantômes » de son passé : « La rumeur du Boug est montée, a grossi jusqu'à affluer dans la Seine. Gavril ne s'est pas jeté dans la Seine, mais dans les eaux du Boug. » (VRT, 118-119). Le Boug est une rivière où étaient jetés les corps des déportés morts en Transnistrie qui a engloutit aussi les membres de sa famille, sa mère et ses deux frères. Certainement, le geste radical de Gavril rappelle celui de Paul Celan et de Gherasim Luca, poètes chers à Sylvie Germain auxquels elle a voulu rendre hommage. Aussi Gavril rejoint-il Pauline de *Nuit-d'Ambre* ou Zélie de l'*Inaperçu*, figures de la Chute (Ghiţeanu, 235), qui refusent la vie et tombent dans le néant.

**Conclusion**

Dans *Le vent reprend ses tours*, l'exil peut être perçu comme une « échappée de la douleur », puisque le personnage s'enfuit du pays où il a tant souffert. Face à la douleur, le personnage germanien a plusieurs options : la lutte, la fuite ou l'inhibition de l'action (Dotan, 263). Gavril, dont le destin se heurte à l'ouragan de la macro-histoire, choisit de se réfugier à Paris probablement pour, d'un côté, guérir les plaies de son âme, de l'autre côté, garder la liberté de sa pensée menacée par le régime communiste. Il s'inscrit dans la typologie de la victime innocente, du juste souffrant à cause du Mal régnant dans le monde. Son histoire met en question non seulement l'existence d'un Dieu tout-puissant et miséricordieux, mais ouvre un questionnement sur la liberté perçue par l'écrivaine comme « un fardeau bien trop lourd à porter, une responsabilité écrasante, un don funeste qui ne cause que des tourments. » (VRT, 21).

Dans la vision de la romancière « partir c'est mourir un peu, beaucoup, passionnément, à la folie », mais également « la partance est nouvelle naissance » (Germain 2000, 85). En effet, en choisissant l'exil, le personnage Gavril étouffe son passé et renaît à travers la pratique artistique.

**Bibliographie**

**Textes de référence**

GERMAIN, Sylvie, *Le vent reprend ses tours*, Paris, Albin Michel, 2019.
GERMAIN, Sylvie, *La Pleurante des rues de Prague*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992.
GERMAIN, Sylvie, *Immensités*, Paris, Gallimard, 1993.
GERMAIN, Sylvie, *Le Vent ne peut être mis en cage*, Bruxelles, Alice Éditions / RTBF Liège, collection « L'intégrale des entretiens "Noms de Dieux" d'Edmond Blattchen », no. 31, 2002.
GERMAIN, Sylvie, *Les Échos du silence*, Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », no.166, 2006.
GERMAIN, Sylvie, *Mourir un peu*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Littérature ouverte », 2000.
PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Garnier, « Classiques », 1962.

**Ouvrages critiques**

ABRAHAM, Nicolas ; TÖRÖK, Mária, *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1987.
ARMEL, Aliette, « Référents bibliques dans l'œuvre de Sylvie Germain. Le silence, l'ange et le vent », in *L'univers de Sylvie Germain*, Caen, Éditions Presses universitaires de Caen, 2008, pp. 89-97.
CIORAN, Emil, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1995.
CIORAN, Emil, *Pe culmile disperării* [Sur les cimes du désespoir], Bucureşti, Humanitas, 1993 [1933].
DOTAN, Isabelle, « Les échappées tragiques de la douleur », in *L'univers de Sylvie Germain*, Caen, Éditions Presses universitaires de Caen, 2008.
ELIADE, Mircea, *Încercarea labiritului* [La preuve du labyrinthe], Dacia, Cluj-Napoca, 1990.
GHIŢEANU, Serenela, *Sylvie Germain. La Grâce et la Chute. Une lecture multiple : thématique, mythocritique et narratologique*, Iaşi, Institutul european, 2010.
GOULET, Alain, « L'air, le soufflé, le vent : l'écriture pneumatique de Sylvie Germain » in *Carnets de Chaminadour*, Panazol, Éditions Lavauzelle, 2013, pp. 59-78.
KIERKEGAARD, Søren, *Traité du désespoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1948, coll. « Folio essais », p. 64.
KOOPMAN-THURLINGS, Mariska, « La quête de la mère » in THOIZET, Évelyne (dir.), 2006, *Sylvie Germain, éclats d'enfance*, *Cahiers Robinson*, no 20, Arras, Université d'Artois, UFR de Lettres modernes, pp. 23-32.
KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p. 51-52.
LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, Martinus Nijhoff, La Haye, 1968.
RICŒUR, Paul, *Le mal. Un défi a la philosophie et a la théologie*, Genève, Éditions Labor et Fides, 2004.

**Sitographie**

GERMAIN, Sylvie „La littérature et le mal » in *Les cahiers du Collège*, no 65. [En ligne]. 2015. URL : https://www.collegesuperieur.com/100689/n65-la-litterature-et-le-mal.html(Page consultée le 14 janvier 2021).

GERMAIN, Sylvie dans le cadre d'une interview accordée à l'occasion du festival des littératures du monde : « L'usage du monde » organisé par Lettre du monde. [En ligne]. 2019. URL : https://www.youtube.com/watch?v=ojcm5YAh4uQ. (Page consultée le 20 mars 2021).

GERMAIN, Sylvie dans le cadre de l'émission *Lumière interdite* diffusée sur KTO TV le 18 mai 2019. [En ligne]. 2019. URL : https://www.youtube.com/watch?v=0_xDEybMzUw. (Page consultée le 6 mars 2020).

GERMAIN, Sylvie dans le cadre de l'émission *La Grande Librairie* diffusée le 16 mai 2019. [En ligne]. 2019. URL : https://www.youtube.com/watch?v=r15feiufbuE. (Page consultée le 6 mars 2020).

HERMEZIU, Cristina, „Să fabrici ficţiune înseamnă să ştii să accepţi neprevăzutul – interviu cu scriitoarea Sylvie Germain" [Faire de la fiction, c'est savoir accepter l'imprévu - interview avec l'écrivaine S.G.], 2019. [En ligne]. URL: https://dilemaveche.ro/sectiune/carte/articol/sa-fabrici-fictiune-inseamna-sa-stii-sa-accepti-neprevazutul-interviu-cu-scriitoarea-sylvie-germain. (Page consultée le 4 avril 2021).

HOUSSIN, Xavier, « Le vent reprend ses tours » : l'amitié essentielle selon Sylvie Germain. [En ligne]. 2019. URL: https://www.lemonde.fr/livres/article/2019/05/16/le-vent-reprend-ses-tours-l-amitie-essentielle-selon-sylvie-germain_5462715_3260.html. (Page consultée le 3 avril 2021).

HUYGHEBAERT, Céline, « La misère de Job sous l'éclat de la plume de Sylvie Germain », in Postures, Dossier « L'infect et l'odieux », n°9. [En ligne]. 2007.
URL : http://revuepostures.com/fr/articles/huyghebaert-9. (Page consultée le 21 mars 2021).

LLOBREGAT, José Luis Arráez, « L'architecture du silence de la Shoah dans les fictions de Sylvie Germain » in Monografias, no 5. [En ligne]. 2015. URL : http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/50805. (Page consultée le 25 mars 2021).

# L'intérieur en tant que frontière dans la vie. L'analyse du drame *Intérieur* de Maurice Maeterlinck

Jun MITA
Université de Kitasato, Japon
mita-svr@kitasato-u.ac.jp

**Résumé.** La relation entre les différents lieux du drame *Intérieur* (1894) de Maurice Maeterlinck a été comprise comme une dichotomie entre l'intérieur (assimilé à la chambre dans la maison) et l'extérieur (assimilé au jardin). L'analyse du texte permet pourtant de mettre en évidence trois espaces : la maison, le jardin et l'extérieur du terrain qu'ils forment ensemble. Ces espaces représentent respectivement les notions d'intime, d'intérieur, et d'extérieur. Dans *Intérieur*, le jardin symbolise la frontière (l'intérieur) entre la vie quotidienne (l'extérieur) et la « vie profonde » (l'intime) que Maeterlinck tentait de rendre sensible dans son « théâtre statique ». Nous nous emploierons à montrer l'affinité entre cet « intime » et la notion freudienne de *Heimliche* aussi bien au niveau linguistique que sémantique. L'« intime dévoilé » qui ébranle les protagonistes dans le drame *Intérieur* ne serait autre que le *Unheimliche*, pour lequel nous proposons comme traduction française le mot *extime*.

**Mots-clés :** Maurice Maeterlinck, *Intérieur*, intime, extime, unheimlich, inquiétante étrangeté.

**Abstract. (The Interior as a Boundary within Life. An Analysis of Maurice Maeterlinck's Drama *Interior*).** The relation between the different places in Maurice Maeterlinck's drama *Intérieur* (1894) has been considered as a dichotomy between the interior (equated with the room in the house) and the exterior (equated with the garden). However, an analysis of the text reveals three spaces: the house, the garden and the exterior of the premises. These spaces represent the notions of intimate, interior and exterior. In *Intérieur*, the garden symbolises the boundary (the interior) between everyday life (the exterior) and the *vie profonde* (deep life) (the intimate) which Maeterlinck attempted to make perceptible in his 'static theatre'. We shall show the affinity between this 'intimate' and the Freudian notion of *Heimliche*, both linguistically and semantically. The 'unveiled intimacy' that shakes the protagonists in the drama *Intérieur* is none other than the *Unheimliche* (the uncanny), for which we propose the word *extime* as a French translation.

**Keywords:** Maurice Maeterlinck, *Intérieur*, intimate, extimate, unheimlich, uncanny.

## 1. Introduction

Cette étude se penche sur le drame *Intérieur* (1894) de Maurice Maeterlinck (1862-1949), un dramaturge symboliste belge. La pièce se déroule entièrement dans le jardin d'une habitation. Les personnages centraux y observent la famille qui se trouve dans la maison. L'étude de la relation qu'entretiennent les différents lieux dans l'œuvre fait apparaître

trois espaces différents : la maison, le jardin et ce qui se trouve au-delà du terrain. Le jardin, le lieu central de ce drame où les personnages s'agitent, s'inquiètent en regardant la paisible scène familiale, assume le rôle de frontière entre deux espaces, une analogie de l'état d'âme qui permet de percevoir la « vie profonde ».

En considérant la « vie profonde » comme l'*intime* par l'approche linguistique, nous nous emploierons à montrer une certaine affinité avec la notion freudienne de *Heimliche* et nous verrons que l'*intime dévoilé* ébranle les protagonistes dans le drame *Intérieur* comme le *Unheimliche*, pour lequel nous proposons comme traduction française le mot *extime*.

## 2. Les sens du mot *intérieur* dans le drame *Intérieur*

### 2.1. Repères thématiques de la pièce

L'intrigue de ce petit drame en un acte est très simple : un soir, une jeune fille est découverte morte noyée. Un vieillard, qui connait la famille de celle-ci, se rend chez elle pour annoncer la nouvelle avec l'étranger qui a découvert le corps. Une fois arrivés chez cette famille, cependant, les deux personnages, qui sont les protagonistes de la pièce, n'entrent pas immédiatement dans la maison, mais dans le jardin qui se trouve de l'autre côté des portes. Le vieillard en effet ne peut se résoudre à informer la famille de la mort de la benjamine.

La pièce commence par l'entrée des deux hommes dans le jardin. L'histoire se déroule exclusivement dans cet espace et c'est là uniquement que parlent les personnages, en observant les mouvements de la famille dans la maison. Le vieillard est profondément touché par la scène si paisible qu'il a sous les yeux et il ne veut pas détruire cette paix par son annonce morbide. Toutefois, il décide finalement d'entrer et c'est alors que la pièce se termine.

*Intérieur* a été publié en 1894 avec *Alladine et Palomides* et *La Mort de Tintagiles* sous le sous-titre de *Trois petits drames pour marionnettes*. Les nombreuses études précédentes se sont consacrées à la possibilité d'un théâtre de marionnettes ainsi qu'au scepticisme de Maeterlinck concernant les acteurs en chair et en os, dans le contexte de son « théâtre statique », caractérisé par l'immobilité et la réduction du dialogue et de l'action. Toutefois, aucun critique n'a encore analysé l'ambiguïté de ce titre, tous les travaux considérant que le mot *intérieur* renvoie tout simplement à l'intérieur de la maison[1]. Il semble à première vue que ce titre renvoie à la pièce dans la maison où la famille se rassemble, tandis que l'action ne se déroule que « dans le jardin » d'où les visiteurs observent justement « le dedans de la maison ». Le mot *intérieur* ne se trouve néanmoins nulle part

[1] Maeterlinck envisageait pour ce drame divers intitulés. Voir Maeterlinck 2015, 182-183.

dans le texte original lui-même, Maeterlinck n'employant que le nom « chambre » pour désigner cet espace.

Il existe certes des considérations qui abordent la structure spatiale de ce drame, y décelant deux espaces : la chambre et le jardin. Mais comme on l'a signalé, Paul Gorceix et Fabrice Van de Kerckhove – qui a dirigé l'édition critique de *Trois petits drames pour marionnettes* – interprètent, par exemple, le titre *Intérieur* comme une désignation de « la chambre ». Dès lors, la relation entre la chambre et le jardin est comprise, en général, comme une dichotomie qui sépare l'intérieur (dedans) et l'extérieur (dehors). (Gorceix 2008, 218-219 ; Maeterlinck 2015, 185)

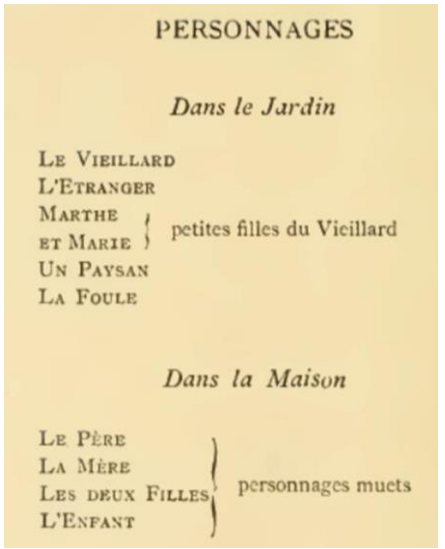
À l'encontre de ces critiques, nous considérons que le titre ne renvoie pas simplement à cette dichotomie, mais qu'il exprime une structure spatiale plus complexe qui se rattache profondément à l'esthétique théâtrale maerterlinckienne. Par la suite, on examinera ce que le titre *Intérieur* désigne précisément en analysant le texte original de 1894.

### 2.2. Un espace tripartite

La page de présentation des lieux et des personnages révèle d'emblée l'ambiguïté du terme « intérieur » dans l'œuvre : [fig. 1][2]

Elle met en effet en évidence l'existence de deux espaces clos et internes : « Dans le jardin » et « Dans la maison ». Tant que le mot *intérieur* peut signifier simplement un *dedans* quelconque, la signification du titre reste vague. Ensuite, la pièce commence par la didascalie suivante :

> Un vieux jardin planté de saules. Au fond une maison, dont trois fenêtres du rez-de-chaussée sont éclairées. On aperçoit assez distinctement une famille qui fait la veillée sous la lampe. Le père est assis au coin du feu. La mère, un coude sur la table, regarde dans le vide. Deux jeunes filles, vêtues de blanc, brodent, rêvent et sourient à la tranquillité de la chambre. Un enfant sommeille, la tête sous le bras gauche de la mère. Il semble que lorsque l'un d'eux se lève, marche ou fait un geste, ses mouvements soient graves, lents,


PERSONNAGES

*Dans le Jardin*

LE VIEILLARD
L'ETRANGER
MARTHE ET MARIE } petites filles du Vieillard
UN PAYSAN
LA FOULE

*Dans la Maison*

LE PÈRE
LA MÈRE
LES DEUX FILLES } personnages muets
L'ENFANT

Fig. 1

[2] Maeterlinck, Maurice, *Alladine et Palomides, Intérieur et La mort de Tintagiles : Trois petits drames pour marionnettes*, Bruxelles, Edmond Deman, 1894, p.100. Dorénavant désigné à l'aide du signe IN.

rares et comme spiritualisés par la distance, la lumière et le voile indécis des fenêtres.
Le vieillard et l'étranger entrent avec précaution dans le jardin. (IN, 101-102)

Les actions d'une famille passant une soirée tranquille sont d'abord décrites. À ce stade, le regard qui se pose sur la scène est celui des lecteurs ou spectateurs dans la salle de théâtre. La didascalie liminaire se termine cependant par l'introduction des personnages qui viennent observer la famille. Le drame consiste en effet uniquement dans l'observation des faits et gestes accomplis par les « personnages muets » « dans la maison », depuis cette position « dans le jardin ».

Comme nous l'avons précisé, les deux personnages entrent dans le jardin parce que le vieillard n'ose pas immédiatement annoncer la mort de la jeune fille à sa famille. Il veut d'abord observer ce que ses membres font dans la maison :

LE VIEILLARD
Nous voici dans la partie du jardin qui s'étend derrière la maison. Ils n'y viennent jamais. Les portes sont de l'autre côté. – Elles sont fermées et les volets sont clos. Mais il n'y a pas de volets par ici et j'ai vu de la lumière… Oui ; ils veillent encore sous la lampe. Il est heureux qu'ils ne nous aient pas entendus ; la mère ou les jeunes filles seraient sorties peut-être, et alors, qu'aurait-il fallu faire ?…

L'ÉTRANGER
Qu'allons-nous faire ?

LE VIEILLARD
Je voudrais voir, d'abord, s'ils sont tous dans la salle. Oui, j'aperçois le père assis au coin du feu. Il attend, les mains sur les genoux… la mère s'accoude sur la table. (IN, 102-103)

Comme les fenêtres qui donnent sur le jardin ne sont pas couvertes par des volets et que l'intérieur de la chambre est éclairé, les deux intrus peuvent furtivement regarder ce qui se passe dans la chambre. Par ailleurs, les deux hommes dans le jardin ne se font pas remarquer par la famille puisqu'ils sont « dans l'ombre des grands arbres » (103) et que « la nuit est trop obscure » (118) d'après le vieillard. Après la première moitié du drame, dans laquelle les deux personnages échangent des paroles relatives à la famille, l'auteur apporte une modification à la disposition des espaces :

*(Entre Marie)*

MARIE
Ils viennent, grand-père.

LE VIEILLARD
Est-ce toi ? – Où sont-ils ?

MARIE
Ils sont au bas des dernières collines. (114-115)

Voici Marie, une des petites-filles du vieillard, qui arrive du dehors et retient notre attention sur l'*extérieur* du jardin. La foule est en train de s'approcher de la maison en portant la jeune fille défunte et une fois dans le jardin, les deux protagonistes commencent à tourner leurs regards vers les nouveaux arrivants et entendent aussi leurs voix. À ce moment, on prend conscience qu'il y a un autre espace extérieur dans le drame et ainsi, la position du jardin change. [fig. 2] Il y a donc trois espaces : l'extérieur du terrain, l'intérieur du jardin et l'intérieur de la chambre.

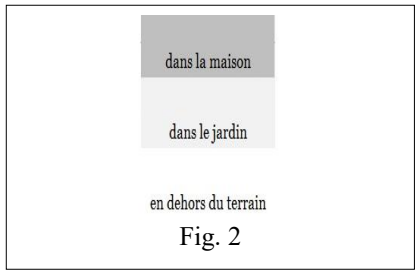


Fig. 2

### 2.3. Le jardin en tant qu'*intérieur*

Le jardin est, par nature, un espace ambivalent qui n'est ni totalement extérieur ni totalement intérieur. On peut dire que c'est l'extérieur qui se trouve dans l'intérieur, et vice-versa. Dans le drame *Intérieur*, le jardin incarne justement cette ambivalence. Il se situe entre l'extérieur du terrain et l'intérieur de la maison, et forme donc la frontière entre ces deux espaces.

Nous insistons sur le fait que c'est précisément le titre de ce drame *Intérieur* qui présente la nature de cet espace intermédiaire qu'est le jardin. On peut tenter de le montrer en examinant la signification et l'étymologie du mot *intérieur*. Au sens large, le terme, qui peut être un nom ou un adjectif, renvoie (en français) au « dedans » d'un objet ou d'un être. Il peut donc aussi bien revêtir un sens concret qu'abstrait et ne désigne pas nécessairement un espace habité. Si l'on s'arrête sur l'étymologie, le mot, dérivé du latin *interior*, est le comparatif dérivé de la préposition *inter/intra* qui correspond à la préposition *dans* en français. De plus, son superlatif *intimus* est l'équivalent du mot *intime* en français. Autrement dit, *interior* donc *intérieur* est *plus interne*, et *intimus* donc *intime* est *le plus interne*, soit *le plus profond*. Si l'on réexamine le texte maeterlinckien en tenant compte de cet aspect étymologique, on peut appliquer les trois parties : en dehors du terrain, dans le jardin et dans la chambre à la disposition des trois espaces : *extérieur*, *intérieur* et *intime*. [fig. 3] Le jardin, c'est un espace *plus intérieur* (*interior*) que l'*extérieur* (*exterior*), alors que le dedans de la chambre est un espace encore plus intérieur, donc *le plus intérieur*

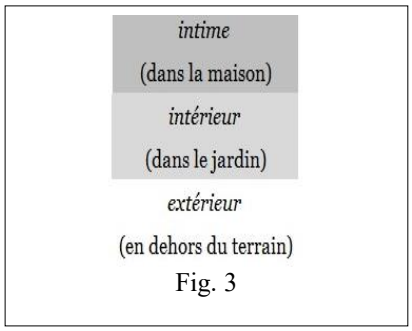


Fig. 3

(*intimus*). Autrement dit, dans ce drame, le vieillard et l'étranger entrent d'abord de l'*extérieur* dans le jardin, et dans cet espace *plus intérieur*, ils sont confrontés à l'espace *intime* donc *le plus intérieur*, *le plus profond*, qu'ils contemplent sans cesse. Ainsi, on pourrait interpréter le titre comme l'*intérieur du jardin*. Cet espace, à la fois intérieur et extérieur, forme un espace intermédiaire ou une frontière entre les deux espaces extérieur et intime.

La conception de ces trois lieux peut être inspirée par Jan Van Ruysbroeck (1293-1381) que Maeterlinck a découvert en 1885, juste avant le début de sa carrière littéraire. Son enthousiasme a été tel qu'il a traduit l'œuvre principale de ce mystique flamand sous le titre *L'Ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable, traduit du flamand et accompagné d'une introduction par Maurice Maeterlinck* en 1891. Le mystique y affirme l'existence de trois vies :

> Ces paroles, nous allons les expliquer et les analyser de trois manières, premièrement selon le mode ordinaire d'une vie commençante, c'est-à-dire active, nécessaire à tous les hommes qui veulent être sauvés. En second lieu, nous voulons analyser ces paroles en les appliquant à une vie interne, élevée et désirante, où beaucoup d'hommes parviennent par les vertus et la grâce de Dieu. En troisième lieu, nous voulons les élucider en les appliquant à une vie superessentielle et contemplative, que peu d'hommes atteignent et peuvent goûter, à cause de la suprême sublimité de cette vie. (Ruysbroeck, 42)

Il distingue « la vie active », « la vie interne » et « la vie superessentielle » que seulement peu d'hommes arrivent à l'atteindre. Il est bien possible que le dramaturge ait eu également connaissance de la notion *Seelengrund*/*Grund der Seele* (*fundus animae*, le fond de l'âme) de Maître Eckart (1260-1327/8).[3]

## 3. Du côté de l'intime

### 3.1. L'intime et la « vie profonde » dans le théâtre maeterlinckien

On ne peut pourtant pas simplement réduire l'esthétique maeterlinckienne à la mystique médiévale ou au christianisme. Elisabeth Leijnse indique que Maeterlinck a dû abandonner le catholicisme vers 1888 (Leijnse, 37). Il y commence alors à développer sa propre philosophie ésotérique, en s'intéressant en particulier à la parapsychologie. À quoi renvoie donc la notion d'*intime* dans ce drame ? Le vieillard, qui observe

[3] Dans les œuvres de Maeterlinck, l'espace clos symbolise en effet souvent l'âme, comme dans son premier recueil poétique *Serres chaudes* (1889).

l'espace *intime* depuis l'espace *intérieur* répond ainsi aux craintes de Marie :

> MARIE
> Grand-père, ne dites pas ce soir !…
> LE VIEILLARD
> Vous voyez vous perdez courage aussi… Je savais bien qu'il ne fallait pas regarder. J'ai près de quatre-vingt-trois ans, et c'est la première fois que la vue de la vie m'a frappé. Je ne sais pas pourquoi tout ce qu'ils font m'apparaît si étrange et si grave… Ils attendent la nuit, simplement, sous leur lampe, comme nous l'aurions attendue sous la nôtre […] rien ne serait arrivé que j'aurais peur à les voir si tranquilles… (IN, 121-122)

Marie, qui entre dans le jardin depuis l'extérieur, perd aussi le courage d'annoncer la mort lorsqu'elle regarde la famille dans la chambre. Bien que l'on soit face à une scène familiale calme, le vieillard avoue qu'il y trouve quelque chose d'insolite et il s'effraye, affirmant : « [j]e ne savais pas qu'il y avait quelque chose de si triste dans la vie, et qu'elle fait peur à ceux qui la regardent… » (IN, 122)

Qu'est-ce qu'ils y voient ? Pour le savoir, il convient de se référer à l'esthétique du théâtre maeterlinckien. Le recueil d'essais *Le Trésor des humbles*, publié en 1896, révèle l'essence de sa première période théâtrale qui se trouve mise en œuvre dans huit pièces. Dans le neuvième chapitre, intitulé « le tragique quotidien », notamment, Maeterlinck parle précisément de sa conception du théâtre moderne et critique le théâtre traditionnel :

> Un bon peintre ne peindra plus Marius vainqueur des Cimbres ou l'assassinat du duc de Guise, parce que la psychologie de la victoire ou du meurtre est élémentaire et exceptionnelle, est que le vacarme inutile d'un acte violent étouffe la voix plus profonde, mais hésitante et discrète, des êtres et des choses. Il représentera une maison perdue dans la campagne, une porte ouverte au bout d'un corridor, un visage ou des mains au repos ; et ces simples images pourront ajourer quelque chose à notre conscience de la vie […] Mais nos auteurs tragiques, de même que les peintres médiocres qui s'attardent à la peinture d'histoire, placent tout l'intérêt de leurs œuvres dans la violence de l'anecdote qu'ils reproduisent.[4]

Tout comme dans ses commentaires sur le rôle de la peinture,, Maeterlinck renie à la littérature la fonction d'évoquer les sujets exprimant des événements héroïques historiques ou légendaires, tandis qu'il fait l'éloge des sujets modestes, décrivant des scènes quotidiennes

[4] Maeterlinck, Maurice, *Le trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1998 [1896], p.103. Dorénavant désigné à l'aide du signe TH.

simples et calmes, car celles-ci gagnent « en profondeur, en signification intime et en gravité spirituelle » (TH, 103). D'après Maeterlinck, le théâtre de son époque manque de tels développements.

> Il m'est arrivé de croire qu'un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe, écoutant sans le savoir toutes les lois éternelles qui règnent autour de sa maison, interprétant sans le comprendre ce qu'il y a dans le silence des portes et des fenêtres et dans la petite voix de la lumière, subissant la présence de son âme et de sa destinée, inclinant un peu la tête [...] – il m'est arrivé de croire que ce vieillard immobile vivait, en réalité, d'une vie profonde, plus humaine et plus générale que l'amant qui étrangle sa maîtresse, le capitaine qui remporte une victoire ou « l'époux qui venge son honneur ». (TH, 104-105)

Maeterlinck est clairement opposé à la dramaturgie dominante, centrée sur l'action et mettant en scène des émotions intenses. Au contraire, il aspire à un théâtre dépourvu de tels éléments, donc à un « théâtre statique » (TH, 105). De plus, il veut un théâtre ancré dans la vie quotidienne des gens ordinaires. C'est ce qu'il appelle « le tragique quotidien » : « Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. » (TH, 101).

En effet, la raréfaction des actions et des paroles caractérise ses œuvres théâtrales depuis sa première pièce. Cela concerne en particulier les pièces qui se déroulent à l'époque moderne, comme *Intruse* (1890), *Les Aveugles* (1890) et *Intérieur* (1894). Dans la figure 4 nous en avons présenté un panorama :

Les premières huit pièces de Maeterlinck

| en cinq actes | en un acte |
|---|---|
| *La Princesse Maleine* (1889) | *L'Intruse* (1890) |
| *Pelléas et Mélisande* (1892) | *Les Aveugles* (1890) |
| *Alladine et Palomides* (1894) | **Les Sept Princesses* (1891) |
| *La Mort de Tintagiles* (1894) | *Intérieur* (1894) |
| -dans le monde légendaire | -dans la vie quotidienne |
| -protagonistes nommés | -protagonistes anonymes |

Fig. 4

Il est évident que Maeterlinck était conscient de la singularité de ses pièces : les œuvres qui se déroulent dans un monde légendaire respectent la forme classique en cinq actes et les protagonistes sont nommés, tandis que les drames en un acte ont lieu dans le monde moderne et que les protagonistes restent anonymes. Cela renforce l'atmosphère quotidienne,

à l'exception de la pièce *Les Sept Princesses* (1891) que l'auteur considère comme « insignifiante »[5].

Dans ce « tragique quotidien », Maeterlinck tente de révéler ce qu'il appelle « la vie profonde ». D'après le dramaturge, elle est présente partout dans la vie quotidienne. Cependant, la plupart des gens aurait du mal à la percevoir, car leurs yeux ne seraient pas suffisamment ouverts. Pour y parvenir, les personnes ordinaires auraient besoin de vivre un évènement choquant comme la mort : « Si vous saviez que vous mourrez ce soir ou simplement que vous allez vous éloigner pour toujours, verriez-vous une dernière fois les êtres et les choses comme vous les avez vus jusqu'à ce jour ? et n'aimeriez-vous pas comme vous n'avez jamais aimé ? » (TH, 141). Pourtant, même dans de telles circonstances, la « vie profonde » ne serait pas accessible à tous les individus. C'est le cas du personnage de Marthe dans *Intérieur*, contrairement à sa sœur Marie : « Marthe, Marthe, il y a trop de vie dans ton âme, tu ne peux pas comprendre… » (IN, 125) ; « Le sage », d'autre part, « n'a pas besoin de ces secousses. Il regarde une larme, le geste d'une vierge, […] Il y peut voir sans cesse ce que vous n'avez entrevu qu'un instant. » (TH, 139). D'après Maeterlinck, la mission des écrivains est de révéler la « vie profonde » au commun des mortels : « On trouve ainsi, dans les poètes, un vers qui çà et là, au milieu des humbles événements de nos jours ordinaires, semble entr'ouvrir soudain quelque chose d'énorme. » (TH, 144).

Ainsi, dans le drame *Intérieur*, le jardin, donc l'intérieur, est la métaphore d'un certain état d'âme dans la vie introspective. Il est à la frontière entre la vie quotidienne, donc l'extérieur, et la « vie profonde », donc l'intime qu'il rend perceptible aux êtres clairvoyants [fig. 5].

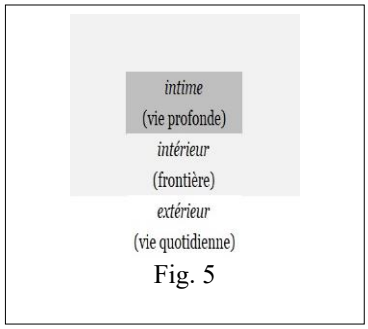


Fig. 5

### 3.2. L'« intime » et le *Unheimliche*

Les protagonistes du drame *Intérieur* contemplent l'intime en tant que « vie profonde » et s'agitent dans l'intérieur, le jardin. Mais qu'est ce

[5] « Une assez insignifiante petite pièce en un acte ». Lettre de Maeterlinck à Vielé-Griffin, le 21 janvier 1891. Cité dans Gorceix 1999, 23. Cette pièce n'apparaît pas dans les trois tomes du recueil *Théâtre* paru en 1901 et contenant toutes les pièces parues jusqu'à cette date (Maeterlinck 1901). Gorceix attire l'attention sur le fait que « cette pièce n'a jamais été rééditée, même après la mort de l'auteur ». (Gorceix 1999, 73 note 60) À l'égard de la désignation des protagonistes, le prince et les princesses sont certes appelés par leurs noms propres, mais ceux-ci ne sont indiqués ni dans la présentation des personnages ni dans les rubriques qui identifient l'énonciateur lors de chaque réplique.

qui les inquiète ? Ce n'est certainement pas une coïncidence si « la vie profonde » se rapporte à la dimension *la plus profonde* que désigne le mot *intime*. Comme déjà indiqué, cet adjectif français est dérivé du mot latin *intimus*, *le plus profond*, dont la signification se retrouve dans le mot français *intime*. Dans la langue contemporaine, ce terme recouvre deux acceptions principales : premièrement, il exprime la profondeur d'un objet ou de l'esprit. Deuxièmement, il renvoie à une étroite relation entre des objets ou des personnes.[6]

Ces deux aspects de l'intime, le *profond*, en quelque façon le *caché*, et le *familier*, présentent une analogie de nature avec le concept freudien de *Unheimliche*, traduit en français conventionnellement par le syntagme *inquiétante étrangeté*. Sigmund Freund aborde cette notion dans un article de 1919 où il commence par présenter la construction de l'adjectif allemand, *unheimlich*. Il fait remarquer que l'adjectif *heimlich*, dont il est dérivé, a déjà deux nuances en apparence contradictoires : le caché et le familier. (Freud 1919, 298-303) À partir de cette prémisse, Freud postule que le *Unheimliche*, par le biais du préfix privatif *un-*, inverse les valeurs du *Heimliche* selon les deux dimensions suivantes : tout ce qui était caché, et « qui aurait dû demeurer caché », « a reparu » (Freud 1933, 195). Dans ce mouvement de dévoilement, ce qui paraissait auparavant *familier* devient *non familier*.[7]

Ce mécanisme peut aussi s'appliquer à l'intime, ou plutôt, on pourrait mieux expliquer le *Unheimliche* en français de la manière suivante : ce qui était intime, dans le sens *caché au plus profond*, se dévoile, s'extériorise. Par conséquent, ce qui était intime, dans le sens *familier* devient *non familier*, voire inquiétant. C'est précisément cela qui est le moteur des gestes de pensées des protagonistes dans le drame *Intérieur*.

La traduction française du mot *Unheimliche* par le syntagme « inquiétante étrangeté » est l'invention de Marie Bonaparte, qui a traduit l'article original en 1933. Cette expression a provoqué diverses critiques

[6] Sur la construction et les deux valeurs sémantiques de ce mot, voir aussi Beauverd.

[7] Comme Freud le rappelle dans son article, Schelling a déjà donné la définition la plus générale du mot : « On appelle "unheimlich" tout ce qui devrait rester secret, caché, et qui se manifeste » (Freud 1933, 172. Originairement dans Schelling, 649 : « unheimlich nennt man alles, was im Geheimniß, im Verborgnen, in der Latenz sollte und hervorgetreten ist »). Puisque Maeterlinck mentionne Schelling dans l'« Introduction » à sa traduction de Novalis, on peut penser qu'il connaissait aussi cette définition. (Maeterlinck 1895, XXXIV) L'approche psychanalytique de Freud assimile le contenu du *Unheimliche* à des « complexes infantiles » et des « convictions animistes ». Maeterlinck, quant à lui, adopte un point de vue ésotérique. Nous nous concentrons ici sur le processus de dévoilement du *Unheimiche*, en réservant l'étude plus précise de son contenu à d'autres travaux.

car elle ne rend pas justice à la complexité de la notion originale en allemand. François Stirn indique judicieusement qu'elle « ne rend compte ni de la familiarité, signifiée par *heimlich*, ni de la négation, marquée par Un. » (Freud 1987, 3). Il y a certes d'autres expressions comme « l'étrange familier », « l'inquiétante familiarité » ou « les démons familiers » (Freud 1987, 3-4), qui ne résolvent toujours pas les problèmes de l'expression de Bonaparte[8].

Pour parvenir à une traduction plus appropriée qui pourrait exprimer la dualité de *heimlich* ainsi que son renversement par le préfixe privatif *un-* : le *dévoilé* et le *non familier*, il convient de prêter attention à la manière dont le mot *heimlich* lui-même est traduit en français. En pratique, Bonaparte emploie souvent *heimlich* et *unheimlich* sans les traduire. Mais, de manière générale, il ressort de la comparaison entre le texte original allemand et la traduction française que la traductrice choisit : le mot « intime » dans de nombreux cas pour traduire *heimlich* (souvent en accompagnement du terme original, comme suit : « "heimlich" (intime) ») (Freud 1933, 168) :

> Le mot allemand « unheimlich » est manifestement l'opposé de « *heimlich*, heimisch, *vertraut* » (ternies signifiant *intime*, « de la maison », *familier*), et on pourrait en conclure que quelque chose est effrayant justement parce que pas connu, pas *familier*. (Freud 1933, 165. Nous soulignons).
>
> Das deutsche Wort unheimlich ist offenbar der Gegensatz zu *heimlich*, heimisch, *vertraut* und der Schluß liegt nahe, es sei etwas eben darum schreckhaft, weil es nicht bekannt und *vertraut* ist. (Freud 1919, 298. Nous soulignons).

Plus intéressant est le fait qu'elle emploie aussi « intime » pour l'autre dimension du mot *heimlich*, c'est-à-dire *caché*, *secret*, tandis que le mot « familier » est souvent utilisé pour traduire le mot allemand *vertraut*, mais jamais pour exprimer l'aspect *caché* de *heimlich* :

> Secret tenu caché, de manière à ne rien en laisser percer, à vouloir le dissimuler aux autres, [...] Il faut que tu saches encore ce que j'ai de plus « heimlich » (intime), sacro-saint (Chamisso, 4, 56). (Freud 1933, 170-171)
>
> Versteckt, verborgen gehalten, so daß man Andre nicht davon oder darum wissen lassen, es ihnen verbergen will, [...] Du sollst mein h.(eimliches) Heiligstes noch wissen. Chamisso 4, 56 (Freud 1919, 300-301. La déclinaison ajoutée entre parenthèse par nous)

[8] Nous avons plus précisément abordé le problème que pose cette traduction dans l'autre article (MITA 2021).

Marie Bonaparte traduit aussi *geheim* (secret) par « intime » : « die geheime Natur des Unheimlichen » (Freud 1919, 314) ; « la nature intime de l'"Unheimliche" » (Freud 1933, 195). Ainsi, elle comprend apparemment la nature ambivalente du mot *intime*, qui renvoie à la fois au *profond*, c'est-à-dire au *caché*, et au *familier*. Elle a donc conscience que ce mot peut représenter la dualité de *heimlich*. Reste cependant que la traductrice n'a pas trouvé un antonyme pertinent en français.

### 3.3. L'*extime*

Pour exprimer le *Unheimliche* en tant qu'*intime dévoilé* ou *intime extériorisé*, nous préférons le terme *extime*. C'est le psychanalyste français, Jacques Lacan, qui a, pour la première fois, introduit cet adjectif comme contraire du mot *intime*. Toutefois, comme l'indique son disciple Jacques-Allain Miller, Lacan n'a utilisé ce mot que trois fois, et « en passant »[9]. Lacan mentionne ce terme par rapport à sa propre notion de *la Chose* et de *l'objet*. La seconde est issue de la première, et renvoie à « ce qui nous est le plus prochain, tout en nous étant extérieur. » (Lacan 2006, 224). Il n'a pourtant pas utilisé cet adjectif explicitement à propos du *Unheimliche* freudien, quoiqu'il en ait souvent traité.

Miller, en revanche, intitule son séminaire de 1985-1986 « Extimité ». Cependant, il ne fait mention du rapport avec le *Unheimliche* qu'une seule fois, en se bornant à remarquer l'analogie de la construction linguistique :

> Ce terme d'*extimité* est construit sur celui d'*intimité*. Ce n'est pas le contraire car l'extime c'est bien l'intime. C'est même le plus intime. *Intimus*, c'est déjà, en latin, un superlatif. C'est le plus intime, mais ce que dit ce mot c'est que le plus intime est à l'extérieur. [...] *Intimité*, c'est comme *volupté* dans Sainte-Beuve. Si on peut passer d'un de ces mots à l'autre, c'est parce que nous sommes-là sur la zone où les négations s'annulent, comme Freud en avait pris exemple dans l'*Unheimlich*. (Miller, 3)

Cette remarque est malgré tout significative, car la conception lacanienne du terme « extimité » correspond justement à la nature spécifique du *Unheimliche* d'après Freud : « insi "heimlich" est un mot dont le sens se développe vers une ambivalence, jusqu'à ce qu'enfin il se rencontre avec son contraire "unheimlich". "Unheimlich" est, d'une

[9] Miller (1986, 2) : Le 13 novembre 1985 : « Ce vocable n'est pas au dictionnaire. C'est une invention de Lacan. [...] Ce vocable d'*extimité*, il m'est déjà arrivé de le pointer, de le valoriser, parce qu'il se rencontre une fois dans *L'éthique de la psychanalyse*. Lacan l'a encore mentionné dix ans après, mais comme en passant. Il n'y est pas revenu. » Pour être précis, Lacan a employé le mot lors des séminaires des 10 février 1960, 12 et 26 mars 1969. (Lacan 1986, 167 ; 2006, 224, 249).

manière quelconque, un genre de "heimlich". » (Freud 1933, 175). Les deux dimensions de l'adjectif *heimlich* renvoient à un *état* (*caché*) et à une *impression* (*familier*). Le préfix privatif *un-* du mot *Unheimliche* n'est effectif que pour la seconde dimension : le *familier* devient le *non familier*. Pour ce qui est de l'autre dimension, l'état, il n'exprime que sa transformation dans un mouvement d'extériorisation : le *caché* devient le *dévoilé*. Tout comme dans la relation entre le *Heimliche* et le *Unheimliche*, l'*extime* n'est pas le vrai antonyme de l'intime et il peut précisément décrire le processus du *Unheimliche*.

1. Son contenu et son essentiel sont en soi toujours les mêmes, malgré le fait qu'il soit *dévoilé* : l'intime comme équivalent du *Heimliche* dans le sens *caché au plus profond*, se dévoile et change d'état pour devenir l'*extime* (=le *Unheimliche*).

2. Par conséquent, l'impression se renverse : L'intime (= le *Heimliche* dans le sens le *familier*) devient le *non familier*, donc l'*extime* (= le *Unheimliche*).

## 4. Conclusion

La structure composée de trois espaces (extérieur, intérieur, intime) caractérise tous les drames de Maeterlinck en un acte, mentionnés ci-dessus (en bas nous donnons le panorama de cette structure à trois tiroirs) :

*L'intruse*
- Extérieur : extérieur du château d'où la mort s'introduit.
- Intérieur : la salle où les protagonistes prennent la parole en s'inquiétant pour la mère.
- Intime : la chambre où se trouve la mère sur son lit de mort.

*Les Aveugles*
- Extérieur : ce qui est en dehors de la forêt, où se trouve l'hospice des aveugles.
- Intérieur : dans la forêt où les aveugles prennent la parole en attendant le prêtre.
- Intime : parmi les aveugles, « vers le fond de la nuit », où le prêtre est mort.

*Les Sept Princesses*
- Extérieur : extérieur du château d'où le prince arrive.
- Intérieur : la terrasse où les protagonistes prennent la parole en regardant les princesses endormies.
- Intime : la salle où les princesses dorment.

Ces œuvres ont également en commun le fait que la parole ne s'échange que dans l'espace intérieur tandis qu'elle ne se prononce jamais dans l'espace intime.

Dans le « tragique quotidien » de Maeterlinck, la frontière se présente comme un espace intermédiaire qui symbolise un état d'âme dans la vie introspective. Dans la vie quotidienne (symbolisée par l'extérieur), on peut trouver l'occasion d'entrevoir la « vie profonde » (l'intime). Un état d'âme particulier serait nécessaire pour y parvenir (l'intérieur).

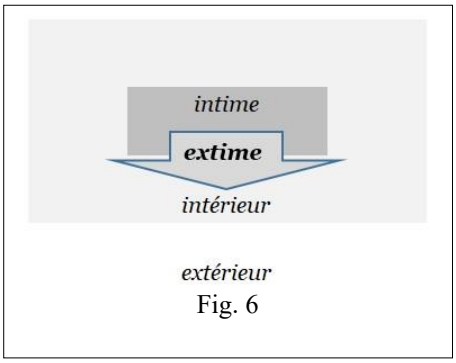


Fig. 6

Dans le drame *Intérieur*, cette frontière entre les deux modes de vie est représentée par le jardin où se trouvent les protagonistes. C'est de là que, émus et effrayés, ils entrevoient l'intime, celui-ci devenant l'*extime* du fait de son dévoilement [fig. 6].

**Bibliographie**

**Textes de référence**

MAETERLINCK, Maurice, *Alladine et Palomides, Intérieur et La mort de Tintagiles : Trois petits drames pour marionnettes*, Bruxelles, Edmond Deman, 1894.

MAETERLINCK, Maurice, « Introduction » in Novalis, *Les Disciples à Sais et les Fragments de Novalis*, trad. de l'allemand par Maurice Maeterlinck, Bruxelles, Lacomblez, 1895, pp. III-LVII.

MAETERLINCK, Maurice, *Alladine et Palomides, Intérieur et La mort de Tintagiles : Trois petits drames pour marionnettes*, éd. par Fabrice Van de Kerckhove, Bruxelles, Renaissance du livre, 2015.

RUYSBROECK, Jan van, *L'Ornement des noces spirituelles. Traduit du flamand et accompagné d'une introduction par M. Maeterlinck*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1990[1891].

**Ouvrages critiques**

BEAUVERD, Jean, « Problématique de l'intime » in Raphaël Molho et Pierre Reboul (dirs.), *Intime, intimité, intimisme*, Lille, Université Lille III, 1976, pp.15-44.

FREUD, Sigmund, « 'Das Unheimliche' » in *Imago : Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, 1919, n° 5, pp.297-324.

FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté » in *Essais de psychanalyse appliquée*, traduction de l'allemand par Édouard Marty et Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1933, pp.163-211.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, trad. de l'allemand par Marie Bonaparte et Édouard Marty, introduction et commentaires par François Stirn, Paris, Hatier, 1987.

GORCEIX, Paul, « De *La princesse Maleine* à *La princesse Isabelle*. Essai sur le théâtre de Maeterlinck » in Maurice Maeterlinck, *Œuvres II. Théâtre 1*, éd. par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1999, pp.3-76.
GORCEIX, Paul, « Une dramaturgie de la mort : *L'Intruse* et *Intérieur* [2005] » in *Le Symbolisme en Belgique ou l'éveil à une identité culturelle : Une si rare différence…*, [T.] I, Paris, Eurédit, 2008, pp.207-228.
LACAN, Jacques, *Le séminaire 7. 1959-1960. L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, [1975].
LACAN, Jacques, *Le séminaire 16. 1968-1969. D'un Autre à l'autre*, Paris, Seuil, 2006.
LEIJNSE, Elisabeth, *Symbolisme en nieuwe mystiek in Nederland voor 1900: Een onderzoek naar de Nederlandse receptie van Maurice Maeterlinck*, Genève, Droz, 1995.
MITA, Jun, « L'*Unheimliche* en tant que source du fantastique. Autour de la traduction des notions de l'"étrange" todorovien et de l'"inquiétante étrangeté" freudienne » in *Pitannâ literaturoznavstva*, n° 103, 2021, pp.169-83.
SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von, *Sämtliche Werke 2*, Stuttgart und Augsburg, J.G. Cotta'scher Verlag, 1857.

**Sitographie**

MILLER, Jacques-Alain, *Extimité*. Cours de l'année 1985-1986, texte inédit. URL : http://jonathanleroy.be/wp-content/uploads/2016/01/1985-1986-Extimité-JA-Miller.pdf (Page consultée le 18 juillet 2021).

# Réalité et allégorie dans *La frontière* de Pascal Quignard

Andreea-Maria PREDA
Académie Technique Militaire « Ferdinand Ier », Bucarest, Roumanie
andreea.preda@mta.ro

**Résumé.** Dans *La frontière*, Pascal Quignard crée une histoire d'amour, de complot et de vengeance à partir de l'interprétation des azulejos des jardins du Palais Fronteira à Lisbonne. L'auteur y mêle vérité et fiction pour rendre hommage à ce lieu. Le roman a comme toile de fond la rébellion contre la domination espagnole et la restauration de l'indépendance du Portugal en 1640. Parmi les artisans de l'indépendance, se trouvent aussi des Français, ce qui fait possible l'insertion du personnage Jaume parmi les proches d'un conjuré. Après l'acte de vengeance, le conjuré entreprend une action de contre-vengeance de son ami. Averti, le roi lui propose un marché : le titre de marquis contre la promesse du silence. Selon Quignard, cet accord justifie la présence des azulejos dans les jardins Fronteira. Nous nous proposons donc de rétablir la frontière entre invention et réalité à plusieurs niveaux : composition du livre, espace, histoire/temps, personnages/personnalités.

**Mots-clés :** azulejos, réalité historique, fiction, brouillage, frontière.

**Abstract. (Reality and Allegory in Pascal Quignard's Novel *La frontière*)**. In *La frontière*, Pascal Quignard creates a story of love, conspiracy and revenge based on the interpretation of the azulejos in the gardens of the Fronteira Palace in Lisbon. The author mixes truth and fiction to pay homage to this place. The novel is set against the rebellion against the Spanish domination and the restoration of the independence of Portugal in 1640. Among the architects of independence are also the French, which makes possible the insertion of the character Jaume among the relatives of a conspirator. After the act of revenge, the conspirator takes an action of counter-revenge for his friend. Warned, the king offers him a deal: the title of marquis in exchange for the promise of silence. According to Quignard, this agreement justifies the presence of the "azulejos" in the Fronteira gardens. The aim of this paper is to reestablish the border between fiction and reality on several levels: composition of the book, space, history / time, characters / personalities.

**Keywords:** azulejos, historical reality, fiction, blurring, border.

## 1. Une œuvre hybride

Dans *La frontière* (1992, réédité 2007), Pascal Quignard crée une histoire d'amour, de sang et d'armes, de haine, de complot et de vengeance à partir de l'interprétation des images marquées sur les azulejos – carreaux de faïence bleue qui ornent le Palais des Marquis Fronteira à Lisbonne. Quignard – dont on connaît le goût pour les « civilisations disparues » et pour les « époques distantes » (Rabaté, 8)

exerçant sur son esprit une véritable fascination – se place ainsi à contre-pied du mouvement littéraire actuel. Cette œuvre reprend en bref toutes les caractéristiques propres à l'écriture quignardienne, identifiées par l'exégète Dominique Rabaté (2008) : par ses dimensions réduites, mais aussi par l'action intense, *La frontière* se situe dans la catégorie des romans minuscules dont la fiction érudite ressuscite par éclats des tableaux des moments passés et pétrifiés. Il marque de la sorte une rupture par rapport au récit traditionnel. Cela est complété par le goût pour le détail significatif tel l'azulejo, les vies mineures (certains conjurés de l'époque de l'indépendance du Portugal), l'évocation d'une période trouble où l'Histoire s'englue (au Portugal, 1640-1669), la marge des événements importants, ce qui permet de tisser vérité et fiction, réalité et allégorie sans que la critique puisse aisément les décanter.

Réalisée sur commande pour que le marquis propriétaire célèbre l'existence tricentenaire de son Palais Fronteira, *La frontière* mêle imagination et histoire afin de rendre un hommage artistique et historique à ce lieu. Dans l'édition originale de 1992, au récit proprement dit s'ajoute un commentaire historique appartenant au spécialiste des azulejos José Meco et une centaine de photographies mettant en évidence l'originalité de ce type de décoration traditionnelle portugaise. Quignard, qui se définit comme « écrivain-lecteur, en jouant en permanence sur les frontières qui séparent les genres » (Gazier, 52), interprète les dessins allégoriques des faïences en les investissant de sens et de cohérence afin de présenter une histoire tragique déroulée à Lisbonne à l'époque susmentionnée. Cela marque encore une fois son fort attachement au XVII$^{e}$ siècle, période évoquée aussi dans *Tous les matins du monde* et *Terrasse à Rome*. D'ailleurs, il l'affirme ouvertement tout au début du récit, par une structure phrastique paradoxale : « En 1979, j'ai écrit que j'espérais être lu en 1640. 1640 fut l'année où le destin du Portugal se joua. »[1]

Ce petit roman dont les protagonistes sont les époux Luisa et Monsieur d'Oeiras et Monsieur de Jaume a comme toile de fond la rébellion contre la domination espagnole qui a mené à la restauration de l'indépendance du Portugal en 1640. Parmi les artisans du transfert du pouvoir se sont trouvés aussi des Français, ce qui a rendu possible l'insertion du personnage Jaume dans le cercle des proches de l'un des conjurés, le comte de Mascarenhas. Après la vengeance de Luisa contre Jaume, Mascarenhas entreprend de venger le déshonneur, suivi du

[1] Quignard, Pascal, *La frontière. Azulejos du Palais Fronteira* (photographiés par Nicolas Sapieha et Paulo Cintra. Note historique de José Meco), Paris, Éditions Chandeigne, 1992, p.9. Dorénavant désigné à l'aide du sigle F, suivi du numéro de la page.

suicide de son ami. En apprenant ce projet, le roi l'appelle au palais et lui propose un marché : le titre de marquis de Fronteira contre la promesse du silence. C'est cet accord qui se trouverait à l'origine de la création des images allégoriques des azulejos des jardins Fronteira, dans la vision romanesque de Quignard. La morale du récit appartient au roi Pierre, l'interprète des dessins parfois étranges des azulejos : « Il est possible que les œuvres d'art soient le fruit des vengeances. » (F 87).

Étant donné la maîtrise de Quignard de brouiller et d'entremêler les frontières de la vérité et de la fiction, notre approche envisagera de mettre en évidence et d'analyser ce qui est imaginé et ce qui est réel à plusieurs niveaux : composition du livre, espace, histoire/temps, personnages/personnalités.

## 2. Un livre hors genre

Au cours de la fiction proprement dite, Quignard se laisse emporter par une narration où se côtoient les frontières de l'amour, du désir instinctuel et de vengeance traduite en émasculation. Tous recomposent le tableau de la scène primitive, reprise de manière obsessive par Quignard dans ses écrits. Comme d'habitude, elle est anticipée par le rituel de la séduction et gouvernée par la menace de castration qui sera mise en pratique à la fin du roman. À l'occasion d'une fête conviée par le comte Joao de Mascarenhas « dans la campagne qu'il faisait édifier loin de Lisbonne. » (F 18) le futur palais des marquis de Fronteira, Luisa d'Alcobaça, son fiancé Monsieur d'Oeiras et Monsieur de Jaume se rejoignent. Après « avoir bu une eau mauvaise » (F 23), Luisa se voit obligée de quitter la salle de dîner pour satisfaire un besoin physiologique quelque part dans le jardin du palais, en cours d'aménagement.

Le jardin du Palais qu'elle découvre en plein processus d'aménagement

> est rempli de statues et de mosaïques qui semblent offrir une image arrêtée dans un temps indéfini. Les azulejos qui représentent des personnages et des bêtes s'apparentent à des ombres bleues qui guettent les spectateurs comme les *imago*. Or, si l'on suit les propos du comte, ce sont non pas les personnages peints en images mais les spectateurs eux-mêmes qui sont en réalité des ombres. Comment s'opère ce changement de paradigme ? Pour l'écrivain, le jardin est *une physis* condensée puisqu'il participe de « quelque chose de l'inactivité divine ». Les statues antiques incarneraient alors des dieux immortels qui répètent le même geste puissant dans un temps d'éternel retour. (Ogawa, 58).

La sortie dans le jardin marque une nouvelle étape du destin de Luisa d'Alcobaça. Caché dans l'ombre d'un camélia, Monsieur de Jaume – ancien ami de Monsieur d'Alcobaça –, la regarde excréter et l'instinct

d'accouplement le réduit à l'état d'animalité. La ruse et la patience de l'araignée qui attrape irréversiblement sa victime lui servent dans le projet d'éliminer l'époux de celle qu'il convoite et de prendre sa place. La séduction est lente, mais il dépasse tous les obstacles : après les noces de Luisa et de Monsieur d'Oeiras, le chevalier s'introduit progressivement dans l'intimité de la famille dans le but de se débarrasser du rival, ce qui lui donne la possibilité de consoler Luisa veuve et de devenir son amant. Vers la fin du roman, sûr de son succès sexuel et nourrissant l'illusion d'être aimé par Luisa, il lui avoue « les circonstances de la mort de Monsieur d'Oeiras ». (F 69). Cet aveu le coûtera cher parce que Luisa, en suivant un plan minutieux, le prive de sa virilité : « Elle prend ses bourses avec ses doigts. Elle sort un petit couteau. Elle tranche d'un coup les deux bourses. Il hurle. Elle l'émascule enfin. » (F 76). C'est de cette manière qu'elle venge le meurtre de son mari. Incapable de se pardonner pour avoir eu une relation cachée – donc hors les frontières des mœurs de l'époque – avec l'assassin, le même jour elle se suicide en plongeant un couteau dans le sein : « Je descends rejoindre les morts et j'entends m'expliquer seule avec eux de ma honte. » (F 77).

Dans l'édition française de 1992, parmi les cent photographies d'azulejos du Palais Fronteira – réalisées par Nicolas Sapieha et Paulo Cintra – se trouvent plusieurs dont les représentations appuient le déroulement du récit : les images d'un couple, d'une conversation entre deux hommes et une femme, d'un personnage accroupi et dénudé, excrétant dans l'ombre. D'autres images montrent une chasse au sanglier et un personnage qui semble avoir été émasculé. Enfin, sur plusieurs faïences on a peint des scènes d'une fête. Parmi elles, quelques-unes construisent l'image d'un personnage énigmatique, mi-homme mi-femme, portant un collier de perles, au pubis masqué par un visage faunesque, telle que remarquée par le prince Cosme III de Medici, grand-duc de Toscane en visite au Palais de Fronteira aux côtés du roi du Portugal en 1669 : « Le prince Cosme insista, tendit le doigt en avant, montra un carreau de faïence bleue qui représentait le pubis d'une femme, rasé et tatoué. » (F 87). C'est parmi les carreaux de faïence les plus énigmatiques, mais qui ont fait le plus de scandale à l'époque, à ce qu'on indique dans le commentaire historique de José Meco rattaché à l'ouvrage. En effet, les azulejos du palais Fronteira mettent en évidence l'avènement du baroque portugais dans le domaine de l'architecture et de la décoration à partir du XVII$^{e}$ siècle :

> Certaines compositions ornementales libres, de volutes de feuillages et de mascarons dérivés des grotesques, apparaissent au hasard des jardins. […] Les autres compositions de la *quinta* [désignant en portugais un type de propriété,

> n.r.] témoignent d'audaces plus surprenantes pour l'époque, notamment certaines allégories profanes et de nombreuses scènes burlesques, voire irrévérencieuses et libertines. Elles étaient entièrement novatrices par rapport à la production antérieure soumise à l'austérité des commandes religieuses. (F 132-134).

Ce sont ces dernières qui ont, sans doute, inspiré Pascal Quignard dans l'édition initiale de *La frontière* parue aux éditions Chandeigne. Sont représentées sur maints azulejos, des scènes de chasse, des scènes carnavalesques hommes-animaux, regroupées dans un véritable *Bestiaire*. L'idée de brouiller les frontières du réel et du fictif se trouve inscrite dans les azulejos eux-mêmes : selon les photos prises et intégrées dans le livre par Sapieha et Cintra, il y a là des animaux que l'on ne pourrait pas ranger dans une certaine espèce. Sont-ils des éléphants ou des sangliers ? Des chiens ou des agneaux, des humains, des chats ou des oiseaux ? De toute façon, de nombreuses images sont dominées par des êtres hybrides : soit des animaux à tête ou allure humaine, soit des corps d'homme à tête d'animal : « On peut y voir un monde infini, fantastique et bouleversé, représenté par des animaux, dans lequel quelques humains semblent égarés dans ce bestiaire sans queue ni tête. » (F 105). De plus, parfois même les scènes où les êtres humains occupent la place centrale n'ont pas été décryptées en entier. Si dans quelques-unes on a pu identifier diverses personnalités de l'époque parmi lesquelles certains membres de la famille Mascarenhas ayant joué un rôle important dans la Restauration, pour d'autres, représentant des scènes allégoriques, il a été impossible de trouver un correspondant en réalité. C'est, d'ailleurs, ce que remarque José Meco dans son commentaire sur les azulejos : « Désignées par Corsini comme 'histoires et fables diverses', les différentes fictions que les panneaux recèlent n'ont pas été élucidées. » (F 135-136) Par la suite, cela permet à celui qui la voit d'interpréter l'image à son gré, chose faite par Quignard lui aussi par le biais de ses personnages-témoins comme le roi Pierre.

La lecture commentée des azulejos que le roi Pierre fait pour ses invités lors du dernier chapitre du récit constitue une longue description qui resterait assez énigmatique si le roman n'était pas accompagné de deux autres parties qui entretiennent des relations évidentes. Le récit qui donne le titre à l'ouvrage s'inscrit dans la catégorie des fictions historiques qui s'appuient sur la mémoire collective de manière tangentielle et où Pascal Quignard joue incessamment avec les frontières de l'histoire et de la géographie du Portugal. En revanche, la deuxième partie de l'ouvrage rassemble le bestiaire, tandis que dans la dernière l'historien José Meco fournit des informations précieuses qui aident le lecteur à mieux gérer le côté fictif et celui réel de la narration. Il y donne des indications

concernant la formation de l'État indépendant du Portugal et commente l'origine, les formes et l'évolution des azulejos en tant que supports de la mémoire culturelle portugaise. De plus, il y fait une analyse détaillée des azulejos qui parent non seulement les jardins, mais aussi certains espaces intérieurs du Palais Fronteira comme la salle des Batailles ou l'atrium. Il y remarque l'originalité des travaux de décoration réalisés dans un délai assez bref, vu la transformation fondamentale de la manière d'employer les couleurs sur les azulejos : « le changement de la couleur et le passage soudain de la polychromie à la bichromie, c'est-à-dire la peinture en bleu cobalt bordée de noir sur fond de glaçure blanche. » (F 127). C'est la définition classique de l'azulejo qui s'éclaircit à l'époque : faïence émaillée de couleur essentiellement bleue.[2] Voilà un autre aspect où le Palais Fronteira fait figure de pionnier en dépassant les frontières du traditionnel pour embrasser un nouveau style, notamment le baroque. Carreau de céramique dont l'une des surfaces est décorée et vitrifiée, de fabrication mauresque à l'origine[3], l'azulejo s'intègre au début dans des compositions géométriques pour évoluer vers la représentation des scènes diverses où il y a souvent des sens allégoriques à déchiffrer fréquemment à partir des figures animalières. Ayant horreur du vide, les Portugais choisissent des enchaînements compliqués d'azulejos pour décorer les façades et les murs intérieurs des bâtiments.

Selon le récit de Quignard, le projet du marquis de Fronteira s'inscrit dans ce courant spécifique à l'architecture portugaise, mais il ajoute à l'azulejo la fonction d'appui concret, matériel de la mémoire. Par sa décoration, l'azulejo constitue « une mémoire par défaut » (Bonnefis, 48) à rôle testamentaire, car il raconte « la tragédie que le comte de Fronteira a promis de ne pas dire. Ainsi, le texte parle-t-il en se taisant ». (Bonnefis, 47) En fait, la description des azulejos dévoile une image doublement tournée vers le passé puisqu'ils supposent le déchiffrage d'une époque trouble du point de vue historique et parce que, réunis, ils racontent la genèse du palais. Par la suite, les trois parties se combinent dans un ouvrage qui respecte les préceptes antiques de l'art de la mémoire. Le palais apparaît non seulement comme un espace dédié à la mémoire, mais aussi comme un lieu de mémoire. En le parcourant,

[2] *Azul* en espagnol et en portugais désigne la couleur bleue. Peut-être le mot espagnol et portugais sont-ils tous deux empruntés à un diminutif arabe, *zúlug* « pierres lisses », mais ce dernier mot est rare en arabe (*Trésor de la Langue Française Informatisé*).

[3] D'ailleurs, une des origines du mot « azulejo » est mauresque : *al zulaydj* (littéralement « petite pierre polie »), conformément aux affirmations de Maria Antónia Pinto de Matos, conservatrice en chef du Musée National de l'Azulejo (Musseau, 2021). À la longue, la technique portugaise de réaliser les azulejos a subi plusieurs influences : gothique, orientale, italienne, hollandaise, baroque, etc.

l'auteur décode les images qui s'y trouvent et relève leur sens caché. Il s'agit donc, selon Chantal Lapeyre-Desmaison (176), d'une relation singulière avec le passé, qui se transmet sans mots à travers un ordonnancement géographique particulier. En se baladant dans le palais et dans le jardin, Pascal Quignard lit les images qui se soudent dans une composition à part où la narration surclasse la description en provoquant des troubles à l'égard de l'encadrement dans une catégorie.

## 3. L'espace

Du point de vue spatial, le terme de « frontière » est investi de plusieurs significations. Celui-ci indique, implicitement, la place où se trouvent les carreaux de faïence, prétexte du récit. Le palais Fronteira (qui signifie littéralement en portugais « la frontière ») était ainsi nommé parce qu'au moment de sa construction, au XVII$^{e}$ siècle, il se trouvait à la limite de Lisbonne, près du Couvent São Domingos de Benfica, en bordure de la colline boisée de Monsanto. Il est aujourd'hui intégré dans la capitale et fait partie du quartier Nord-Ouest, Benfica. Conçu à la manière d'autres « quintas » de la région (lieu de loisir et exploitation agricole en même temps), le Palais Fronteira a été utilisé initialement en tant que « luxueux pavillon de chasse », mais aussi « pour les fêtes et séjours temporaires de la famille ». (F 118).

La frontière peut, par la suite, être interprétée comme seuil, séparation, lieu du passage, limite entre l'extérieur et l'intérieur, entre l'avant (le domaine situé loin dans la campagne par rapport à Lisbonne, en pleine construction à l'époque) et l'après (le palais et le jardin aménagés, inaugurés durant l'hiver 1669). « C'est aussi la limite dans le récit entre deux espaces, la ville de Lisbonne où se joue le pouvoir et la forêt où l'on chasse, où l'on tue, la limite aussi entre le visible et ce qui ne peut se voir et qui est pourtant agissant. » (Cousin de Ravel, 2010).

Dans le récit, Lisbonne est présentée par quelques-uns de ses lieux de marque qui maintiennent l'illusion de l'authenticité : le port avec ses lupanars, le monastère de Xabregas où fut emprisonnée la duchesse de Mantoue lors de la révolte du 1$^{er}$ Décembre 1640, la place du Rossio où l'on organisait autrefois des corridas, le Tage avec les mariniers en train de travailler. Mais, comme pour Quignard, la géographie réelle – tout comme l'Histoire – doit rester en marge du récit, on a affaire à une description plutôt minimale de l'espace où l'action se passe. Les deux maisons où Luisa passe sa vie doivent être conformes à son statut social élevé. Néanmoins, celles-ci ne sont pas exactement décrites. En évoquant la vie privée de l'époque, Quignard fait attention plutôt au nombre de domestiques et d'employés qui entourent les personnages. Le flou et, par conséquent, l'universalité caractérisent les endroits où les protagonistes

passent leurs vies. En revanche, par son caractère sauvage, la forêt (celle de Monsanto, peut-être) dans laquelle Monsieur d'Oeiras invite Monsieur de Jaume à chasser paraît damnée : « Ils pénétrèrent dans le bois mais les ombrages si obscurs des branches ajoutés à la brume épaisse [c'était un jour froid et sombre de mars, n.r.] qui y restée accrochée… » (F 41), « près des joncs, dans l'espèce de nuée qui longeait la rivière, ils virent deux yeux où brûlait une flamme qui était indescriptible. » (F 42). En effet, ce sont les yeux du sanglier dont la chasse constituera le prétexte parfait pour Jaume d'accomplir son infâme crime.

## 4. Temps/histoire

En ce qui concerne la relation du temps narratif à l'Histoire, nous constatons que Quignard, fidèle à son projet de fouiller parmi les débris des époques révolues, en extrait des moments significatifs pour le Portugal et crée une toile de fond réelle qui assure la vraisemblance de son récit. Il s'agit pourtant plutôt d'un acte d'invention du passé, vu que la partie la plus importante du texte est occupée par l'histoire dont les protagonistes sont entièrement fictifs. « Le réel s'authentifie par la multiplication des preuves historiques, qui se pulvérise en courtes notations de dates et d'événements ». (Rabaté, 102). Y sont évoquées plusieurs dates dont l'importance peut être historiquement prouvée. Ainsi, en décembre 1640 eut lieu le coup d'État à la suite duquel un groupe de jeunes nobles, révoltés contre le pouvoir espagnol, s'empare du palais gouvernemental de Lisbonne, emprisonne Marguerite de Savoie, duchesse de Mantoue et vice-reine du Portugal (1635-1640) et réussit à convaincre le duc Jean de Bragance de devenir le premier roi portugais après la restauration de l'indépendance du pays.

À partir de 1647, comme ils étaient

> fervents amateurs de chevaux et de tauromachie, [les Bragances] organisèrent de brillantes corridas place du Rossio à Lisbonne, au cours desquelles les héroïques conspirateurs de 1640, dom Antão de Almada, António Correa Baharen, dom António de Mascarenhas, dom Diogo de Almeida, dom Francisco Coutinho, dom Francisco de Mascarehnas, Francisco Pedreira da Cunha, dom Lourenço de Lencastre, dom Luis Saldanha de Albuquerque, dom Rodrigo de Castro, descendirent dans l'arène. (Sommer d'Andrade, 43-44).

Ces informations historiques apparaissent presque telles quelles dans le premier chapitre du récit, ce qui contribue à en renforcer le caractère documentaire : « En 1647, les Bragance organisèrent des corridas place du Rossio. Dom António de Mascarenhas, dom Diogo de Almeida, dom Francisco de Mascarehnas, dom Luis Saldanha de Albuquerque descendirent dans l'arène carrée et ils toréèrent au contentement de

tous. » (F, 12). Quignard brouille de nouveau les frontières qui séparent le temps narratif et celui historique. Ses protagonistes figurent parmi les proches du roi : « La petite Luisa d'Alcobaça avait alors huit ans et se tenait auprès du roi Jean dans la tribune. Elle portait un châle jaune. […] Monsieur de Jaume, ce jour-là aussi, descendit dans l'arène et il agenouilla deux taureaux. » (F, 12-13). Douze ans plus tard, la voilà transformée en jeune belle femme. Luisa partage son temps entre la musique et la contemplation de son image dans un petit miroir offert par Monsieur de Jaume, ami de son père. L'insertion de cette année, 1659, dans le texte narratif a le rôle d'intégrer dans l'Histoire la petite histoire et d'en assurer l'authenticité.

En revanche, la confusion du lecteur augmente lorsqu'il parcourt la description d'une fête conviée par le comte João de Mascarenhas « un jour de juillet […] dans la campagne qu'il faisait édifier loin de Lisbonne, dans les collines et les bois » (F, 18) et parmi les participants se trouvent non seulement les protagonistes, mais aussi le roi Jean IV, qui à cette date (probablement été 1659) était mort depuis trois ans ! De plus, tout comme l'affirme l'historien José Meco, « la date précise du début de la construction du Palais est inconnue. Elle est probablement située dans les années 1660, à la fin des guerres de Restauration […], peut-être 1665. » (F, 118).

L'écrivain joue constamment avec et réarrange plusieurs repères historiques du Portugal de la première période après la Restauration pour créer une chronologie vraisemblable des événements. Dans le dernier chapitre il imagine le déroulement de la visite au nouveau palais Fronteira du roi Pierre accompagné du prince Cosme et du marquis Filippo Corsini, en 1669. Cette visite est évoquée par José Meco : « Le premier témoignage en date est le récit de la visite du prince Cosme de Médicis, le 7 février 1669, écrit par le marquis Filippo Corsini. Il précise que la maison, petite et galante, était encore en construction. » (F, 120).

## 5. Personnages/personnalités

La même technique de franchir les frontières spécifiques à la fiction historique s'applique pour la création des personnages. Il est à remarquer le soin de l'auteur de leur établir des liens étroits de parenté ou d'amitié avec certaines personnalités portugaises de l'époque. Quignard privilégie de la sorte la vie privée dont les détails exprimés avec acuité rendent « le roman viable, vif » (Rabaté, 104). Il ressuscite ainsi le passé quotidien des gens anonymes.

Si l'on se rapporte à Monsieur de Jaume, celui-ci est placé géographiquement et historiquement de manière à en assurer la véridicité : originaire de Guyenne, ancienne province de France dont la capitale était Bordeaux, chevalier impliqué – en qualité d'allié français –

dans la restauration de l'indépendance du Portugal, parmi les proches de la famille nobiliaire de Mascarenhas, rattachée au roi Jean IV le Restaurateur. Le personnage est bien ancré dans le cercle des nobles, plus ou moins importants, de la Cour royale. Il développe à la longue des relations solides avec plusieurs descendants des Mascarenhas (Francisco, António, João, jeune, puis l'adulte), mais aussi avec les familles d'Alcobaça et d'Oeiras.

Quignard fait apparenter Monsieur d'Oeiras, l'autre protagoniste du récit, au Padre Antonio Vieira, proche lui aussi du roi Jean IV : « le neveu de Vieira ». (F 29). Le jeune homme devient l'époux de Luisa d'Alcobaça non par amour, mais à la suite d'un mariage arrangé qui assurait la quiétude de la famille du point de vue social. Comme l'époque était trouble, « les mariages privés étaient contraints à la prudence » (F 18). Alors, « Monsieur d'Alcobaça élut le fils de son plus ancien ami, bien que sa fortune fût plus médiocre. Monsieur d'Oeiras était apparenté au Padre Antonio Vieira. » (F 17). Mais pourquoi ce parent représente-t-il une garantie si forte qu'on renonce aux éventuels avantages matériels plus importants ? Probablement parce que Vieira était un prêtre jésuite respecté et écrivain renommé. Ses qualités de grand orateur et la modernité de sa pensée ont fait qu'il fût chargé par le roi Jean en 1646 de défendre les intérêts du Portugal contre l'Espagne et la Hollande lors des pourparlers préparatoires aux traités de Westphalie.

Après son mariage, petit à petit, le jeune Oeiras s'est lié d'amitié avec le chevalier Jaume qui, par ruse, a réussi à entrer dans le cercle de la jeune famille. De plus, ce qui le recommandait comme personne de confiance est l'amitié de longue date avec Monsieur d'Alcobaça, le père de Luisa : « Outre dom Francisco et dom António de Mascarenhas, il était l'ami de Monsieur d'Alcobaça. Ce dernier avait une petite fille de deux ans à peine, avec laquelle Monsieur de Jaume jouait volontiers. » (F 11). Dans l'ébauche de cette relation, Quignard imagine une scène qui mêle de nouveau vérité et fiction : « Au matin du 1er Décembre 1640, ce fut en compagnie de Monsieur d'Alcobaça qu'il [Jaume] rejoignit les conjurés. » (F, 11).

Monsieur de Jaume, l'ami et frère d'armes des Mascarenhas qu'il « servait bien » (F 9), est récompensé à titre posthume pour sa fidélité par João de Mascarenhas. Mais qui sont ces Mascarenhas, si proches de plusieurs rois portugais ? Les ancêtres de João (dom Francisco et dom Antonio) comptaient parmi les quarante conjurés qui avaient réussi à éliminer le pouvoir espagnol auquel le Portugal était assujetti par le coup d'Etat du mois de décembre 1640. D'ailleurs, dans le premier chapitre, Quignard esquisse l'histoire de ce moment en évoquant les personnalités qui ont contribué au rétablissement de la liberté du Portugal : Joao Pinto

Ribeiro (secrétaire de l'ancien duc Jean de Bragance, tête de la conspiration), Francisco de Melo, Pedro de Mendonça.[4] Conformément aux informations historiques, reprises par Quignard :

> Ce sont eux qui assaillirent le palais du gouvernement et désarmèrent la garde allemande. Puis ils désarmèrent la garde castillane ; ils se saisirent de la duchesse de Mantoue ; ils tuèrent Miguel de Vasconcelos. La duchesse fut menée et gardée dans le monastère de Xabregas. La forteresse de Setubal se rendit après un bref siège. (F 11-12).

Enfin, les rois Jean IV et son fils, Pierre II, à côté du prince Cosme III de Medici, grand-duc de Toscane dont la visite à Lisbonne en 1669 est attestée du point de vue documentaire – à ce que l'on ait eu déjà l'occasion de constater – se voient attribuer des rôles dans la fiction en tant que protecteurs des personnalités de l'époque et, par la suite, de leurs protégés, fictifs ou non. Au roi Pierre revient la tâche d'expliciter au prince Cosme les dessins allégoriques des azulejos du palais Fronteira : « le roi peu à peu rapportait les récits plus précisément, encore qu'il ôtât certaines aspérités. » (F 88). Si les azulejos, conçus comme « une vaste entreprise de tromperie », donnent à voir « les scènes-clés de l'histoire racontée dans *La frontière* » (Loignon, 2007), la démarche de reconstituer l'histoire, de combler l'interdit relève du visiteur et du lecteur dont le roi est le guide avisé.

## Conclusion

Le récit quignardien impressionne tant par la rigueur documentaire, que par le pouvoir de franchir les frontières de l'histoire en faisant interagir personnalités et personnages, temps et époques historiques, espaces mythique et réel, de manière à ne plus pouvoir établir le seuil entre l'allégorie et la réalité. Le texte devient par la suite lieu de transgression, où la défense initiale du dire est brisée par l'image qui parle en se taisant, mais qui, à son tour, rend possible maintes interprétations en fonction du goût, de l'expérience, de la culture et de la sensibilité de chacun.

Une analyse superficielle de la version initiale de la fiction de Quignard, accompagnée du commentaire historique de José Meco et des photographies des azulejos pourrait la ranger dans la catégorie des textes hybrides (ni récit, ni essai, ni album, ni document, mais au carrefour de tous les quatre). Néanmoins, les trois parties de l'ouvrage constituent un ensemble harmonieux grâce à la diversité et à la complémentarité des aspects abordés. Ces caractéristiques ne se retrouvent plus dans les éditions

[4] Pour plus d'informations sur les personnalités de l'époque de la Restauration, il est à consulter le dictionnaire historique du Portugal disponible en ligne en portugais. URL : https://www.arqnet.pt/dicionario/index.html

suivantes qui ne contiennent que le récit, difficile à comprendre et à interpréter sans l'appui des explications supplémentaires. En comparant les versions, nous constatons donc que transgresser les frontières du réel et de l'allégorie s'avère, au moins dans ce cas, au profit du lecteur.

**Bibliographie**

**Textes de référence**

QUIGNARD, Pascal, *La frontière*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2007.

QUIGNARD, Pascal, *La frontière. Azulejos du Palais Fronteira* (photographiés par Nicolas Sapieha et Paulo Cintra. Note historique de José Meco), Paris, Éditions Chandeigne, 1992.

**Ouvrages critiques**

BONNEFIS, Philippe, LYOTARD, Dolorès (dir.), *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Paris, Galilée, 2005.

GAZIER, Michèle, « Entretien avec Pascal Quignard » in *Télérama*, nº 2747, 7-13 sept. 2002, pp. 52-58.

LAPEYRE-DESMAISON, Andrée-Chantal, *Mémoires de l'origine : un essai sur Pascal Quignard*, Paris, Flohic, 2001.

RABATÉ, Dominique, *Pascal Quignard – étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008.

SOMMER D'ANDRADE, Fernando, *La tauromachie équestre au Portugal*, Paris, Chandeigne, 1991.

**Sitographie**

COUSIN de RAVEL, Agnès, « *La Frontière* : Le tabou du regard » in *Mondesfrancophones.com. Revue mondiale des francophonies*, 22.05.2010. [En ligne] URL : https://mondesfrancophones.com/espaces/psyches/la-frontiere-le-tabou-du-regard/. (Page consultée le 4 mars 2021).

LOIGNON, Sylvie, « À l'ombre des images : *La Frontière* et *Terrasse à Rome* de Pascal Quignard » in *Textimage. Revue d'étude du dialogue texte-image*, automne 2007. [En ligne] URL : http://www.revue-textimage.com/02_varia/loignon1.htm. (Page consultée le 22 juillet 2021)

MUSSEAU, François, « Portugal : au sein de la 'brigade spéciale azulejos', ces petits carrés de faïence très convoités », 26.04.2021. [En ligne] URL : https://www.geo.fr/voyage/portugal-au-sein-de-la-brigade-speciale-azulejos-ces-petits-carres-de-faience-tres-convoites-204584. (Page consultée le 19.07.2021)

OGAWA, Midori, « La Frontière – un roman de Pascal Quignard » in *Gallia*, nº 42, 2003, pp. 57-64. [En ligne] URL : http://www.gallia.jp › texte › 42ogawa. (Page consultée le 10 mars 2021).

« AZULEJO, subst. masc. ». *Trésor de la langue française informatisé*. [En ligne] URL : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=233980350. (Page consultée le 22 juillet 2021).

« Portugal – Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico » (« Portugal – Dictionnaire historique, chorographique, héraldique, biographique, bibliographique, numismatique et artistique). [En ligne] URL : https://www.arqnet.pt/dicionario/index.html. (Page consultée en mars et juillet 2021).

# LITTÉRATURES FRANCOPHONES

# Vassilis Alexakis : chemins croisés

Ana M. ALVES
Instituto Politécnico de Bragança, Bragança & CLLC Aveiro
Portugal
amalves@ipb.pt

**Résumé.** La littérature migrante, produite par des auteurs qui ont choisi le français comme langue d'écriture, et qui ont vécu l'expérience de la traversée des frontières et de l'installation dans un pays autre, vient enrichir la littérature française contemporaine. Notre propos est de comprendre, aujourd'hui, le parcours de Vassilis Alexakis, auteur qui illustre si bien la problématique identitaire, la double appartenance culturelle et linguistique au français et au grec.

**Mots-clefs :** intellectuels, frontière, exil, double identité, langue française.

**Abstract. (Vassilis Alexakis: Crossroads).** Migrant literature, produced by authors who have chosen French as their writing language, and who have lived the experience of crossing borders and settling in another country, enriches contemporary French literature. Our aim is to understand, today, the journey of Vassilis Alexakis, author who illustrates so well the problem of identity, the double cultural and linguistic affiliation to both French and Greek.

**Keywords:** intellectuals, border, exile, double identity, French language.

> Je suis, et d'où je viens est mon seul but.
> (Pasquali, 17)

L'œuvre de Vassilis Alexakis m'a particulièrement interpelée car il s'agit d'un écrivain qui, tout comme d'autres étrangers, venus d'ailleurs, a choisi la langue française comme langue d'adoption, mais, surtout, comme langue d'écriture. Bien que l'adoption de la langue française par ces écrivains ne soit pas inédite, « la période allant de 1946 à 2000 voit tout à la fois le phénomène s'amplifier et acquérir, au sein de la vie littéraire française, un nouveau statut » (Porra 2011, 19). Ils se retrouvent classés sur les étagères de bibliothèques tantôt dans la section littérature française (général), tantôt dans la littérature francophone ou bien encore dans la section de littérature migrante.

J'entreprendrai donc mon étude en essayant, tout d'abord, de découvrir si, de nos jours, il existe, en effet, une différence entre *littérature migrante* et *littérature francophone* avant de découvrir le cas spécifique de notre choix d'auteur Vassilis Alexakis qui nous entrainera

dans les méandres de la problématique identitaire, de la double appartenance culturelle et linguistique au français et au grec.

Or, la littérature migrante, longtemps considérée comme périphérique ou *mineure*, selon l'acception de Deleuze et Guattari, a fait son apparition dans les Lettres françaises émergeant, de la sorte, de nouveaux discours. D'après Deleuze et Guattari, « une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure » (29). Cette notion désignerait « les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande ou établie » (Deleuze et Guattari, 33-34). Selon les deux philosophes, la littérature mineure renvoie à trois caractéristiques majeures : « la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif de l'énonciation » (Deleuze et Guattari, 33). En fait, il est possible d'observer que tous les migrants, tous les auteurs exilés d'origine étrangère, qui rédigent en français et qui, dès lors, font donc partie de cette littérature mineure, sont surchargés d'une représentation qui n'est pas uniquement individuelle mais plutôt collective marquée par la langue, la culture et la littérature. Par la distance qui s'établit entre leur culture d'origine et leur culture d'adoption, les écrivains migrants deviennent, comme le souligne Julia Kristeva, à la fois « dépositaire[s] et témoin[s] » (25). La littérature mineure trouve donc ses origines dans ce parcours d'exil, de déterritorialisation, d'étrangeté, de déracinement.

La littérature migrante insiste « sur le mouvement, la dérive, les croisements multiples que suscite l'expérience de l'exil » (Nepveu, 234). Cette écriture, qui relève d'une multiplicité de croisements identitaires, est produite par des écrivains en situation d'entre-deux culturel. Comme le souligne Édouard Glissant, il s'agit d'une littérature qui se manifeste « dans une époque où elle produi[t] de l'épique nouveau et contemporain » (67). On se réfère à ces écrivains comme « communauté imaginée », un concept emprunté à Benedict Anderson, qui prend place dans le contexte d'une vaste réflexion portant sur l'appartenance nationale du fait littéraire, pour décrire un processus d'identification à partir duquel les individus se considèrent partie intégrante d'une communauté nationale. Or, il s'agit, pour Anderson, d'une communauté imaginaire dans laquelle les membres qui la composent ont le sentiment de faire partie de cet ensemble sans connaître « la plupart de leurs concitoyens » (18). Ainsi, ces écrivains allophones venus d'ailleurs, « passeurs de langue [...] passeurs de frontières » (Delbart 2005, 115) ne s'inscrivent plus ou s'inscrivent difficilement dans l'histoire littéraire nationale et se voient, dès lors, catalogués, rangés, non dans la bibliothèque nationale, mais dans la littérature dite « francophone ».

Cette division marque un écart qui parait caractériser les littératures francophones et la littérature française comme le souligne Jean-Marc Moura, lorsqu'il affirme : « le clivage est bien affirmé entre la littérature française, éléments notoires du patrimoine et du prestige de la nation, et les littératures francophones. » (2011, 30). Cette remise en cause dénonce la mise en marge du corpus francophone par l'institution littéraire française entrainant ainsi la création « au sein des littératures de langue française, [d']une catégorie non homogène où se verraient relégués les écrivains nés hors de France et/ou nourris d'une culture différente » (Moura 2011, 30) les estimant moins légitimes. D'après Moura, « il s'agirait non seulement d'un ghetto, mais l'établissement des frontières entre "littérature française" et "littératures francophones" reviendrait souvent à considérer que de l'une à l'autre se produit une perte d'importance symbolique » (2011, 30). Selon Lise Gauvin, cette gestion *symbolique* de la marge se caractérise par « deux extrêmes que sont l'intégration pure et simple au corpus français et la revalorisation exclusive de l'exotisme » (Gauvin 1997, 9).

Ce clivage est encore plus important lorsque l'on ajoute les écrivains allophones n'ayant aucun rapport vécu, proche ou lointain, personnel ou collectif à l'histoire coloniale de la France. Dans ce cas particulier, il s'agit d'écrivains qui décident de recourir à « une langue sans tabous » et de « témoigner dans la langue de la liberté » (Delbart 2005, 130), une langue pour laquelle ils nourrissent « une passion exacerbée [...] devenue l'outil de l'expression écrite » (68). Ces écrivains qui n'avaient jusqu'alors aucune attache à la langue et à la culture françaises sont reconnus et deviennent acteurs à part entière dans un milieu qui leur était étranger. À propos de ce clivage, Jean-Marc Moura rappelle l'anecdote de l'écrivain algérien Abdelkader Djemaï, qui affirmait : « Quand un Espagnol (Jorge Semprun), un Tchèque (Milan Kundera), un Anglais (Theodore Zeldin) ou un Grec (Vassilis Alexakis) s'exprime et écrit en français, on dit : "C'est un cosmopolite". Quand il s'agit d'un Algérien ou d'un Sénégalais, on s'écrie : "Voilà un immigré !" » (2007, 30).

Or, comme le remarquent Paul Aron et Alain Viala, « intégrer les études francophones dans l'histoire de la littérature française, ou "francophoniser" celle-ci, permettr[ait] de dépasser les relents nationalistes de l'histoire littéraire » (2005, 117). Histoire littéraire qui a fortement été mise en cause sur ces fondements, sur sa hiérarchie par les écrivains de la génération des années 70. La littérature française conçue par des auteurs étrangers marque considérablement le tournant du siècle. Ils s'approprient la langue française et l'utilisent en littérature afin de transformer « leur tourment de langage en imaginaire des langues » (Gauvin 2004, 335).

À partir du 16 mars 2007 et l'avènement du « Manifeste pour une littérature-monde en français », publié dans le journal *Le Monde*, « l'acte de décès de la francophonie » (Le Bris et *al.*) est unilatéralement annoncé, dénonçant « l'émergence d'une littérature-monde en langue française consciemment affirmée, ouverte sur le monde, transnationale » (*Ibid.*). D'après Anne-Rosine Delbart cette « proposition d'une littérature-monde participe explicitement de la volonté de délier le pacte langue-nation et s'affiche comme le substitut idéal à la trop contestée étiquette de littérature francophone » (2010, 107) qui, comme le soulignent Michel Le Bris et Jean Rouaud, « est devenue un obstacle, entérine une ségrégation » (2007b, 45).

Les auteurs du manifeste, connu aussi sous le nom de « Manifeste des 44 », avec à leur tête Michel Le Bris, fondateur du festival *Étonnants voyageurs*, décrétaient la fin de la position centrale et dominante de la littérature française, légitimant de la sorte la destitution immédiate de ce qu'on a longtemps appelé « littérature francophone » perçue comme obsolète, « pittoresque » (Le Bris et Rouaud 2007b, 34), « exotique » (34), héritée de l'empire colonial français.

Or, pour Véronique Porra, « la littérature-monde en français est [...] avant tout conçue comme une anti-francophonie, un concept de substitution et surtout comme la fin des systèmes de légitimation et d'assignations littéraires en vigueur » (2008, 35). Porra soutient que le « Manifeste pour une littérature-monde en français » se fonde sur « un mouvement de refus des structures et des discours existants qui se double d'un mouvement d'affirmation d'une nouveauté postulée » (2008, 35). Par ailleurs, Lise Gauvin défend que la nouveauté de ce « Manifeste » « paraît venue d'une renaissance, d'un dialogue dans un vaste ensemble polyphonique, sans souci d'on ne sait quel combat pour ou contre la prééminence de telle ou telle langue, ou d'un quelconque impérialisme culturel » (2010, 175).

En fait, il ne « s'agit donc en rien [...] de promouvoir quelque impérialisme linguistique au détriment de telle ou telle autre langue [...] [mais de] libérer la langue de son pacte avec la nation [...] de sorte que la langue, libérée, devienne l'affaire de tous, en tous lieux » (Le Bris et Rouaud 2007b, 46-47). Le but de cette renaissance est de permettre l'avènement « d'une littérature aventureuse, voyageuse, ouverte sur le monde » (Le Bris et Rouaud 2007b, 25).

Véronique Porra défend que le « Manifeste pour une littérature-monde en français » expose « Le Bris et certains signataires au reproche d'impérialisme occidental ainsi qu'au reproche de se plier – entre autres par les attaques contre les altermondialistes – aux tendances de la mondialisation, et ce bien qu'ils se défendent de réduire la culture à des

pratiques globalisées » (2008, 51). L'anti-Manifeste intitulé *Visiter le Flurkistan ou les illusions de la littérature-monde* (2008) de Camille de Toledo est, à cet égard, l'exemple le plus criant des critiques adressées aux signataires et à Le Bris et Rouaud. Toledo, pseudonyme d'Alexis Mital, trace ce qu'il nomme « l'offensive des géants » de la littérature de langue française. L'auteur de cet anti-Manifeste oppose les écrivains « voyageurs » aux « écrivains de chambre » (Toledo, 17), ce qui démontrerait que « les signataires feraient preuve d'une grande naïveté » (Gauvin 2009, 5), perpétuant une illusion, dressant « la périphérie contre le centre [...] désormais partout, aux quatre coins de la planète ». (5). Encore faudrait-il, selon Gauvin, que « pour que cette pluralité de centres puisse vraiment exister, que le système de reconnaissance de langue française puisse accueillir » (2009, 5) et elle reprend les mots de Toledo – « à égalité de chances, les livres écrits ici et ailleurs » (2009, 5). Toledo est convaincu « qu'il n'y a pas à choisir, il n'y a qu'à osciller » (2008, 51), qu'il faut ouvrir les portes à « une histoire non plus française, mais hybride » (2008, 53).

D'après Toledo « à aucun moment, les signataires [du manifeste] ne sortent du système de reconnaissance qu'ils critiquent. Plus ils le dénoncent, plus ils lui donnent de l'importance » (67). À ce titre, rappelons qu'ils partent explicitement du constat de la délivrance de prix littéraires à des auteurs porteurs d'« une clameur venue d'ailleurs » (Le Bris et Rouaud 2007b, 21), relégués habituellement dans les marges, mais publiés « par de grandes maisons parisiennes » (Gauvin 2009, 5). Michel Le Bris hyperbolise la signification de l'attribution de ces prix en affirmant que « plus tard, on dira peut-être que ce fut un moment historique : pour la première fois dans la vie littéraire française, cinq des sept principaux prix littéraires de l'automne décernés à quatre de ces auteurs que l'on dit d'ordinaire, avec un rien de condescendance, "francophones" » (2007b, 23). Cet engouement pour des écrivains d'outre-France qui s'étaient vu décernés à l'automne 2006 les Prix Goncourt, Grand Prix du roman de l'Académie française, Renaudot, Femina, Goncourt des lycéens, paraît bouleverser le milieu littéraire. Idée reçue qui, d'après José Domingues de Almeida, « voudrait que cette accumulation de prix accordés à des écrivains issus "d'outre-France" – qu'ils soient francophones ou allophones –, signal[ait] un tournant qualitatif décisif dans la périodisation des écritures littéraires en français. En fait, il n'en est rien » (30). Véronique Porra pointait déjà cette idée lorsqu'elle soulignait que cette remise de prix qui marque l'automne « n'est pas un phénomène nouveau » (2008, 38). Elle attirait l'attention sur le fait que « depuis longtemps, les prix d'automne couronnent des auteurs allophones d'expression française ou des auteurs francophones » (Porra 2008, 38).

Rappelons à ce titre une distinction, qui représentaient une première en décernant le Prix Médicis à deux écrivains étrangers qui avaient choisi comme langue d'écriture le français. Cette reconnaissance a été, en effet, accordée au Grec Vassilis Alexakis pour La *Langue maternelle* et au Russe Andreï Makine pour *Le Testament français* en 1995. Comme le témoigne Véronique Porra :

> si l'on peut aspirer à la liberté d'écriture, à l'égalité face au jugement de la critique et des institutions, à la fraternité mondiale des littératures, on ne peut nier les faits : à savoir que la dialectique centre-périphérie n'est pas seulement une création du système francophone, mais un modèle entretenu par les différences fondamentales que l'on constate entre par exemple les œuvres francophones fondamentalement marquées par l'habitus postcolonial (posture de subversion – centrifuge –, discours de l'altérité et de la marge) et les littératures produites par la plupart des auteurs allophones d'expression française (posture d'orthodoxie, reproduction des discours et des valeurs du centre – centripète –, discours de l'altérité et de l'intégration). (2008, 45).

Pour Véronique Porra, force est de constater que le manifeste « a eu pour mérite de médiatiser un certain nombre de dysfonctionnements du "système littéraire francophone" » (51). Par ailleurs, la chercheure ajoute qu'il importe de « mettre en évidence un malaise profond des auteurs, en particulier du fait de la persistance de la relation centre-périphérie qui continue d'imprimer son sceau aux littératures d'expression française » (51). Le « Manifeste pour une littérature-monde en français » reste ouvert vu qu'il a occasionné le débat et a produit « un discours, qui jusqu'à tout récemment encore, était, pour bon nombre d'écrivains, de l'ordre du tabou, tout simplement parce que de telles considérations portaient atteinte au mythe de la liberté du créateur » (Porra 2008, 52).

Or, ces écrivains qui de fait écrivent en français, dans des conditions qui vont de l'exil politique pur et simple, à la migration ou à l'écriture sur place, finissent par mettre en avant un questionnement identitaire qui peut passer par le vécu de l'identité hybride dans le pays d'accueil. D'une part, ils racontent leur parcours d'errance, d'exil, de croisement de frontières, de perte de repères. D'autre part, ils partagent leurs émotions face à l'apprivoisement, à l'intégration dans un nouvel espace géographique, face à la problématique de l'apprentissage d'une langue, face à la construction d'identités nouvelles, à la découverte de « l'autre » (Todorov, 11). D'après Julia Kristeva, l'écrivain transculturel, venu d'ailleurs, vit le « cosmopolitisme des écorchés » (25). Pris dans cet ancrage culturel marqué par cet entre-deux, par cette double appartenance, il voit dans « l'exil, la possibilité ou la nécessité d'être

étranger et de vivre à l'étranger, préfigurant ainsi l'art de vivre d'une ère moderne » (Kristeva, 25). Cet écrivain est alors classé dans les étagères de la littérature migrante, littérature qui caractérise tous ceux qui sont en déplacement, en mouvement, tous ceux qui ont traversé la frontière à la recherche d'une nouvelle ouverture, d'une pluralité d'expériences, d'un nouveau monde dans lequel ils se réinventent. Nous pouvons alors « ranger » dans ces rayons de littérature migrante, qui révèlent la richesse et la pluralité des imaginaires de l'espace littéraire, une profusion d'écrivains tous allophones électifs tels Cioran, Huston, Todorov, Agota Kristof, Kundera, Jorge Semprun, Michel del Castillo, Amin Maalouf, Julia Kristeva, etc. Ces écrivains voient l'expérience migrante soit comme source de créativité qui leur permet « de fonctionner, et notamment d'écrire » (Sebbar et Huston, 193) soit comme un catalyseur « de friction, d'angoisse, de malheur » (Huston, 61).

Parmi ces écrivains se trouve également le Grec Vassilis Alexakis qui se présente comme un « écrivain de langue française [...] [e]t de langue grecque » (Bessy, 256). Questionné sur la position de certains écrivains étrangers face au manifeste « Pour une Littérature-monde en français », Vassilis affirme :

> Pendant longtemps il y a eu une tendance à sous-estimer la littérature écrite en français par des étrangers. Le mot même de francophonie est très ambigu ; il est chargé de connotations condescendantes ou exotiques. Je ne suis pas francophone mais hellénophone. Je n'ai que la nationalité grecque et je suis écrivain de langue française et de langue grecque. (Pradal, 8).

Alexakis refuse d'être classé, c'est pourquoi il ne figure d'ailleurs pas parmi les auteurs qui ont signé le manifeste car il « trouve complètement ridicule l'étiquette "Littérature-monde" » (Bessy, 256). D'après lui, elle est « nulle » (256). Alexakis prétend que la littérature se joue au-delà de toutes frontières ; c'est pourquoi il affirme que « Personne n'a le droit de mettre des étiquettes sur les livres littéraires. Ce sont ou des livres littéraires ou pas » (Bessy, 256). L'écrivain grec montre combien il est déçu, ce qui le conduit d'ailleurs à affirmer :

> Tant pis si certains Français ne comprennent pas qu'on puisse écrire dans une langue étrangère par goût, délibérément. Tant pis s'ils considèrent que les ouvrages écrits par des étrangers en français ne méritent l'attention que s'ils garantissent le dépaysement. Tant pis si je dois m'entendre poser, jusqu'à la fin de mes jours, la question : – Ah bon ? Vous écrivez en français ? (Alexakis 1997, 250)

Se démarquant, de la sorte, d'un groupe unique, refusant d'être assigné à une étiquette, Alexakis avoue dans *Contrôle d'identité* : « J'ai toujours eu

cette attitude à l'égard des groupes, je me suis toujours arrangé pour ne pas en faire partie » (1985, 31). Cette attitude ne lui a cependant pas évité la reconnaissance de grandes instances littéraires qui lui ont remis, à plusieurs reprises, des prix littéraires tels que les Prix Alexandre Vialatte en 1992 et Albert Camus en 1993 pour son roman *Avant*. En 1995, il se voit attribuer le Médicis pour *La Langue maternelle,* et en 1997 le Prix de la Nouvelle de l'Académie française pour son premier recueil de nouvelles *Papa*. En 2007 son roman *Ap. J.-C.* lui vaut le Grand Prix du Roman de l'Académie française. Finalement, Alexakis est nommé lauréat du Prix de la Langue française en 2012 pour la totalité de son œuvre

Dès 1967, Alexakis avait commencé à écrire ses textes en français, mais son approche à la langue et à la littérature françaises avait été encouragé par sa mère qui sera d'ailleurs, comme il le témoigne dans *Paris-Athènes*, « son premier conseiller littéraire » (1997, 133). Elle lui avait fait suivre des cours de français à l'Institut Français d'Athènes et au lycée Léonin, pris en main en 1907 par les Frères Maristes, à Nea Smyrni, au sud d'Athènes. Cette approche à la langue se développera lors de son séjour de trois ans à Lille, à l'âge de dix-sept ans, où il était venu poursuivre ses études de journalisme par le biais d'une bourse d'études. Ce séjour à Lille est évoqué quelques années plus tard, lorsqu'il rappelle son attachement à la langue française : « Je n'avais pas envie non plus de me séparer du français. Je me rendais compte que l'acquisition la plus importante que j'avais faite à Lille, c'était cette langue. J'avais déjà subi son charme » (Alexakis 1997, 213). C'est à travers le français qu'il « avai[t] trouvé [s]a façon d'écrire, qu'[il s]'étai[t] trouvé » (255).

Après ces trois ans d'études à Lille, il rentre en Grèce pour faire son service militaire dans les services cinématographiques que l'armée vient de créer. En avril 1967 a lieu un coup d'état militaire connu sous le nom de « dictature des colonels ». Cet évènement l'empêche d'envisager une carrière en Grèce, et il se voit donc contraint de quitter le pays et décide de regagner la France. Son exil commencera en 1968, date à laquelle il arrive à Paris et reprend son travail autour de la langue française, langue qui d'après lui « présente toujours les choses sous un angle positif, quitte à se dédire aussitôt après » (Alexakis 2002, 75). Alexakis reconnait dans *Paris-Athènes* que « le français a augmenté [s]on plaisir, il [lui] a ouvert de nouveaux espaces de liberté » (1997, 14). L'auteur ajoute à ce propos : « Je ne prétends pas seulement connaître le français, je prétends que le français me connai[sse] aussi » (14). La question identitaire est ici marquée par le dialogue interculturel. On croirait entendre dans la pensée d'Alexakis un écho de ce que défendait Bakhtine lorsqu'il affirmait « poser à la culture étrangère des questions nouvelles qu'elle-même ne se posait pas […] questions qui sont les nôtres, la culture étrangère nous répond,

nous dévoilant ses aspects nouveaux, ses profondeurs nouvelles de sens » (1984, 348). Cette ouverture à l'autre, au dialogue entre cultures est justifiée par l'auteur dans *Les Mots étrangers* : « Je ne me serais jamais si bien adapté au français si ma langue maternelle avait été moins disposée au dialogue » (Alexakis 2002, 149). Alexakis parle de « l'illusion d'un nouveau départ » (55) qui peut être interprété comme renaissance et reconnaissance de soi à partir de la connaissance de l'autre, de l'apprentissage de la langue et de l'adaptation à une nouvelle culture.

L'écrivain décide alors de porter un grand intérêt à la langue française car il est convaincu que « les langues [nous] rendent l'intérêt que [nous] leur port[ons]. Elles ne [nous] racontent des histoires que pour [nous] encourager à dire les [nôtres]. Les mots étrangers ont du cœur. Ils sont émus par la plus modeste phrase que vous écrivez dans leur langue, et tant pis si elle est pleine de fautes » (Alexakis 2002, 320).

Cette nouvelle langue demande une approche patiente, sereine, persévérante, ce qui nous rappelle le célèbre « apprivoise-moi », dialogue entre le renard et le *Petit-Prince* de Saint-Exupéry. En effet, il est nécessaire que des liens soient créés, qu'une confiance soit construite pour que puisse naître une nouvelle expérience ; c'est pourquoi Alexakis déclare : « Je m'imagine peut-être que les mots sont des animaux sauvages qu'il faut apprivoiser ? Je cherche autant à les connaître qu'à me faire connaître d'eux » (2002, 77). Il s'engage alors à travailler en douceur ce qui le mène à affirmer : « Je ne sais pas comment je vais commencer, mais je sais que j'aimerais finir par des mots étrangers. Comment ne pas me reconnaître dans un récit qui commencerait dans une langue et qui finirait dans une autre ? » (295). Le choix de la langue française s'est donc fait sereinement : ce qu'il avoue dans son récit autobiographique *Paris-Athènes* lorsqu'il parle de son désir de publier :

> Mon principal objectif était bien entendu de publier un roman. Je ne savais pas si j'en étais capable, je n'avais aucune idée de roman en tête, mais j'avais hâte d'essayer. Paris me donnait la possibilité de le faire en toute liberté. Je rêvais déjà de sa publication, à Paris naturellement. Pas un instant je n'ai songé à l'écrire en grec. Mon métier m'obligeait à m'exprimer quotidiennement en français [...] Le français s'est substitué à ma langue maternelle. Je n'ai nullement eu le sentiment de transgresser une loi ou d'accomplir une performance en écrivant ce roman directement en français. (Alexakis 1989, 217).

Comme il le témoigne dans cet extrait, le contact quotidien avec la langue française se fait dans son environnement de travail où il développe son action en tant que dessinateur humoristique et publie en Grèce des dessins politiques prenant position contre la dictature. Ses dessins seront plus tard publiés dans le magazine *Art* et dans *La Quinzaine littéraire*. Il

commence alors sa carrière de journaliste devenant chroniqueur à *La Croix,* vend des entretiens au *Figaro* et dans *Le Monde des livres,* il devient plus performant dans son usage de la langue. Dans un entretien avec Thierry Guichard, rédacteur du mensuel *Matricule des Anges*, il confirme que le journalisme « a été une école d'apprentissage du français » (Guichard 2007a, 16). À ce propos, il ajoute : « je crois que c'est très bien de passer par le journalisme. C'est une ouverture aux autres, au monde. Tu vois des gens, tu essaies de les faire parler. Ce côté enquête, je l'utilise dans quelques-uns de mes bouquins » (Guichard 2007a, 16). Ce contact quotidien avec la presse française lui a permis donc, comme il le reconnait dans *Paris-Athènes,* « une relation plus intime avec la langue française que la plupart des écrivains étrangers vivant en France » (Alexakis 1989, 217).

Le décollage de sa carrière littéraire se fera avec *Sandwich*, premier roman écrit en français qu'il considère « un roman entre guillemets » (Alexakis 2005, 117). Ce roman, écrit en 1974, année également marquée par la fin de la dictature en Grèce, signale le début d'un aller-retour entre *Paris-Athènes* ; titre qu'il donne d'ailleurs à un texte autobiographique publié en 1989 lui aussi en français et qu'il explique de la sorte :

> Il me reste des premières années vécues en France comme une rancune. Il est difficile d'être heureux là où on l'a été si peu. Je comprends, je crois comprendre en tout cas, pourquoi j'ai préféré intituler ce récit *Paris-Athènes*, plutôt qu'Athènes-Paris : j'avais besoin d'indiquer dans quel sens ce voyage m'était agréable. (Alexakis 1997, 181-182).

Ce texte qui le transporte dans un va-et-vient entre deux cultures et deux langues, personnifie l'écrivain de l'entre-deux et reprend le débat autour du thème de l'identité, de la langue d'écriture, du multiculturalisme, de l'exil, de la rupture avec la famille, de l'apprentissage d'une langue étrangère, thèmes qui sont chers à l'auteur. Alexakis a la particularité d'avoir choisi de s'installer dans cet aller-retour permanent, d'un espace à l'autre, d'une culture à l'autre, entre la Grèce et la France, mais aussi entre le français et le grec, car d'après lui « les langues elles-mêmes sont le fruit d'un dialogue avec d'autres cultures » (Guichard 2007b, 22). Alexakis justifie d'ailleurs son choix bilingue quand il affirme : « J'ai décidé de me reconnaître dans les deux langues, et cela veut dire qu'au fond, il n'y a jamais qu'une seule langue, celle de la littérature » (1997, 19). Dans *Paris-Athènes*, l'auteur « s'interroge sur les mots grecs, les mots français, leurs différences. Ce livre est le premier qui soit truffé de mots grecs » (19). À propos du sujet de ce livre, qui est le reflet de son parcours linguistique d'une langue à l'autre, Alexakis avoue :

« Peut-être avais-je l'idée que la manière de dépasser mes problèmes intérieurs, c'était de convaincre tous les Français d'apprendre le grec. J'ai peut-être la volonté sournoise d'enseignement du grec aux Français… » (19).

Le choix de cet entre-deux langues est encore renforcé lorsqu'il affirme :

> Il y a d'abord eu la période française. J'ai écrit en français les trois premiers romans, où le contact avec la langue est encore relativement distant. Il m'est plus facile de faire de l'humour en français, du coup ce sont des livres plus légers. Il y a, ensuite, un virage avec *Talgo*, le premier livre écrit en grec où je fais la preuve que ma manière d'écrire reste la même en passant d'une langue à l'autre, que je ne trahis aucune des deux langues et qu'aucune ne me trahit. (Alexakis 1997, 18).

Cette période française, dont l'auteur nous parle dans cet extrait, est marquée par les romans *Sandwich* (1974), *Les Girls de City-Boum-Boum* (1975), *La Tête du chat* (1978). En 1981, *Talgo* est publié en grec à Athènes et sera traduit par l'auteur et publié à Paris en 1983. À propos de ce roman, Alexakis souligne : « [ce livre] m'a réconcilié avec la Grèce et avec moi-même. Il m'a rendu mon identité grecque. Je pouvais désormais me regarder sereinement dans la glace » (1997, 93). *Talgo* marque, en effet, le retour d'Alexakis à la langue maternelle avec laquelle il avait pris de la distance depuis son exil à Paris. Il a dû, comme il le témoigne, « ouvrir le dictionnaire […] pour réapprendre le grec » (Guichard 2007b, 19). Ce tournant vers sa langue maternelle le fait percevoir sa condition de non appartenance, errant, perdu dans un entre-deux ce qui le mène à affirmer : « Moi, je transporte le vide : je suis le chargé de mission du vide, l'ambassadeur du vide, l'envoyé spécial du vide : mon véritable pays est le vide » (Alexakis 1983, 87-88).

Cette prise de conscience d'absence de repères le transporte lentement vers un retour au passé avec lequel il reprend contact comme si une partie de lui-même avait subitement émergé du fin fond de son être pour faire ressortir son identité grecque. Ses racines sont interpelées car, comme il le rappelle dans *Paris-Athènes*, « on appartient fatalement au lieu de son enfance » (Alexakis 1997, 47). Le souvenir de son pays natal se fait encore présent lorsqu'il avoue : « je n'aimerais pas que la mort me surprenne à Paris : je serais bien malheureux si je ne pouvais plus jamais rentrer en Grèce. Je serais un mort bien malheureux. » (188).

Dans *Paris-Athènes,* l'auteur cherche à expliquer le choix de son bilinguisme tout en présentant une vision rétrospective d'un aller-retour partagé entre la France et la Grèce :

> Le français m'avait fait oublier une partie de mon histoire, il m'avait entraîné à la frontière de moi-même. Je n'écrivais en français que des histoires fondées sur le présent, ou imaginaires. J'avais trente-cinq ans. J'eus le besoin de me souvenir, de revenir au cœur de moi-même, de me raconter une histoire grecque [...] J'étais curieux de voir quel genre de livre naîtrait des retrouvailles avec ma langue. Serait-il semblable à ceux que j'avais écrits en français ? Je n'ai pas l'impression qu'il soit très différent. Il doit certainement davantage à ma mémoire qu'à mon imagination [...]. Il me semble que ce roman porte la trace de l'émotion que j'ai ressentie quand, après tant d'années, j'ai sorti la machine à écrire grecque de sa boîte [...]. Chaque fois que mon regard se posait sur la machine à écrire grecque enfermée dans sa boîte, sous la table, j'avais le cafard. Je pris la décision de traduire certains de mes articles et de les envoyer à divers journaux à Athènes. J'entendais renouer ainsi avec ma langue, assurer en quelque sorte la survie de mon double. (Alexakis 1994, 242-243).

Cet extrait montre combien l'auteur cherche à rétablir un pont entre sa culture source et celle qu'il a adoptée. Ce virage vers sa langue maternelle est encore souligné par Alexakis lorsqu'il tient, encore une fois, à justifier son aller-retour entre deux langues :

> Je cherchais mes mots et, souvent, le premier mot qui me venait à l'esprit était français. Le génitif pluriel me posait parfois de sérieux problèmes. Mon grec s'était sclérosé, rouillé. Je connaissais la langue et pourtant j'avais du mal à m'en servir, comme d'une machine dont j'aurais égaré le mode d'emploi. Je me suis aperçu en même temps que la langue avait énormément changé depuis que je l'avais quittée, qu'elle s'était débarrassée de beaucoup de mots et avait créé d'innombrables nouveautés, surtout après la fin de la dictature. Il a donc fallu que je réapprenne, en quelque sorte, ma langue maternelle [...]. Je continuais cependant à écrire en français. Je le faisais par habitude et par goût. (Alexakis 1997, 242-243)

> Le français comme le grec ! Les deux langues ont la gentillesse de me proposer des choses qui vont dans le sens de l'histoire. Qui vont dans mon sens. (Guichard 2007b, 20).

*In fine*, Alexakis semble s'être fait à l'idée que son travail en tant que romancier et auto-traducteur se fera dans cet entre-deux langues. L'auteur assume ses deux identités, c'est pourquoi il décide « d'utiliser à tour de rôle les deux langues, de partager [s]a vie entre Paris et Athènes » (Alexakis 1997, 248). Ce croisement bilingue, ce « dialogue mystérieux que chaque auteur entretient avec les mots » (Alexakis 2010, 332) est bien présent chez l'auteur dans *Paris-Athènes* (1989), *La Langue maternelle* (1995), *Les Mots étrangers* (2002), *Le Premier Mot* (2010). Or, le grec et le français, langue maternelle et langue d'adoption font entièrement partie de l'écriture d'Alexakis qui avoue avoir « choisi la langue en fonction des personnages » (Bessy, 241). L'auteur est alors convaincu que, « si [s]es personnages sont

grecs, même s'ils vivent à Paris, si leur langue naturelle est le grec, [il] écri[t] en grec. Parce que sinon, [il] ne peu[t] pas croire à [s]a propre histoire » (Bessy, 241). En outre, Alexakis est persuadé que nous « sommes des enfants d'une langue » (Alexakis 1995, 371), identité qu'il « revendique » (*Ibid.*) d'ailleurs lorsqu'il affirme « j'écris pour convaincre les mots de m'adopter » (*Ibid.*). Alors, « en voyageant ainsi d'un pays à l'autre, d'une langue à l'autre, d'un moi à l'autre, [dit-il] *j'ai trouvé* un certain équilibre » (Alexakis 1979, 29).

**Bibliographie**

**Textes de référence**

ALEXAKIS, Vassilis, *Talgo*, Paris, Seuil, 1983.
ALEXAKIS, Vassilis, *Contrôle d'identité*, Paris, Seuil, 1985.
ALEXAKIS, Vassilis, *Paris-Athènes*, Paris, Fayard, 1997, [1989].
ALEXAKIS, Vassilis, *La Langue maternelle*, Paris, Fayard, 1995.
ALEXAKIS, Vassilis, *Le Premier mot*, Paris, Stock, 2010.
ALEXAKIS, Vassilis, *Les mots étrangers*, Paris, Stock, 2002.
ALEXAKIS, Vassilis, *Je t'oublierai tous les jours*, Paris, Stock, 2005.

**Ouvrages critiques**

ALMEIDA, José Domingues de, « Statut de la langue dans *Syngue Sabour* s'Atiq Rahimi. Emprunt du français pour dire la patience » in *Intercâmbio* (Revue d'Études Françaises), II série, nº 4, 2011, pp. 29-37.
ANDERSON, Benedict, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996.
ARON, Paul et Viala, Alain, *L'enseignement littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2005.
BAKHTINE, Mikhail, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
BESSY, Marianne. *Vassilis Alexakis : Exorciser l'exil*, Amsterdam, Rodopi, 2011.
DELBART, Anne-Rosine, *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, Paris, Pulim, 2005.
DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
GAUVIN, Lise, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Éditions Karthala, 1997.
GAUVIN, Lise, *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, 2004.
GAUVIN, Lise (dir.), *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*, Montréal, Hurtubise, 2010.
GAUVIN, Lise, « Les illusions de la littérature-monde » in *Le Devoir*, 17 janvier 2009, p. 5.
GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996.
GUICHARD, Thierry, « Athènes sur Seine », entretien avec Vassilis Alexakis, in *Le Matricule des anges*, nº 85, juillet-août, 2007a, pp. 14-17.
GUICHARD, Thierry, « La Grèce en héritage », entretien avec Vassilis Alexakis, in *Le Matricule des Anges*, nº 85, juillet-août, 2007b, pp. 18-23.
HUSTON, Nancy, *Nord perdu* suivi de *Douze France*, Paris-Montréal, Actes Sud-Leméac, 1999.

KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.
LE BRIS, Michel et al., « Manifeste pour une littérature-monde en français » in *Le Monde*, 16 mars, 2007a.
LE BRIS, Michel et ROUAUD, Jean (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007b.
MOURA, Jean-Marc, « Littérature et postcolonialismes » in *Mouvements*, HS°1, 2011, pp. 29-35.
NEPVEU, Pierre, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988.
PASQUALI, Adrien, *Éloge du migrant*, Lausanne, L'Aire, 1984.
PORRA, Véronique, « Pour une littérature-monde en français. Les limites d'un discours utopique » in *Intercâmbio* (Revue d'Études Françaises), série II, nº 1, 2008, pp. 33-54.
PORRA, Véronique, *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*, Hildesheim,Georg Olms Verlag, 2011.
PRADAL, François, « Entretien avec Vassilis Alexakis : "L'Imagination joue un rôle fondamental dans l'apprentissage des langues" » in *Le Français dans le monde*, nº 355, 2008, pp. 8-9.
SEBBAR, Leila et HUSTON, Nancy, *Lettres parisiennes : autopsie de l'exil*, Paris, Barrault, 1986.
TODOROV, Tzvetan, *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
TOLEDO, Camille de, *Visiter le Flurkistan ou les illusions de la littérature-monde*, Paris, PUF, 2008.

**Sitographie**

DELBART, Anne-Rosine, « Littératures de l'immigration : un pas vers l'interculturalité ? » in *Carnets. Revue électronique d'études françaises*, Première Série - 2 Numéro Spécial, 2010 [En ligne] URL : http://journals.openedition.org/carnets/5006 (page consultée le 10 décembre 2020).

# Colette Fellous, une écriture à la lisière du genre autobiographique

M. Carme FIGUEROLA
Universitat de Lleida, Espagne
carme.figuerola@udl.cat

**Résumé.** La trilogie *Avenue de France*, *Aujourd'hui* et *Plein été* marque un tournant dans l'écriture de Colette Fellous : l'imagination fait place à l'autobiographique et le récit s'accompagne d'éléments photographiques qui créent un dialogue entre l'image et le texte. Notre étude tient à réfléchir sur le pacte référentiel que l'écrivaine établit auprès du lecteur puisque la structure du texte relève de la construction romanesque mais, en contrepartie, l'auteure rejette le statut de l'autofiction. Ces œuvres n'entendent pas uniquement rendre une vie, ni offrir un texte monolithique : Fellous invite à un jeu entre le réel et l'imaginaire qui brise les codes des genres.

**Mots-clés :** autobiographie, Colette Fellous, photographie, littérature francophone.

**Abstract. (Colette Fellous, a Piece of Writing on the Edge of the Autobiographical).** The trilogy *Avenue de France*, *Aujourd'hui* and *Plein été* marks a turning point in Colette Fellous' writing: imagination gives way to autobiography and the narrative is accompanied by photographic elements that create a dialogue between image and text. Our proposal is to reflect on the referential pact that the writer establishes with the reader, since the structure of the text is that of a novel, but on the other hand, the author rejects the status of autofiction. These works do not intend to simply depict one's life, nor do they offer a monolithic text; Fellous invites to a game between reality and imagination, which breaks the codes of the genres.

**Keywords:** autobiography, Colette Fellous, photography, French literature.

Depuis ses premiers pas, la littérature maghrébine francophone a été marquée par la question identitaire : les écrivains se sont investis à décrire le choc des cultures, la prise de conscience d'une réalité propre, la revendication de la différence. Une quête de nature anthropologique les poussait à se donner la parole pour exister[1]. Colette Fellous, auteure d'origine tunisienne, ne fait pas d'exception. Son œuvre, composée d'une vingtaine de titres, cherche à faire revivre différents temps de sa famille juive. Alors qu'ils habitaient Tunis au début du XX^e^ siècle, ses ancêtres ont choisi de s'acculturer ; ils ont adopté la langue française permettant

[1] Voir l'article de Charles Bonn « Littérature maghrébine francophone et théorie postcoloniale » (2009).

de réduire le clivage entre deux mondes. Deux codes culturels se tissaient alors et favorisaient l'échange.

À la manière de Proust, pour Fellous l'écriture nourrit sa vie. Tel est d'ailleurs le but qu'elle se donne depuis l'*incipit* d'*Avenue de France*[2] : « Reprendre l'histoire du livre, là où je l'avais laissée. Je dis livre, mais je veux parler de vie. » (11) Le repli sur le passé individuel et le sillage de l'exil favorisent la dimension autobiographique : le « je » se cherche dans le miroir pour prendre conscience de ses liens avec le monde. Or, ce besoin de « se raconter » en même temps qu'on raconte les autres fusionne la mémoire individuelle à la mémoire collective :

> C'est une prière qui aimerait épeler l'histoire d'un siècle non seulement dans cette région du monde, Tunisia North Africa, mais aussi dans tous les autres pays tissés de cabrioles, migrations, déplacements, illusions, glissement, métamorphoses, collages, paradoxes, clans, réseaux, rivalités, colonisations, grands cauchemars organisés, abandons, rêves de tous les jours, servitudes volontaires, hallucinations en tout genre. (*AF*, 28)

L'écriture de soi ainsi conçue par Fellous renvoie à l'une des pratiques littéraires novatrices de notre société postmoderne : l'autofiction. Depuis qu'en 1977 Doubrovsky a créé le néologisme pour tenter de caractériser son roman *Fils*, les définitions foisonnent dans les discours des théoriciens sans qu'il existe d'accord unanime. Pourtant, le genre s'est imposé par un usage fréquent, notamment dans la littérature féminine[3]. Entre le pacte fictionnel et le pacte autobiographique, vastement établi par Philippe Lejeune (1995), l'autofiction interpelle les créateurs sur les limites de leur écriture[4]. Les formules sont nombreuses en fonction des enjeux des textes, comme le suggère la catégorisation de Gérard Genette (1991) ou les thèses de Vincent Colonna (2004).

Notre but est de montrer en quoi la création de Colette Fellous s'appuie sur cette écriture du moi et à quel degré elle en dépasse les frontières. Les textes autobiographiques de l'écrivaine se situent à la croisée de plusieurs catégories : le roman, le récit de vie, l'autofiction, la photobiographie et l'autoportrait. Nous essaierons de présenter dans quelle mesure, par l'intermédiaire de la fiction, la volonté de représenter son « moi » s'allie à l'intention de comprendre son entourage. La création

[2] Dorénavant désigné à l'aide du sigle *AF*, suivi du numéro de la page.

[3] Notamment les textes de Marguerite Duras, Sophie Calle ou Annie Ernaux en fournissent des exemples.

[4] La définition de Serge Doubrovsky suggérait déjà la subjectivité possible : « L'autofiction c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant au sens plein du terme, l'expérience du vécu, non seulement de la thématique, mais dans la production du texte. » (Doubrovsky, 70).

scripturale se complète par l'inclusion d'éléments visuels qui introduisent une intermittence dans le texte bien que, paradoxalement, une cohérence entre les deux constituants donne l'impression de continuité entre eux. Sous une forme narrative composite qui est le reflet d'une identité hybride, comme le montre l'architecture hétérogène de cette *Avenue de France* au cœur de la capitale tunisienne, Colette Fellous contourne l'écueil nostalgique. C'est ce choix de renouveler l'esthétique de « se dire » que notre analyse se propose de mettre en lumière. Pour ce faire, nous nous attacherons à la trilogie autobiographique – termes de l'auteure (Ferrato-Combe, 57-66) – constituée par *Avenue de France* (2001), *Aujourd'hui*[5] (2005) et *Plein été*[6] (2007).

**Une stratégie hybride de composition**

À la différence du photo-récit, où les auteurs illustrent la narration à travers leurs propres photographies à parties égales (Grojnowski 103-125), chez Fellous les images insérées ne se bornent pas à compléter le texte : « Ils [ces documents iconographiques] avaient leur propre battement et donnaient du relief au texte, ils devenaient une espèce "d'arrière-pays"» (Ferrato-Combe, 57). Ces supports visuels restent avant tout une méthode de travail avouée par l'auteure (Ferrato-Combe, 58). Ils fournissent la souplesse nécessaire pour créer une impression de mouvance et pour établir un parallélisme avec son déplacement entre les lieux et les temps.

Une vue d'ensemble sur le parcours littéraire de Fellous permet de qualifier la trilogie d'œuvre-laboratoire puisque l'autrice y accouche d'un style singulier qu'elle reprendra dans les textes postérieurs. C'est pendant l'élaboration de ces trois volumes que l'écrivaine tunisienne découvre une pratique fondatrice : elle s'entoure d'images qui, progressivement, feront partie de ses textes comme s'il s'agissait d'un autre actant du récit. De même, une telle habitude et laisse des traces sur ses travaux comme éditrice. Responsable de la collection « Traits et portraits » aux éditions Mercure de France depuis 2004, elle y a donné la voix à des écrivains, poètes, cinéastes, peintres ou créateurs de mode sous la seule contrainte de fournir des « textes en forme d'autoportrait ponctués d'illustrations qui habitent les livres comme une autre voix en écho, formant presque un récit souterrain »[7]. Les récits publiés dans le cadre de cette collection ont donc paru accompagnés de photos, dessins, peintures pour traduire ainsi

[5] Dorénavant désigné à l'aide du sigle *A*, suivi du numéro de la page.
[6] Dorénavant désigné à l'aide du sigle *PE*, suivi du numéro de la page.
[7] Définition de la collection donnée par Mercure de France : https://www.mercuredefrance.fr/Catalogue/traits-et-portraits consulté le 8 mars 2021.

une nouvelle conception de la représentation de l'identité personnelle qui, loin d'être monolithique, se construit comme une mosaïque.

Dans la trilogie de Fellous la place cruciale de l'instance visuelle est à l'encontre de toute hiérarchie entre elle-même et l'instance scripturale. Bien que d'emblée le lecteur ait tendance à chercher sur l'image une explication du texte, celle-là a le but de constituer le texte. Il ne s'agit ni d'un substitut ni d'un commentaire, elle apporte un prolongement, un accent, au même titre que les blancs contenus dans les volumes. L'écrivaine n'utilise pas la division en chapitres : dans *Plein été*, la numérotation de certaines pages a même été élidée. En contrepartie, Fellous a recours à des fragments qui dressent un parallélisme entre la matière de l'œuvre et l'expression esthétique. Cette composition hétérogène est conçue comme un écho de sa personnalité telle qu'elle est décrite dans *Plein été* (135). Cette démarche sera aussi reprise dans *Pièces détachées* (2017) où l'autrice recomposera l'histoire du père à travers l'assemblage des mots et de photos.

Une telle forme hétéroclite franchit des limites en ce qu'elle permet à la romancière de relever avec succès le triple enjeu de son projet mémoriel. *Primo*, elle doit dépeindre un temps qu'elle n'a pas vécu à la première personne. (« C'est mon histoire, même si je ne la connais pas », rappelle-t-elle (*AF*, 149)). Conteuse par procuration, elle accepte un défi remarquable vu que son sujet remonte souvent au non-dit. *Secundo*, le caractère référentiel de la photo atteste l'existence de ce qu'elle représente. La présence d'images empêche de céder à l'excès de fiction. Elle renforce le lien entre le discours et le réel, d'autant plus importante que la fiction emploie des moyens similaires à ceux de l'écriture du vrai. La sélection des événements, la description des lieux, la caractérisation des personnages tiennent à une procédure commune au romancier et au biographe. De nouveau, les frontières chancèlent et Fellous franchit des limites lorsqu'elle établit une indifférenciation manifeste entre elle et ses créatures d'encre. Ce *continuum* exige du lecteur qu'il partage le contrat de lecture du genre. En leur absence, le trompe-l'œil bâti par les mots peut avoir des conséquences fatales comme le suggère l'erreur commise par son propre père[8]. *Tertio*, l'écriture a l'ambition de percer un secret maintes fois évoqué comme essence des personnages décrits. Cet aspect est toutefois loin de constituer un simple motif thématique. Il agit comme un embrayeur narratif : à force de se multiplier il crée un enchaînement

[8] Dans *Aujourd'hui*, Fellous attribue la mort de son père à son roman *Roma* dont l'intrigue présentait une jeune fille qui contestait la morale traditionnelle. L'investissement de l'écrivaine sur sa protagoniste s'est trouvé à l'origine des brouillages avec des amis (Geille 2014) et de la souffrance mortelle du père (*A*, 98-100).

entre les différents actants auxquels il donne consistance. Dans certains passages il contribue à maintenir le suspense. Le secret est alors comparable aux engrenages de production d'intérêt utilisés par la fiction romanesque. Dans *Aujourd'hui* la voyageuse anonyme du métro et le secret qu'elle abrite déclenchent l'écriture mémorielle de l'auteure (13). Dans *Plein été* la métaphore du secret devient un axe structurant du récit à part entière. Ce motif engendre la prise de parole et en fournit le scénario sur lequel s'appuie le texte : « J'ai un secret. Je sais qu'il est resté caché dans l'été, mais où, quand, pourquoi, lequel ? » (*PE*, 13). Le secret, en tant que stratégie narrative, encadre le discours par sa présence explicite à l'*incipit* et à la clôture.

La frontière entre réalité et fiction s'estompe pendant ce procès mémoriel : le pouvoir de communiquer transforme la narratrice en démiurge. Elle a, dès lors, l'aptitude de déborder les catégories du faux et celles du temps ou de l'espace, donc du vrai. Sa démarche est d'autant plus révélatrice qu'elle lui permet de surmonter la mort. Si dans *Aujourd'hui* elle rappelle le surnom que lui adressent ses frères, « l'épicurienne » (37), c'est à cause de sa « technique » qui, par la considération des détails, les empêche de disparaître. Rédemptrice, sa perspective implique l'abolition des limites imposées par la réalité en devenant, de nouveau, fée créatrice capable d'échapper aux limites de l'espace et du temps : dans son paradis de l'enfance les séjours vacanciers se transforment en jeu de cartes. La chronologie y éprouve des variations subjectives : dans *Plein été* la belle saison est découpée sous forme de carte qui nourrit la pioche du jeu de la narratrice (137). De même, la cartographie de Fellous n'obéit qu'à des critères géographiques. Sa topographie est constituée par des lieux – à peu près les mêmes dans les trois volumes – dont la caractéristique principale est d'être liés par une chaîne affective. Il s'agit d'endroits tels que cette *Avenue de France* où s'inscrit l'histoire de la Tunisie et de sa famille ou de cette maison blanche (*Aujourd'hui*) où l'on reste à l'abri de la guerre, où l'on trouve des provisions à la fois alimentaires et spirituelles. Il s'agit encore du couloir de l'appartement où des objets chers aux habitants s'entassent (*Plein été*). Dans *Aujourd'hui* la découverte de la France se produit d'une manière très proustienne, par la façon dont le maître d'hôtel sert le melon et n'a rien à composer avec la carte de l'Afrique qui accompagne le passage (36). Par ailleurs, les voyageurs ramenés par les transatlantiques qui explorent la Tunisie au tout début du XX$^{e}$ siècle ne sont que « des morceaux de ma carte de géographie » (*AF*, 84). La corporéité de ces passagers s'atténue tout comme leur connaissance du pays est diluée car livresque. Leur regard sur la région se fonde sur une idée accouchée par les mots des hommes, ce qui reste une démarche parallèle à celle des hommes qui ont établi les cartes

géographiques. Qu'en est-il donc du sentiment d'appartenance ? Celui-ci devient une émotion « autonome » depuis le premier volume où la narratrice prend conscience que « on n'a pas besoin d'avoir un pays pour exister » (*AF*, 92). Fellous insiste plutôt sur l'affiliation que sur la filiation –encore un dépassement des limites – au point que, de manière ironique, elle se demande si elle ne serait pas une fille adoptive (*A*, 64).

**Nature et forme des supports visuels**

La trilogie de Colette Fellous met en scène une évolution des supports visuels. Le premier volume introduit une quarantaine d'images de différentes sources : des reproductions de tableaux, des cartes postales, des annonces publicitaires, des photos d'artistes cinématographiques, aussi bien que des photos d'individus anonymes, de paysages ou de lieux non précisés. Parmi eux, seulement un portrait de famille. Le tout est emprunté à la collection personnelle de l'auteure contenant des prises de vue ou des pièces propres, à la fois que des ouvrages d'artistes renommés. Une liste avec les crédits des images est la seule indication qui communique au lecteur leur provenance.

Une stratégie similaire se répète dans le deuxième volume où les quarante images apparaissent recensées sur une « liste des illustrations » avec mention des crédits. Dans une bonne mesure les pièces auxquelles l'auteure recourt alimentent et appuient la « mise au jour » du passé : les cartes postales de Tunis ou les photos de la ville rappellent des scènes de vie de l'époque. Le côté affectif des images se redouble d'une lecture sociologique. La photo du menu ou la carte de la station thermale de Korbous ébauchent le milieu aisé auquel appartient Fellous. Ces documents visuels insistent sur des aspects tels que la cohabitation culturelle manifeste sur la carte du Théâtre du Casino ou de l'avenue Jules Ferry. Sur ce dernier document l'inscription du nom de la rue rapporte le lecteur à une époque précise, car l'avenue a changé son appellation après la déclaration de la première république tunisienne. Surtout le premier volume abonde en images extraites du monde cinématographique ou celui des arts. Des protagonistes de films de Jean Renoir ou de Luchino Visconti voisinent avec des tableaux de Cézanne ou de Carpaccio. Leur tissage donne à lire le comportement des protagonistes d'une époque désormais révolue.

En contrepartie, le dernier tome de la série n'insère qu'une vingtaine de photos de l'auteure. Aucun guide n'est fourni. Le focus se réduit et se concentre exclusivement sur Fellous. Ce mode d'emploi se trouve en parfaite harmonie avec l'esprit de l'œuvre. Alors que les deux premiers titres fixaient leur perspective sur l'évolution de la Tunisie, qu'ils envisageaient la guerre qui a pénalisé les Juifs tunisiens, alors que

l'auteure ramenait le lecteur à son enfance et adolescence, le sujet de *Plein été* se condense sur un indicible largement contourné. La narratrice franchit la frontière de sa conscience et représente le viol autrefois subi, un épisode de la honte à peine effleuré par les mots mais dont la présence est centrale dans le récit. En conséquence, dans le livre le plus intime le texte se complète de photos prises par elle-même comme si seulement une voix, la sienne, pouvait exprimer le vécu sans le nommer. Les images parlent et aident à contrecarrer l'impuissance de dire qui l'a dominée pendant de longues années. Rappelons que, selon Béatrice Didier, le témoignage rejoint l'écriture intime et favorise le travail de la mémoire chez les femmes (24-25). Colette Fellous convoque alors une conception de la photographie entendue comme une émanation du référent. Le visuel offre des flashes de vie et une analogie s'installe avec l'écriture souhaitant présenter des instantanés du vécu. Certes, dans un processus synesthésique, plusieurs sens convergent et transgressent les limites. Le discours évoque fréquemment les odeurs, le toucher, les couleurs ou les voix qui pourtant, ne sont pas perçues par les sens respectifs. Or, à travers les éléments iconographiques le regard offre une autre manière de dire : « Le regarder, c'était déjà le nommer » note-t-elle dans *Aujourd'hui* (41) quand elle introduit une photo d'un chat en train de fixer le ciel – l'animal ne pouvant pas prendre la parole, sa présence confirme l'emprise de l'œil dans l'appréhension du monde. Dans *Plein été*, les documents visuels paraissent sans légende ; tout au plus, les cartes postales indiquent le référent lorsqu'il est contenu sur l'image. À défaut d'un renseignement plus précis, le lecteur scrute le texte pour en déceler la connexion. Vu que ces éléments ne sont pas conçus comme des illustrations, le lien avec le contexte peut même manquer. Dès lors la collaboration du lecteur est interpellée au point qu'il devient un actant du récit. À lui de retrouver le fil, de faire une interprétation globale, d'éprouver de l'empathie, de réaliser enfin un exercice d'introspection parallèle à celui de la protagoniste. Et la narratrice de le solliciter sans dissimulation : afin de présenter le jeune homme jouant l'accordéon qui « accompagne notre conversation, je vous ai apporté aussi une photo » (*PE*, 97), écrit-elle. Doit-on interroger le contenu et l'emplacement de la photo de la porte avec des éléments de forge (*PE*, 56) puisque le texte n'en parle pas, ou s'agit-il d'un indicateur symbolique, seuil de passage fournissant l'accès à l'intimité de la mère ? Les frontières entre la réalité et l'imagination ne sont plus claires et défient la pratique de l'autofiction.

La coopération du récepteur est aussi engagée lorsque les éléments visuels suscitent un écho décalé dans le texte. Dans *Aujourd'hui* la boîte d'allumettes de Kyoto dont la photo précède l'acte de défaire la valise ne trouve son « emplacement » que deux pages après. Elle prend vie pour

devenir alors un objet animé comme tous ceux qui peuplent la chambre de la romancière (*A*, 21, 23). L'image souligne les aspects qui prennent du relief chez Fellous. Par la récupération des particularités infimes, l'auteure rejoint ses homologues-femmes tournées vers la représentation de l'enfance à travers la reprise de petits détails et le recours à l'irrationnel, mieux accepté chez elles que chez les hommes (Didier, 25).

La composition globale du discours n'obéit pas à une stratégie systématique de la part de la romancière. L'écriture imite le parcours de la mémoire : les rebondissements que celle-ci effectue transportent vers un sentier inconnu où les épisodes atteignent une épaisseur diverse. De même, certains passages contiennent des reproductions d'œuvres picturales alors que des descriptions de scènes ne sont pas accompagnées de document visuel. Par la porosité entre le message visuel et le discours, les frontières textuelles se décalent et cette fluidité s'élargit à d'autres constituants du texte : certaines phrases ne suivent pas la structure canonique et restent suspendues sans les compléments logiques. Ainsi se justifient les longues énumérations qui déclinent, par exemple, les membres de la famille Montefiore : « Renée, Émile, Gaston, David, Léon, Henry, Robert et Lucie, la plus jeune. » (*A*, 166) Des répertoires de dates transportent à des époques différentes dont le point commun est de constituer des moments-clé de l'existence de la narratrice : « 1943, 1945, 1956, 1968, 1980, 1995, 2001. » (*A*, 97) ; aucun chiffre ne retient plus d'attention qu'un autre. Des inventaires de noms de pays font sauter d'un bout du monde à l'autre sans itinéraire établi – « Puis Tripoli, Le Caire, le Sahara et encore par là-bas, le Niger, la Mauritanie, l'Inde, le Pakistan » (*A*, 34) – car, comme le remarque Samia Kassab-Charfi, « non contente de redessiner sa propre géographie, la romancière impose un autre alignement, un montage à l'allure improvisée » (50). Les termes et les images, comme les souvenirs – nous faisons appel à la différence entre souvenirs et mémoire relevée par Paul Ricœur (4) – paraissent en vrac. Seulement la perspective d'ensemble qui résulte de l'écriture est capable d'enjamber ces bordures éparses.

**Image et transsubstantiation**

Pour ce périple où elle revit ce qui n'a pas été vécu, Fellous s'octroie la perméabilité : au sens figuré, elle entre dans les autres aussi bien qu'elle pénètre dans les images. Si elle peut y réussir cette pénétration dans la peau des autres, c'est grâce à sa conception du corps qui, à son avis, n'est pas que la matière visible. Un corps est composé de voix simultanées et sans hiérarchie qui nous appartiennent mais qui, à la fois, se font écho des autres. Nouvelle manœuvre pour surmonter les limites personnelles, ce moyen s'avère une tactique pour surpasser le temps, car, selon Fellous,

porter les histoires des autres « élargit l'espace d'une vie » (*A*, 89). Une synergie entre l'écriture et l'album photographique se crée car les photos introduisent, elles aussi, une subversion de l'ordre chronologique. Par cette transsubstantiation, la protagoniste endosse la peau de sa mère, interprète à sa place les événements et imagine les mots prononcés à chaque occasion. Fellous revit, par exemple, la première rencontre amoureuse entre ses parents (*AF*, 38). Une telle expérience acquiert son sens du fait qu'elle est précédée par la peinture d'Henry Holiday *Dante et Béatrice*, datée de 1883. La représentation picturale du poète éperdu d'amour, bien que celui-ci affiche une fausse indifférence face à Béatrice, suggère une interprétation sociologique : les mariages négociés enlevaient aux jeunes gens la liberté de décider sur leur destinée. Le tableau préfigure le drame futur du couple qui sera touché de mort par une malheureuse incompréhension mutuelle car, à l'époque et dans ce milieu, les catégories sociales restaient des murs difficiles à abattre.

Fellous dépasse certaines frontières, sa réussite est redevable à la série de tableaux *Les joueurs des cartes* de Cézanne. La présence du chef-d'œuvre cézanien est constante le long de la trilogie et même avant puisque, dans *Le Petit Casino*, texte que l'écrivaine tunisienne publie en 1999, le tableau représentait le signe par lequel s'annonçait le départ estival pour les vacances. Au-delà du rôle politique que Fellous évoque à travers cette toile (Watson 2013), son intertexte acquiert un rôle majeur. Dans *Avenue de France* et *Aujourd'hui*, les héros de la toile incarnent des observateurs muets qui contemplent le devenir de la famille. Par ailleurs, ils en constituent un ersatz : leur parcours figé est synonyme de celui du père, menacé et attaqué par sa condition juive, sans possibilité d'évolution (*Aujourd'hui*). Ensuite *Plein été* leur accorde une place prépondérante. La régression mémorielle que la narratrice y ébauche a une visée protectrice vis-à-vis des siens : elle imite les Joueurs ayant exercé leur bienfait sur les autrefois enfants. Tous pour un, un pour tous, leur calme rassurant s'oppose au drame des parents au point de les remplacer dans le cœur de la jeune fille : « mon autre famille, installée là-bas, dans une pièce sombre, derrière la mer » (*PE*, 34). L'identification affective s'accentue lorsque, derrière un joueur, la fille devine le visage de l'oncle Léon, celui qui reste à l'écart du clan familial. C'est d'abord sur l'allure de cet individu que l'héroïne lit sa marginalité ; mal rasé, ses vêtements « sans forme » lui enlèvent les traits humains ; puis, l'interdiction de le voir et le nommer parachève le stigmate qui le rend mystérieux. *Joueur* est le seul terme qui résume le mystère de cet individu, celui qui amène la fille à se demander : « En quoi jouer était-il une tare ? » (*PE*, 49). Interrogation rhétorique vu que, face à l'ingénuité de la narratrice, le lecteur saisit parfaitement le reproche qui couve sous ce mot. Elle comprendra plus tard les non-dits

autour de ce terme, derrière lequel se cachent d'autres « tares » plus répréhensibles puisqu'en rapport à ses préférences sexuelles.

Dans la trilogie de Fellous le tableau de Cézanne ne constitue pas un objet, mais un sujet, voire une allégorie. Tout comme ses personnages, la romancière aussi, elle joue son jeu pour contrebalancer la misère quotidienne. Cette pénurie journalière, elle doit l'endurer à une triple instance : comme juive en Tunisie, comme exilée en France et comme femme dont l'enfance s'était passée auprès d'un monde masculinisé qui a enfreint les limites de sa sexualité. Le but de préserver la mémoire de l'auteure convergent avec ceux de Cézanne : par sa conviction que la peinture ne peut manifester sa modernité que si elle est à l'écoute de la tradition, avant de trouver sa propre facture (Marteau, 8), le peintre a révisé l'héritage des ancêtres. Son contrat pictural détermine que la vérité ne se dit pas sur le tableau, mais par l'acte de peindre[9].

Cézanne et Fellous, chacun depuis sa discipline, investissent leur énergie créative dans la quête et représentation de leur « secret », ce qui revient à énoncer les hantises sous plusieurs perspectives complémentaires. Si à un moment donné la protagoniste de la trilogie de Fellous peut se croire la fille du tableau, si elle peut même entrer dans le tableau (*PE*, 32), c'est parce que celui-ci offre un autre angle de vue. Lorsqu'elle se représente rassurée du fait qu'elle ouvrira le tiroir peint sur la toile pour y retrouver ses boules de gomme cachées à la gourmandise des frères, Fellous fait appel à un topique courant dans le genre de l'autoportrait : elle s'adonne à la nostalgie de l'enfance (Beaujour, 109). Le recours avait été déjà utilisé dans *Aujourd'hui* pour caractériser la mère : les objets que la fille redécouvrait dévoilaient les goûts littéraires et cinématographiques, la gourmandise, la coquetterie, la maladie dépressive de celle qui n'était plus, ils disaient sa personnalité.

De surcroît, le tableau *Les joueurs des cartes* se lit comme une image : la linéarité et le déroulement continu de l'écriture sont parasités et la toile invite à d'autres parcours. L'intertexte de Cézanne devient manifeste sur la photo où un garçon et une fille (l'autrice ?) jouent aux cartes. Le code du tableau est partagé par le « je » qui écrit et préside l'itinéraire d'une mémoire qui sautille d'un souvenir à l'autre, en franchissant les bordures de la réalité : le hasard des cartes amène Fellous à déguster du chocolat à Oaxaca tout comme elle aurait pu se rendre à la Barceloneta pour une zarzuela (*PE*, 87). La métaphore du jeu utilisée dans

[9] Le 23 octobre 1905, à la veille de sa mort, Cézanne a écrit une lettre à son ami Émile Bernard où il promettait de dire « la vérité en peinture », alors que contrairement, sa peinture n'est pas intentionnelle. Plus tard Derrida prend tel document en appui pour s'interroger sur le discours de l'art et la vérité. (Marteau, 8)

*Aujourd'hui* pour illustrer le passage du temps (59) prend de l'envergure dans le dernier volume de la trilogie où elle devient la carcasse qui organise le récit. Les *Joueurs* révèlent l'existence d'une autre mémoire : celle qui guette (*PE*, 135), démarche essentielle qui permet enfin à Fellous de découvrir le terrible secret. Le silence des êtres du tableau va de pair avec ces non-dits qui trônent sur la vie familiale, ce qui met en relief la situation macrocosmique de son entourage. Mais la transcendance de ces *Joueurs* n'est pas uniquement attribuable à ce milieu tunisien. Fellous leur octroie le don de l'ubiquité : elle cite le musée d'Orsay où se trouve le tableau original. Après son avortement, elle se livre à la contemplation d'une copie à la fondation Barnes, aux États-Unis. Elle rappelle enfin les quatre versions éparpillées par plusieurs pays. La présence du tableau franchit et les frontières géographiques, et les horizons culturels différents, et les bornes temporelles. La toile constitue un point de repère à plusieurs époques : le tableau est unique et à la fois divers. Une telle omniprésence nourrit ce procès d'écriture qui cherche à souder des fragments de soi. Car un lieu n'est pas qu'une portion de l'espace. Réservoir silencieux, il acquiert l'esprit de ceux qui l'ont peuplé : visiter, fréquenter, habiter un lieu entraîne une communion presqu'universelle. Les limites cèdent en vertu de cette translation : « Être dans un point précis du monde, c'est aussi rejoindre tous les absents qui ont un jour posé leur pied au même endroit. » (*PE*, 138)

Dans *La préparation de la vie*[10] Colette Fellous avoue l'influence de Barthes, dont elle avait suivi les cours dans les années 1970. C'est le maître qui lui avait suggéré de s'exercer à l'écriture autobiographique, ce qui exigeait une variation de sa stratégie. Alors que les premiers volumes de fiction se procuraient des « mises en scène », des « accessoires » issus de sa propre existence, la trilogie se livrait à une flânerie de la mémoire sans souci de chronologie, faisant appel à une libre association d'idées. L'écho de Barthes retentit aussi quant à la forme. Pour lui, tel que le montre notamment *La Chambre Claire*, la photographie contient un message sans code. Puisque ce message n'est pas composé de signes, il se trouve lié à un procès de deuil :

> Si on veut vraiment parler de la photographie à un niveau sérieux, il faut la mettre en rapport avec la mort. C'est vrai que la photo est un témoin, mais un témoin de ce qui n'est plus. Même si le sujet est toujours vivant, c'est un moment du sujet qui a été photographié et ce moment n'est plus. […] Chaque acte de lecture d'une photo, et il y en a des milliards dans une journée du monde, chaque

[10] Cet ouvrage a été publié en 2014. L'année suivante Colette Fellous a consacré une séance publique à Barthes auprès du Collège de France.

> acte de capture et de lecture d'une photo est implicitement, d'une façon refoulée, un contact avec ce qui n'est plus, c'est-à-dire avec la mort. (Barthes, 1236)

Les photos auxquelles recourt Fellous convoquent une fausse présence : elles ont beau montrer, elles ne rendent pas. Elles sont perçues comme le prolongement d'un monde, des êtres aimés et perdus. Comme autrefois Barthes, l'auteure ne cherche pas la « justesse » de la photo en vertu de sa ressemblance. Elle guette l'image pour y saisir quelque résurgence possible d'un trait, d'un geste qui ne serait pas disparu, d'une marque susceptible de rendre présent ce monde perdu. Ce questionnement majeur de la mémoire suit, de plus, les pas de Proust dans la *Recherche* : à l'aide de la mémoire involontaire on pourra reconnaître les contours justes, l'image « réelle » de la vraie vie. Un tel hommage est ponctué par la comparaison entre son grand-père et Proust. Les portraits de l'un et de l'autre sont examinés par la narratrice, de même qu'elle évoque leurs parcours : deux systèmes culturels sont ainsi mis en regard pour en abattre les frontières qui les opposeraient d'emblée. La carte postale de l'Hôtel impérial de Bad Nauheim ou celle de Venise que le grand-père avait ramenées des voyages en Europe illustrent la position sociale de la famille, certes, mais elles renforcent le réseau des temps et des mondes culturels distincts.

Dans l'ensemble de la trilogie Fellous introduit des images variées. Appartenant à sa collection, certaines ont été héritées de ses ancêtres. Elle les a donc réunies et préservées de l'oubli. Elle tente par ce biais de contrefaire l'usure du temps inscrite sur quelques cartons écornés (*AF*, 119) mais dont le souvenir reste malgré tout. Sans doute, elle tient à évoquer un passé dont les traces demeurent encore, comme l'indique le titre du deuxième volume : *Aujourd'hui*. Le fait d'insérer ces documents visuels est éloquent puisqu'il suggère au lecteur l'attachement affectif qui relie l'écrivaine à un *autrefois,* à d'autres gens qu'elle doit inspecter puisqu'elle ne les a même pas connus. Ce lien ne se traduit pas par une admiration béate et inconditionnelle, mais par une interrogation sur les enjeux qui ont déterminé leurs existences. Par les images, de même que par le discours, le lecteur fait le tour des lieux de l'écrivaine, feuillette son album et rencontre ses amitiés. Or, il apprend que cerner la personnalité décrite exige un forfait de sa part : il doit s'engager et entreprendre son propre voyage à travers le récit pour en associer des constituants de nature distincte.

Bref, Colette Fellous parie pour un tissage hétérogène qui associe au texte écrit des supports visuels. Cette liquidité du discours est rendue plus évidente par l'accès de la narratrice à des espaces interstitiels à mi-chemin entre la fiction et la réalité. Les singularités revisitées à travers les images n'obéissent plus à une « logique » textuelle, car comme le note Michel Foucault : « On a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge

jamais dans ce qu'on dit. » (25) Puisque les référents se dérobent, puisqu'ils sont fragmentaires, un processus hybride où les mots cohabitent avec l'image s'avère le seul moyen valable pour franchir les frontières entre les différents niveaux de perception : « C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer [notre passé], tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel) que nous ne soupçonnons pas. » (*A*, 154) Colette Fellous déstabilise, donc, l'architecture habituelle de l'autofiction. C'est seulement par l'établissement d'un réseau textuel original qu'elle peut se livrer à part entière à son entreprise fuyante et complexe : mieux nous donner à voir, sans pour autant se montrer.

**Bibliographie**

**Textes de référence**

FELLOUS, Colette, *Avenue de France*. Paris, Gallimard, Coll. Folio, 2005 [2001].
FELLOUS, Colette, *Aujourd'hui*. Paris, Gallimard, Coll. Folio, 2006 [2005].
FELLOUS, Colette, *Plein été*. Tunis, Elyzad Poche, 2007.

**Ouvrages critiques**

BARTHES, Roland, « Sur la photographie » (entretien avec Angelo Schwartz et Guy Mandery, publié dans *Le Photographe*, février 1980), i*n Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1995, pp. 1230-1259.
BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.
BONN, Charles, « Littérature maghrébine francophone et théorie postcoloniale », in Lise Toft et Lisbeth Verstraete-Hansen (dir.), *Études romanes : Une Francophonie plurielle. Langues idées et cultures en mouvement*. Copenhague, Museum Tusculanum Press Université, 2009, pp. 117-132.
COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.
DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, Presses universitaires de France, 1991.
DOUBROVSKY, Serge. « Autobiographie/vérité/psychanalyse », in *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, pp. 61-82.
FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
GROJNOWSKI, Daniel, *Usages de la photographie. Vérités et croyances. Documents. Reportages. Fictions*, Paris, Corti, 2011.
LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1995.
KASSAB-CHARFI, Samia. « 'Elles traversent les frontières' : Périple de la mémoire, déplacement et tracées du récit chez Colette Fellous », in *Logosphère : revista de estudios lingüísticos y literarios*, nº 4, 2008, pp. 47-60.
MARTEAU, Robert, *Le message de Paul Cézanne*, Seyssel, Champ Vallon, 1997.
RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
WATSON, Robert J., « "I wanted them to breathe between my sentences" : the place of Paul Cézanne's Card Players in Colette Fellous's postcolonial life-writing », in *Word & Image*, nº 29, vol. 2, 2013, pp. 129-138.

**Sitographie**

FERRATO-COMBE, Brigitte, « Entretien avec Colette Fellous au sujet de la collection "Traits et portraits" », *Recherches & Travaux*, nº 75, 2009, pp. 57-66 [En ligne]. URL : http://journals.openedition.org/recherchestravaux/374 (Consulté le 24 mars 2020).
GEILLE, Annick, « Le "selfie" » de Colette Fellous », in *Viabooks*, 3 avril 2014. [En ligne]. URL : https://www.viabooks.fr/interview/le-selfie-de-colette-fellous-42102 (Consulté le 8 mars 2021).
https://www.mercuredefrance.fr/Catalogue/traits-et-portraits (Consulté le 8 mars 2021).

# L'étudiant noir et l'immigré : deux figures de l'altérité dans le roman africain francophone

Jacques Gerard KEUBEUNG FOKOU
McDaniel College, Westminster, Maryland, États-Unis
jgkeubeung@gmail.com

**Résumé.** Dans cet article, nous voudrions analyser les modalités de construction de deux figures de l'altérité dans le roman francophone de l'Afrique subsaharienne que sont l'étudiant noir et l'immigré. Nous nous servons de la méthode imagologique et de la poétique du personnage de l'autre de Janet Paterson. À partir de l'examen du contexte historique et des motivations qui ont suscité les déplacements des personnages, des similitudes et des différences qui font leur particularité, nous questionnons la trajectoire du sujet africain immigré et l'influence du mouvement migratoire sur son identité.

**Mots-clés :** altérité, étudiant noir, immigré, image, identité.

**Abstract. (The African Student and the Immigrant: Two Figures of Alterity in the Francophone African Novel).** In this essay, I would like to examine the construction of two figures of alterity (the black student and the immigrant) in the Francophone sub-Saharan African novel. I use the imagology method and Janet Paterson's poetics of the figure of the other. By considering the historical context and the motivations behind the characters' displacements, the resemblances and the differences that make them distinctive, I question the trajectory of the African immigrant and the influence of the migration journey on their self-identity.

**Keywords:** otherness, black student, immigrant, image, identity.

La figure de l'immigré traverse de façon spectrale les écrits d'auteurs africains qu'ils soient de la première génération, de la génération intermédiaire comme l'illustrent les écrits d'Aké Loba, de Bernard Dadié, de Sembène Ousmane, d'Ousmane Socé ou celle des « enfants de la postcolonie » (Waberi) comme Alain Mabanckou, Jean Roger Essomba, Daniel Biyaoula ou Calixthe Beyala. Cette écriture, qui illustre une prise en main du discours sur l'Africain par l'Africain, reste fortement marquée par l'évolution de la vie sociopolitique du continent (territoire sous administration coloniale, puis indépendance, les désillusions postindépendantistes, les tourments causés par la bourgeoisie nationale et les conditions des femmes, entre autres) et montre assez régulièrement un sujet en proie à un malaise existentiel et à « l'interface de l'autochtonie et du cosmopolitisme » (Mbembe, 16), c'est dire un sujet qui exprime la difficulté ressentie à la fois dans son terroir et à l'étranger. Dans cette étude, notre objectif est d'analyser les expériences

des personnages africains qui ont pris les chemins de l'Europe et principalement de Paris et qui foisonnent dans la littérature africaine et plus particulièrement dans le courant parisianiste défini par Jules-Rosette Bennetta comme « un style cosmopolite d'écriture franco-africaine » (10). On peut évoquer Tanhoe Bertin (*Un nègre à Paris*), Kocoumbo (*Kocoumbo l'étudiant noir*), Samba Diallo (*L'aventure ambiguë*) pour ce qui est des générations précédentes, c'est-à-dire avant et juste après les indépendances et plus récemment Malaïka (*Un amour sans papiers*), Jojo et Charlie (*Le paradis du nord*), Moki et Massala-Massala (*Bleu blanc rouge*) ou encore Joseph Gakatuka (*L'Impasse*) et la communauté malienne peinte dans le cycle de Belleville de l'écrivaine camerounaise Calixthe Beyala.

Si la métropole française fascine tant les personnages de ces œuvres, il importe de noter que les raisons qui poussent les uns et les autres à y aller et même à s'y établir sont différentes. Ces multiples raisons donnent un contenu paradigmatique particulier au concept à l'aide duquel on désigne chaque Africain qui vient ou s'installe en France. Au cours de la période coloniale, de nombreux jeunes Africains vont en France pour parfaire leurs études commencées en colonie. Cette génération, constituée de ceux que l'on qualifiait d'évolués par rapport à leurs compatriotes indigènes, avait pour la plupart l'objectif de retourner au pays natal, une fois les études achevées, pour seconder ou prendre la place du maitre colonial. Ces départs étaient en général motivés et rendus possibles par le pouvoir colonial. C'est de cette génération qu'émergent non seulement les futurs cadres de nouveaux états indépendants, mais aussi la première vague d'écrivains, dont Aké Loba qui retrace le parcours de nombre de ses semblables dans *Kocoumbo, l'étudiant noir*. Les personnages créés par cette génération constituent la figure de l'*étudiant noir*. Contrairement à cette vague, l'*immigré* tel que nous le posons ici émerge au début des années quatre-vingt, en pleine période postcoloniale. Si nombre d'Africains continuent d'aller en France pour continuer leurs études, peu d'entre eux envisagent de retourner au pays. Les départs sont le fait d'individus et non plus d'États. Les motivations d'ordre économique deviennent le leitmotiv de ces déplacements. Cependant, que ce soit la génération de l'étudiant noir ou celle de l'immigré, le sujet africain reste soumis aux mêmes difficultés d'intégration en France. En nous servant de l'imagologie, nous envisageons de questionner les modalités de construction des altérités de ces personnages, de ressortir les différences, s'il en existe, et les ressemblances et de voir en fin de compte en quoi l'imaginaire à propos du sujet africain en France a changé.

Notre étude s'appuie sur deux romans représentatifs de deux périodes distinctes : la période qui couvre avant et juste après les

indépendances et la période des années 80. Il s'agit de *Kocoumbo, l'étudiant noir* du romancier ivoirien Gérard Aké Loba et de *L'Impasse* du Congolais Daniel Biyaoula. Analyser les figures de l'étudiant noir et de l'immigré revient à questionner les modalités de la construction de leur altérité ainsi qu'elles apparaissent dans le corpus que nous avons choisi. Le concept théorique sur lequel nous nous appuyons est celui que résume Janet Paterson dans son article « Pour une poétique du personnage de l'Autre » (1999). Pour Paterson, le concept de *l'autre* en littérature présuppose son identification en tant que formation discursive et culturelle, laquelle identification est inhérente à la prise en compte et à la mise en procès des notions d'essentialisme et de stéréotypes sociaux (102). De façon claire,

> dire l'autre, c'est le poser comme différent, c'est poser qu'il y a deux termes *a* et *b* et que *a* n'est pas *b* [...]. Mais la différence ne devient intéressante qu'à partir du moment où *a* et *b* entrent dans un même système. Dès lors que la différence est dite ou transcrite, elle devient significative, puisqu'elle est prise dans les systèmes de la langue et de l'écriture. (103).

Du corpus constitué de *Kocoumbo, l'étudiant noir* de Loba et de *L'Impasse* de Biyaoula, nous dégagerons la particularité des personnages. Du postulat selon lequel le groupe de référence fixe l'inventaire des traits différentiels de la figure de l'autre, l'analyse des interactions entre l'étudiant noir et l'immigré avec les Français s'avère primordiale, de même que les voix narratives et la gestion de l'espace dans lequel les personnages et leurs vis-à-vis se meuvent. Tout cela sera fait suivant l'approche comparative telle que la définit Daniel-Henri Pageaux :

> Si la littérature a bien, entre autres objectifs singuliers, celui d'étudier la part d'étranger dans une œuvre, dans les lettres ou dans une culture donnée, alors l'idée même d'altérité est au cœur des préoccupations comparatistes et la représentation de l'étranger constitue l'un des phénomènes les plus intéressants à étudier, pour peu qu'on veuille bien ne pas séparer l'étude de la littérature de celle des structures mentales, du champ culturel [...] ou pour faire bref, de celle des idéologies qui constituent, à un moment donné, une culture. (136)

L'approche comparatiste permet de prendre l'œuvre littéraire comme un objet d'investigation, de questionner les « réseaux lexicaux », d'en ressortir les « écarts différentiels » (Pageaux, 153), et surtout d'intégrer l'étude dans ce que Pageaux appelle « l'imaginaire », c'est-à-dire ce qui constitue les structures de création et de pensée d'une société. Il est cependant important de situer le cadre historique qui voit la naissance des deux romans et leurs différentes particularités.

Le corpus et les figures de l'étudiant noir et de l'immigré sont les produits de contextes historiques différents. L'étudiant va en métropole au cours et juste après la période coloniale. Quant à l'immigré, son départ survient longtemps après les lendemains des indépendances et est la résultante des mauvaises politiques initiées par la bourgeoisie nationale qui dirige les nouvelles nations. Son départ pour la France est avant tout un projet individuel. Les motivations de départ sont différentes et, contrairement à l'étudiant noir, l'immigré n'envisage que très rarement le retour au pays natal. Il faut tout de même signaler que, dans les œuvres d'avant les indépendances, les profils de certains personnages présageaient déjà l'arrivée de l'immigré comme nous le verrons avec le roman d'Aké Loba.

## L'étudiant noir ou le voyage d'un indigène en métropole

*Kocoumbo, l'étudiant noir*[1] raconte les péripéties d'un jeune étudiant africain en France, ses difficultés de vie dans un monde qui lui est inconnu. Partant du postulat de Fanon qui pose que l'Africain dispose de deux systèmes de référence que sont sa métaphysique ou « les coutumes et les instances auxquelles elles renvoyaient » et « le regard du blanc » (2015, 108) le voyage de l'étudiant noir peut être perçu comme un choix délibéré de s'enfoncer un peu plus dans les sentiers de la perdition. Le premier voyage, mieux la première étape de la perdition, se découvre à travers son admission à l'école coloniale. Celle-ci apparait comme le premier levier de la construction de son altérité en ce sens qu'il en sort dépouillé d'une partie de ses valeurs. Sur ce point, le colonisateur et le colonisé sont unanimes. Dans *L'Aventure ambiguë*, le narrateur distingue les effets dévastateurs et ineffaçables de l'école sur les populations colonisées en des termes suivants : « l'école nouvelle participait de la nature du canon et de l'aimant à la fois. Du canon, elle tient son efficacité d'arme combattante. Mieux que le canon, elle pérennise la conquête. Le canon contraint les corps, l'école fascine les âmes » (Kane, 60). De son côté, Georges Hardy, inspecteur du système scolaire en Afrique noire affirmait en 1917 que le moyen le plus sûr « pour transformer les peuples primitifs de nos colonies », « c'est de prendre l'indigène dès l'enfance, d'obtenir de lui qu'il nous fréquente assidûment et qu'il subisse nos habitudes intellectuelles et morales pendant plusieurs années de suite, en un mot, de lui ouvrir des écoles où son esprit se forme à nos intentions » (Treiber 2010, 38). Parce qu'il fréquente l'école coloniale, Kocoumbo apparait différent des jeunes de son âge par la non-maitrise des codes de son terroir. Cela transparait dans son incapacité à décrypter les messages

[1] Dorénavant désigné à l'aide du sigle *KEN*, suivi du numéro de la page.

voilés que lui transmet celle dont il est amoureux et qu'il finira par quitter pour parfaire ses études en France. La France et tout ce qui s'apparente à elle dans cette colonie d'Afrique n'est qu'étrangeté, différence, et inhumanité. Pourtant, les parents de Kocoumbo, comme le peuple des Diallobé de *L'Aventure ambiguë*, l'enverront sur cette terre étrange pour de multiples raisons.

D'après le narrateur de *Kocoumbo, l'étudiant noir*, le voyage est bénéfique à un triple niveau. Sur le plan individuel, aller en France et principalement à Paris apparait comme un voyage initiatique en ce que la France regorge de tout ce qui semble meilleur, nonobstant les griefs que les colonisés ont contre elle. En effet, « Tout ce qui venait de Paris avait pour la jeunesse un attrait passionnel, tout ce qui venait de Paris était considéré par elle avec un respect à la fois sacré et craintif » (*KEN*, 32-33). Ensuite, pour Kocoumbo et sa famille, le voyage ou plutôt son issue, qu'ils entrevoyaient heureuse, ferait de lui une figure respectable au village. À titre personnel, Kocoumbo se voyait célébré à son retour, tandis que son père, le vieux Oudjo, espérait que son fils reviendrait nanti de la sagesse des Blancs avec qui il serait à jamais lié par les alliances nouées par son fils (*KEN*, 26). Enfin et à l'échelle du pays, les jeunes qui vont parfaire leurs études étaient l'avenir du pays, la promesse d'un avenir radieux : « Tous étaient appelés à être demain les élites de leur tribu. Un jour, ils y joueraient les plus grands rôles. Ils étaient envoyés en mission vers la France, pépinière fabuleuse de leur jeunesse exaltée. » (*KEN*, 61). Cependant, l'appréhension de l'inconnu du voyage, même s'il est entouré d'espérance, soulève des craintes.

Les difficultés que rencontrent Kocoumbo et ses camarades étudiants lors de leur voyage en France sont de deux ordres. Ce sont avant tout les difficultés de l'étranger qui doit s'intégrer dans son territoire d'accueil le temps de son séjour. Ce sont ensuite les problèmes liés à ce que Fanon appelle « l'expérience vécue du noir » (105). Le psychiatre martiniquais explique que, « dans le monde blanc, l'homme de couleur rencontre des difficultés dans l'élaboration de son schéma corporel. La connaissance du corps est une activité uniquement négatrice. C'est une connaissance en troisième personne » (108). En tant qu'homme noir, africain, c'est-à-dire colonisé et indigène, l'étranger qu'est l'étudiant africain revêt vite le costume de l'indigène qu'il espérait avoir laissé en colonie. S'il en doutait encore, l'indigène découvre le caractère inhérent de sa condition d'indigène en cette période coloniale. De plus et comme le soutient Fanon, « le Noir, dans la mesure où il reste chez lui, réalise à peu de choses près le destin du petit Blanc. Mais qu'il aille en Europe, il aura à repenser son sort. Car le nègre en France, dans son pays, se sentira différent des autres. On a vite dit : le nègre s'infériorise. La vérité est qu'on

l'infériorise » (146). Plus clairement, l'étudiant africain vit des discriminations semblables à celles dont il fait l'expérience dans son pays qui, il faut le souligner, est un territoire administré par la France. Dans son étude sur la figure de l'autre, Paterson insiste sur le rôle de celui qui dit l'altérité. Ainsi, la saisie de l'altérité de la figure de l'étudiant noir passe bien évidemment par la distinction entre le regard, la voix de son vis-à-vis français ou blanc, et puis le regard que Kocoumbo et ses semblables portent sur eux-mêmes en tant qu'Africains dans un monde qui ne leur appartient pas.

La prise de conscience de sa différence provoque chez l'étudiant noir des ajustements qui soit le perdent, soit lui causent de graves désagréments tout au long de son séjour en terre française. Tout d'abord, son apparence physique est source de curiosité. L'arrivée de Kocoumbo à son lycée lui permet de mesurer l'ampleur de son étrangeté comme le témoigne la description faite par le narrateur : « Il traverse la cour, longe le préau. Une tête enfantine se montre à l'une des fenêtres des classes, puis une autre. Les vitres se tapissent de visages espiègles, de museaux curieux. Lorsqu'ils disparaissent, d'autres surgissent, et les yeux se braquent sur lui avec insistance et attention. » (*KEN*, 103). L'étudiant noir fait pour la première fois l'expérience de son altérité. Au milieu de cette foule d'enfants avec qui il va partager les journées entières, le jeune africain prend également conscience de ce que la réalité sociale en métropole est différente de celle vécue en colonie. Analysant la trajectoire de « l'élève migrant africain au tournant des indépendances », Nicolas Treiber estime que la présence de Kocoumbo au sein de cet établissement souligne la différence des systèmes éducatifs en dépit de « l'alignement de l'enseignement de l'AOF sur celui de la métropole » (2010, 39). Car, Kocoumbo est placé en classe de quatrième bien qu'âgé de 21 ans. Bien des années après, lorsqu'il travaille durement pour rattraper l'écart qui subsiste entre ses camarades français et lui, les remarques que lui font ses enseignants consacrent également son altérité. Le professeur de littérature lui signifie ceci : « Vous avez un sens très aigu de notre langue, mais vous manquez d'expression littéraire. » (*KEN*, 121). L'utilisation du possessif « notre » dépossède ou exclut le personnage de l'héritage de la langue française. Plus important encore, l'étudiant africain est désigné et jugé à l'aide des stéréotypes qui ont établi le noir en tant que race inférieure. Sont éloquents les rapprochements faits par ses camarades de classe entre lui et les comportements animaux, comme le fait son jeune camarade à travers la question suivante : « Cher monsieur, nous aimerions tout de même savoir, ma fiancée et moi, si chez vous, vous vivez sur les arbres » (*KEN*, 128). Ce qui témoigne de l'abîme qui sépare les deux groupes dont chacun est le représentant. Tandis que le blanc

représente la race supérieure avec tout le raffinement qui va avec, Kocoumbo et les siens sont les damnés de la terre à qui il faut apprendre à vivre, à manger et surtout comment se départir des attitudes sauvages, comme le lui rappelle à chaque fois son compatriote Durandeau.

La délicatesse et les faveurs qui accompagnent l'interaction des Français bien intentionnés avec Kocoumbo confirment aussi son altérité et l'établissent en tant que sujet en détresse qu'il faut sauver. Au lycée où il est de loin le plus âgé et le moins nanti sur le plan de l'instruction, la décision du directeur de le dispenser des cours d'exercice physique, de même que l'aménagement d'une chambre pour lui en dehors du dortoir réservé aux internes sont sujets à questionnement. Si par cet acte le directeur préserve l'étudiant noir de l'embarras auprès de ses camarades de classe, il confirme le fait même que Kocoumbo n'est pas à sa place dans cet univers. L'acte de bienveillance exclut Kocoumbo de la sphère des êtres communs pour le placer à la marge, à laquelle il appartient. C'est dans cet univers d'exclusion qu'il va rester jusqu'à l'arrivée d'un nouveau surveillant général qui décide de le ramener au sein de la communauté des étudiants dont il fait partie. Du coup, l'altercation qui survient entre lui et ce surveillant qui provoque son départ du lycée devient un acte salvateur pour le jeune africain et une invitation à prendre en main son destin.

Le départ de Kocoumbo vers la métropole parisienne pour retrouver ses camarades de voyage offre au lecteur l'occasion de mesurer les effets de l'espace sur l'être du noir et les modalités de son occupation par celui-ci au sein de la société française. En tant qu'élément important à la fois dans la construction du profil identitaire des personnages et de celle de son altérité (Paterson, 109), l'espace prend vite les traits d'un actant, c'est-à-dire « un rôle nécessaire à l'existence du récit » (Jouve, 52). En fait, celui-ci joue un rôle important dans les récits sur l'immigration. Il dicte une certaine posture au personnage au sein de l'univers de la fiction. Kocoumbo et ses camarades africains vivent dans ce que le narrateur appelle « les foyers ». Dans ces bâtiments, la précarité de ces étudiants fait d'eux de vrais marginaux. Pour échapper à ce statut ou dans un souci de l'améliorer, les Africains désertent les campus de leurs établissements respectifs pour chercher par des moyens peu orthodoxes de quoi vivre. Ils deviennent des ombres qui parcourent les rues, les cafés et les bars de la métropole parisienne. Cette posture de marginal rappelle la colonie où l'espace urbain est divisé en ville européenne et quartiers indigènes. Elle rappelle aussi que l'étudiant africain, colonisé donc sujet de l'empire colonial français, ne peut prétendre être l'artisan de sa propre histoire. La prise de conscience de la gestion discriminatoire de l'espace de vie est faite par Kocoumbo et ses camarades dans le bateau qui les amène en métropole. La cale du navire qu'ils occupent est couverte de crasse au

contraire des compartiments occupés par les Blancs. Le passage de l'espace africain à l'espace français influence les mécanismes de pensées des personnages qui sont confrontées aux réalités nouvelles. Le plus souvent, cette influence aboutit à une crise identitaire du personnage qui devient aliéné.

Le personnage de Durandeau est à cet égard intéressant à étudier. Nanti de son diplôme de l'école primaire supérieure, il manie assez aisément le français et peut de ce fait se targuer de discuter avec les Français qu'il rencontre. Dépourvu d'humilité et enclin à se départir de tout ce qui le rapproche de son identité africaine, Durandeau symbolise la crise née de l'existence des deux systèmes de référence dont parle Fanon dans *Peau noire, masques blancs* (2015, 108). Chez Durandeau, l'Africain est sauvage et le Français, un modèle à copier. Kocoumbo, dont il s'autoproclame le mentor intellectuel, incarne à ses yeux la figure du nègre sauvage qui manque de manières et de savoir vivre. Il ne manque pas de le dénigrer en vantant la civilisation et le raffinement occidental. Durandeau préfigure le personnage de l'immigré paré du costume du sapeur/parisien que nous décrit *L'Impasse* de Biyaoula.

## L'immigré africain ou un aliéné dans la cité

Dans « Un attiéké pour Aké Loba », un hommage posthume au romancier ivoirien, Nicolas Treiber (2012) affirme qu'

> en relisant *Kocoumbo, l'étudiant noir* aujourd'hui, on serait tenté de chercher sa silhouette dans les rues de Paris. Sur les bancs de la fac, dans les queues pour le renouvellement des titres de séjour devant les préfectures, dans les bilans abjects des meubles en flammes. La galère du migrant, sa lutte face à la spirale de la désocialisation, de la perte d'espoir ont une histoire. Kocoumbo, l'étudiant noir en transmet la mémoire.

De ce portrait de Kocoumbo, on peut noter que la différence entre les figures de l'immigré et de l'étudiant noir va au-delà des modalités du départ vers la métropole. *L'Impasse*[2] de Biyaoula inscrit la question du retour au pays natal comme élément fondamental dans la saisie de la constitution et de l'établissement de l'altérité de l'immigré. Autrement, le départ implique obligatoirement le retour. Le départ de l'immigré est avant tout une initiative personnelle qui est motivée par la recherche d'une vie meilleure. Qu'il soit parti en France pour étudier ou pour y trouver un emploi inexistant dans son pays d'origine, que ce soit légalement ou par les voies de l'immigration clandestine, l'immigré envisage le retour avec beaucoup

[2] Dorénavant désigné à l'aide du sigle *I*, suivi du numéro de la page.

d'appréhension. Qu'ils soient heureux ou non, l'issue des retours pose elle aussi en amont la question de ses motivations.

L'étudiant noir rentre dans son pays après ses études pour jouer un rôle dans la mise en place des grandes avancées promises et apprises à l'école coloniale. C'est une période charnière qui se situe entre la fin de l'époque coloniale et le début des indépendances. Les nations africaines ont besoin de cadres nationaux pour remplacer les places laissées vacantes par les anciens colonisateurs. Ce n'est pas le lieu de questionner le processus de décolonisation défini par Fanon dans *Les damnés de la terre* (2000, 39) comme simple remplacement d'une race d'hommes par une autre. L'existence de la colonisation et ses avatars ont favorisé l'émergence et la consolidation de la figure de l'immigré. Ainsi, l'étudiant qui rentre n'a pas de peine à trouver un emploi ou un cadre pour faire valoir son expertise. Les emplois l'attendent. C'est pour occuper ceux-ci qu'il est parti en occident. Le retour est donc l'aboutissement d'une longue absence qui n'aura été qu'une parenthèse d'apprentissage. Toutefois, l'immigré, même s'il désire retourner au pays après avoir fait d'excellentes études en France, appréhende le retour comme le commencement d'une période difficile en ce sens qu'il va devoir faire face à la bourgeoisie nationale qui contrôle les ressources du pays sans partage.

D'autre part, le retour est parfois le temps d'une visite faite à ses proches restés au pays. Ce retour prend toute sa signification quand l'on interroge les motivations profondes de celui qui le fait et l'impact qu'il a sur les proches restés au pays. C'est le cas pour Gakatuka et les personnages de *L'Impasse*. En effet, Gakatuka rentre au pays après de longues années passées en France. Seulement, ce voyage devient vite un calvaire comme il l'avait appréhendé. Beaucoup de choses ont changé lors de son absence. Et le personnage va être confronté à d'énormes difficultés du fait de ce qu'Ambroise Kom (2002) décrit comme la non prise en compte de la psychologie des acteurs en présence sur le terrain. Tandis que Gakatuka perçoit le changement intervenu chez ses compatriotes congolais, il réalise qu'il est devenu étranger auprès des siens, une altérité.

L'altérité de Gakatuka est d'abord construite par le regard de son semblable noir et africain. Son surnom, Kala, signifie charbon (*I*, 18) en référence à son teint noir bien foncé. Ce trait de sa personne est à l'origine de beaucoup de frustrations. Car, comme l'avait fait sa maman lors de son enfance, le teint de Gakatuka l'établit aux yeux de ses compatriotes comme un Africain rustre. Il est perçu comme une honte pour la race qu'il représente en ce sens qu'il garde intacte le signe de son altérité physique. Différent aux yeux des Français du fait de son appartenance à la race noire, l'immigré est établi comme une altérité au sein même de son propre groupe d'appartenance. Dans l'univers du roman de Biyaoula, tout

comme dans *Bleu blanc rouge* de son compatriote Alain Mabanckou, les immigrés établissent une hiérarchie suivant des codes bien précis. Le respect ou non de ces codes fait de Gakatuka, à des moments bien précis de son parcours soit un *paysan* soit un *Parisien* (*I*, 39).

C'est Mabanckou qui donne une belle description du profil du *paysan* (88). Celui-ci n'habite pas Paris. Il véhicule une image misérabiliste de la France et fait savoir à ses compatriotes que la vie y est difficile. Il ne porte pas des vêtements de marque et ne s'éclaircit pas la peau. Lors de son voyage au pays, Gakatuka représente en tous points la figure du *paysan*. Tout d'abord, il ne réside pas à Paris, mais plutôt à Poury, une ville de province. Par conséquent, il est dépourvu de bonnes manières, d'élégance et de raffinements. L'altérité de Gakatuka en tant que paysan est donc établie par les siens parce qu'il ne revêt pas selon eux les caractéristiques d'un vrai immigré qui est avant tout un *Parisien*. Tout habitant de Paris n'est pas nécessairement un « Parisien » selon la conception que lui donnent les personnages de *L'Impasse*. Le *Parisien* doit s'exprimer d'une certaine façon, tel un dandy. Sa tenue doit être soignée. En plus, éclaircir sa peau fait partie des préalables pour intégrer ce groupe. L'immigré doit s'identifier tour à tour au Blanc, mais aussi au *Parisien* qui symbolise la réussite même du projet migratoire. Le protagoniste de Biyaoula ne dispose d'aucun de ces atouts à l'incipit de l'œuvre. L'accueil qu'il reçoit à son retour au pays lui rappelle que ces qualités lui font défaut. Hué puis insulté par les badauds du fait de son accoutrement, sa famille est bien triste de le revoir après tant d'années d'absence. D'après le protagoniste, le malaise s'invite lors des retrouvailles pour les raisons suivantes : « on attendait quelque chose de moi, que je ne l'ai pas apporté de France, que je ne donne pas vie à un idéal, que je brise des rêves, que je matérialise ce qu'on doit chercher à fuir » (*I*, 30). Pour pallier à ces qualités qui lui font défaut et constituent un déshonneur pour la famille, son frère ainé Samuel l'emmène dans une boutique de vêtements sur le chemin de retour pour lui acheter un costume. Vêtu du costume nouvellement acquis, il redonne le sourire aux membres de la famille.

Si, au contraire des *Parisiens* comme Karl de Muelle et Laustel qui excellent dans le jeu du rôle qu'ils incarnent aux yeux des compatriotes restés au pays, le personnage principal du roman ne comble pas du tout les attentes, dans les interactions avec les amis, il s'illustre avec une sincérité sur les conditions de vie en France. Ce qui le marginalise davantage. Parce qu'il est supposé entretenir le rêve, son habillement, ses fréquentations, son mode de vie annihilent l'image paradisiaque de Paris. C'est ainsi que naissent les incompréhensions et les disputes avec son frère ainé et d'autres membres de la famille avec qui il se brouille. Plutôt

que de se sentir en harmonie auprès des siens, l'immigré devient un étranger pour les siens en ce sens qu'il ne veut pas être autre. Son refus ou son incapacité de devenir différent, c'est-à-dire de porter les vêtements de l'altérité, en font un paria. Le retour en France devient un impératif. Si au pays natal, l'altérité est perçue comme une qualité pour l'immigré, il n'en est pas de même quand celui-ci est dans le pays d'accueil.

Au contraire de l'étudiant noir, les difficultés de l'immigré tel que le décrit Biyaoula vont au-delà de celles du simple étranger dans un pays étranger. Elles englobent la réflexion sur l'être du Noir africain et sa place dans une société qui a construit autour de sa personne un discours réducteur et déshumanisant. Aussi, le regard que pose l'Homme français sur lui n'est guère différent de celui que subissait Kocoumbo, l'étudiant noir. Dans l'univers du roman, le protagoniste reçoit les commentaires qui mettent en avant les tares à l'aide desquelles sont jugés ses semblables africains. Les stéréotypes qui décrivent une Afrique aux conditions de vie apocalyptiques sont très souvent utilisés par ses interlocuteurs français. Dans le cas du père de sa fiancée Sabine, dont il finit par se séparer, l'africanité de Gakatuka est synonyme de barbarie et de primitivisme. L'immigré, quoique n'étant plus une curiosité, demeure un sous-homme aux yeux des Français. Il est plaint et pris en pitié. Dans une tentative de se faire une place qui conviendrait à l'ancien maitre colonial, il utilise un ensemble de tactiques et pratiques qui, finalement, en font un être sans identité propre.

Dans son étude sur le roman congolais, Lydie Moudileno utilise le terme de *parade* pour décrire les comportements des personnages qui en font usage soit pour se rapprocher du Blanc, le groupe de référence, soit pour se distancer de leurs compatriotes qui, selon eux, véhiculent une vision honteuse de l'être africain. Chez Biyaoula, deux perspectives sont incarnées par le personnage principal dont l'évolution est notable, tant physiquement que psychologiquement. Avant son retour au pays et au début de son séjour chez lui, Gakatuka prend en horreur les Africains qui incarnent la figure du *sapeur*, ce dandy africain comme l'appelle Moudileno (148). D'après lui, ces derniers véhiculent une fausse image de l'Africain. Cette réflexion sur ses semblables va changer avec la perte de son emploi. Peu à peu, le personnage semble découvrir les réalités du racisme qui l'environne et éprouve de la sympathie pour ses congénères. Les femmes noires, qu'il jugeait très sévèrement du fait de leur superficialité, présentent désormais un visage autre. Le questionnement identitaire qu'il entreprend et qui le laisse sans réponses le conduit à la folie. C'est à la sortie de l'asile psychiatrique qu'il épouse corps et âme la figure du Parisien qui lui répugnait tant. Le paraitre devient désormais son maitre-mot, sa philosophie. La superficialité devient son refuge et son

identité, la solution aux multiples stéréotypes dont a souffert le corps noir qu'il porte comme un fardeau. Faut-il voir alors dans cette entreprise de questionnement une réelle issue pour le sujet africain ?

## Conclusion

Les figures de l'étudiant noir et de l'immigré ont en commun le travail de réflexion sur l'être du noir. Les contextes de vie différents inscrivent les perceptions de leur être au monde différemment. Il apparait que le déplacement du sujet africain de son milieu vers celui de l'ancien colonisateur ne constitue guère un parcours favorable à l'ancien colonisé. On découvre qu'au fil du temps le questionnement identitaire du sujet africain, entreprise qui se devait salutaire parce qu'en réaction à sa mise en altérité et en marginalité, s'illustre plutôt comme une entreprise de la perte. Au terme, plutôt que de se poser comme une personne indépendante et autonome, l'immigré devient aliéné comme l'illustre l'évolution de Gakatuka. On découvre avec amertume que l'altération enclenchée depuis la figure de l'étudiant noir évolue dans le sens voulu par le colon. Le départ vers la métropole devient une espèce de continuité de l'œuvre coloniale entreprise qui ne laisse qu'une option au sujet africain : rester un sujet désincarné, sans identité et en proie à la folie.

**Bibliographie**

**Textes de référence**

BIYAOULA, Daniel, *L'Impasse*, Paris, Présence africaine, 1996.
LOBA, Ake, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, Paris, J'ai lu, 1983 [1960].

**Autres textes littéraires cités**

KANE, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, éd. 10/18, 2011 [1961].
MABANCKOU, Alain, *Bleu blanc rouge*, Paris, Présence africaine, 1998.

**Ouvrages critiques**

BENETTA, Jules-Rosette, *Black Paris. The African writer's landscape*, Urbana, U. of Illinois Press, 1998.
FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002 [1961].
FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 2015 [1952].
JOUVE, Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2002.
MBEMBE, Achille, « À propos des écritures africaines de soi » in *Politique africaine*, nº 77, 2000, pp. 16-43.
MOUDILENO, Lydie, *Parades postcoloniales : La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006.
PAGEAUX, Daniel-Henri, « Recherche sur l'imagologie : de l'histoire culturelle à la poétique » in *Revista de filologia*, vol. 8, 1995, pp. 135-160.
PATERSON, Janet, « Pour une poétique du personnage de l'autre » in *L'altérité*, 1999, pp. 99-116.

TREIBER, Nicolas, « L'élève migrant africain au tournant des indépendances » in *Hommes et migrations*, nº 1286-1287, 2010, pp. 36-47.
WABERI, Abdourahman, « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire » in *Notre Librairie*, nº 135, septembre-décembre 1998, pp. 8-15.

**Sitographie**

KOM, Ambroise, « Il n'y a pas de retours heureux » in *Mots Pluriels*, nº 20, février 2002. [En ligne] URL : https://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP2002ak.html (page consultée le 20 octobre 2021).
TREIBER, Nicolas, « Un attiéké pour Aké Loba » in *Africultures*, 2012. [En ligne] URL : http://africultures.com/un-attieke-pour-ake-loba-10972/ (page consultée le 19 octobre 2021).

# Des textes, des hommes et des frontières. Étude de cas : *Léon l'africain* d'Amin Maalouf, *Body writing : Vie et mort de Karim Fatimi, écrivain (1968-2014)* de Mustapha Benfodil et *1994* d'Adlène Meddi

Goucem Nadira KHODJA
École Normale Supérieure/ Laboratoire LISODIP, Bouzaréah, Alger, Algérie
goucem_k@yahoo.fr

**Résumé.** La notion de frontière est complexe et insaisissable. Dans les textes romanesques *Léon l'africain* d'Amin Maalouf, *Body writing :Vie et mort de Karim Fatimi, écrivain (1968-2014)* de Mustapha Benfodil ou dans *1994* d'Adlène Meddi, l'écriture fluctue entre réalité et fiction, s'interroge sur l'identité confrontée à l'altérité et au déracinement spatial et mental. Comment ces textes aux limites génériques fuyantes appréhendent-ils la notion de frontière en mettant en jeu des mécanismes de déplacement tant sur le plan des rapports Histoire/histoire, réel/fiction que sur la question identitaire dans un rapport d'ouverture/de fermeture à l'altérité et au monde ?

**Mots-clés :** déplacement, frontière, identité, altérité, réel, ouverture.

**Abstract. (Texts, Men and Borders. Case study: *Léon l'africain* by Amin Maalouf, *Vie et mort de Karim Fatimi, écrivain (1968-2014)* by Mustapha Benfodil and *1994* by Adlène Meddi).** The notion of border is complex and elusive. In novels like *Léon l'Africain* by Amin Maalouf, in *Body writing: Vie et mort de Karim Fatimi, écrivain (1968-2014)* by Mustapha Benfodil or in *1994* by Adlène Meddi, the writing fluctuates between reality and fiction, questioning identity confronted with otherness and spatial and mental uprooting. How do these texts, with fluctuating generic borders, perceive the notion of border by using mechanisms of displacement both at the level of relationship between history/ fiction, reality/ fiction, and also concerning the issue of identity in a relationship of openness / closure to otherness and to the world?

**Keywords:** displacement, border, identity, otherness, openness.

La notion de frontière, si simple en apparence, est difficile à cerner et à définir car elle peut être aussi fluctuante et instable que les multiples domaines qu'elle peut investir. À titre d'exemple, les frontières géographiques des pays et des empires n'ont cessé de changer depuis des siècles, au gré des conquêtes expansionnistes des uns et des autres et des conjonctures historiques. La fin du XX$^{e}$ siècle a vu s'unir les deux Allemagnes après la chute du mur de Berlin, tandis qu'à la faveur de la

déconstruction de l'ex-URSS (Union soviétique), de nouveaux pays ont émergé instaurant, ainsi, de nouvelles frontières.

Par ailleurs, en littérature, la notion de genre est mise en place en France, dès le XVII^e^ siècle classique et codifiée par Boileau dans *L'art poétique* (1674), texte de référence pour le Classicisme qui se caractérise par l'instauration des règles fixes et des normes génériques strictes dans la quête du Beau. Cette catégorisation générique a été contestée pour sa rigueur normative et sa rigidité par de nombreux écrivains au XIX^e^ siècle, comme Mme de Staël[1], Stendhal[2], Hugo[3] et par les mouvements symboliste et surréaliste. Le genre romanesque lui-même ne s'est-t-il pas imposé à ses débuts, « au milieu des genres séculairement établis qu'il a peu à peu supplantés » (Robert, 12) en empruntant au genre théâtral et à l'épopée certaines de leurs caractéristiques et en héritant « des grandes formes épiques du passé ? » (Robert, 11)

Le roman a fini par prédominer en littérature et à y occuper une place majeure en faisant éclater les normes intangibles et en déplaçant justement les frontières génériques mais également toute forme de limite[4]. C'est de cette fluctuation et de cette instabilité de la frontière d'un point de vue littéraire, et plus précisément, romanesque, qu'est née la réflexion que je développerai en m'appuyant sur trois axes : l'articulation du rapport Histoire/histoire, réel/fiction et la frontière tracée ou déplacée relative à la question identitaire dans trois textes francophones de la littérature contemporaine.

Mon corpus est constitué du roman historique *Léon l'Africain*[5] de l'auteur franco-libanais Amin Maalouf, et des romans de deux jeunes auteurs algériens – *1994* d'Adlène Meddi et *Body writing : Vie et mort de Karim Fatimi, écrivain (1968-2014)*[6], de Mustapha Benfodil. Le choix de ce corpus a été dicté par la volonté de confronter des textes appartenant à deux sphères géographiques différentes dont sont originaires les auteurs :

---

[1] Dans ses deux essais littéraires *De la Littérature* (1802) et *De l'Allemagne* (1810), Mme de Staël appelle au renoncement aux règles classiques rigides et à une véritable rénovation des genres.

[2] Dans *Racine et Shakespeare* (1827), Stendhal met en avant la tragédie moderne et innovante du dramaturge anglais en la comparant à la tragédie classique racinienne et appelle au renouvellement de la littérature française.

[3] Hugo dénonce dans sa *Préface de Cromwell* (1827) la règle des trois unités au théâtre et appelle à moderniser la tragédie classique en lui préférant le drame romantique.

[4] La principale caractéristique du roman est, selon Marthe Robert, sa liberté et sa quête incessante de déplacement des frontières esthétiques ou thématiques : « […] il a directement affaire avec la société puisqu'elle est le lieu où s'élaborent toutes les catégories humaines, toutes les positions qu'il se propose de *déplacer*. » (38)

[5] Dorénavant désigné à l'aide du sigle *LA*, suivi du numéro de la page.

[6] Dorénavant désigné à l'aide du sigle *BW*, suivi du numéro de la page.

Maalouf, d'une part, venant du Moyen-Orient (le « Machreq »), le Liban qu'il a fui après le déclenchement de la guerre civile ; et d'autre part, Benfodil et Meddi, deux jeunes auteurs algériens, représentant la génération post-indépendante confrontée aux violences et aux drames de ce qui est communément appelé aujourd'hui « la décennie noire ». Toutefois, malgré les différences de ces textes tant sur le plan formel que thématique, il convient de souligner que les trois romans abordent la question historique (Histoire passée pour Maalouf, Histoire contemporaine et relativement proche pour Benfodil et Meddi) sur un plan dramatique et qu'ils interpellent le lecteur sur l'impact du fait historique sur la vie sociale et individuelle (psychologique) des hommes du présent.

C'est la raison pour laquelle, ma réflexion prendra comme appui la notion freudienne du « déplacement » en tant que processus de défense de l'inconscient. Selon Freud (52-54), le déplacement est un mécanisme qui se déclenche dans le travail du rêve et qui permet de décentrer l'intérêt de l'objet essentiel vers l'objet le moins essentiel dans un but défensif. Je m'en sers dans la présente étude avec une acception littéraire afin de démontrer, à travers les textes choisis, comment la littérature actuelle procède au *déplacement* des frontières (génériques, représentatives ou identitaires) pour mettre en avant l'instabilité et la vulnérabilité de l'homme moderne dans un monde en perpétuel mouvement.

## I. Quelle Histoire ?

Amin Maalouf convoque l'Histoire du XVI^e^ siècle dont il dresse le tableau à travers une autobiographie fictive qui raconte les pérégrinations de son principal personnage, Hassan Ibn El Wazzan, plus connu dans le monde occidental sous le pseudonyme de Léon l'Africain. En revanche, Meddi et Benfodil inscrivent leur texte dans une Histoire contemporaine. L'un et l'autre choisissent de situer les principales actions de leurs textes respectifs dans la période des années 90 ou ce qu'on appelle communément en Algérie, la « décennie noire ».

L'Histoire revisitée par Maalouf dans *Léon l'Africain* se situe à la jonction de deux siècles (XV^e^ et XVI^e^ siècles) et préfigure les relations actuelles entre le Nord et le Sud, l'Orient et l'Occident. Elle met en présence de nouvelles puissances militaires et rappelle deux faits historiques majeurs se déroulant la même année qui vont radicalement changer la géographie du Monde et repousser ses frontières : la découverte de l'Amérique et la chute de Grenade en 1492. C'est d'une part la naissance d'un nouveau monde, et d'autre part le déclin d'un autre, celui de la civilisation musulmane. Maalouf évoque également la naissance du protestantisme, l'expansion de l'empire ottoman, la Renaissance en Italie.

C'est l'époque où les populations (aussi bien juives que musulmanes) pourchassées par l'Inquisition connaissent le froid, la famine, la peste ; où l'exil devient le lot de milliers d'Andalous qui fuient le continent européen pour aller se réfugier dans le pourtour sud de la Méditerranée, où les sentiments religieux s'exacerbent (le protestantisme, la Reconquista catholique). Au milieu de cette Histoire tumultueuse, Maalouf installe son personnage principal Hassan Ibn El Wazzan qui écrit son autobiographie et la dédie à son fils. L'Histoire est relatée au début du roman, à partir de regards croisés et d'une polyphonie énonciative des principaux personnages inscrivant la subjectivité des faits historiques dans le récit, d'où une richesse de points de vue pour un même événement.

En effet, Maalouf construit à partir de l'exemple de la famille de Hassan ibn El wazzan une approche de la communauté grenadine du XVI$^{e}$ siècle. Il organise le premier chapitre en concentrant toute l'attention (voire la tension) sur le noyau familial d'où émerge Hassan, sur les principales causes à l'origine de l'éclatement de sa famille (la passion éperdue de son père pour une esclave). Cette technique a pour effet de voiler, en quelque sorte, l'Histoire et de la faire passer au second plan, de « déplacer » donc l'intérêt du lecteur vers l'histoire fictive des principaux protagonistes alors que l'Histoire précipite la dégradation de leur situation.

Dans le second chapitre, Maalouf met en avant les rapports conflictuels, la crise de communication et de confiance entre Hassan et son père et la rupture qui s'opère entre deux conceptions du monde radicalement opposées, l'une dépassée, radicale, repliée sur elle-même et infléchissable, l'autre se tournant vers l'avenir, ouverte, tolérante. Maalouf élabore donc une micro-représentation de la société à partir de la cellule familiale, regroupée autour d'un chef à autorité absolue et au discours dominant refusant toute contestation ou opposition. Or, la discipline historique évacue le rôle de la famille dans le processus historique comme nous l'explique Pierre Barbéris : « Chez les historiens, attaché à leur projet constructif, la famille est absente (donc non problématique) ou bénie. Chez les romanciers, elle est le premier enfer, le premier nœud de vipères, le premier lieu de la mise en cause idéologique. » (201) Nous voyons bien à travers cette citation comment l'écrivain opère un « déplacement » axial, c'est-à-dire en contournant la rigidité et la fixité du seul fait historique par la mise en avant de ce qui est anecdotique, fictif, instable et contingent dans la mesure où cela relève de l'ordre de l'intime, du personnel : le noyau familial ; lieu hautement symbolique.

Le rôle de la famille à travers notamment le rapport père/fils est également présent dans les textes de Meddi et de Benfodil. Dans le roman *Body Writing : Vie et Mort de Karim Fatimi, écrivain (1968-2014)*, c'est

l'absence du père, mort très jeune, qui pèse sur la construction identitaire du personnage principal Karim Fatimi, lui-même mort et absent de la diégèse puisqu'il ne figure qu'en tant que voix de papier, exhumée par la lecture de Mounia. Tandis que dans *1994* est mise en avant une relation conflictuelle entre un père autoritaire, rigide et un fils rebelle et soumis à la fois.

Chez les deux auteurs algériens, l'Histoire émerge de la mémoire des personnages fictifs et du récit de certains événements historiques marquants. Dans le roman *1994*, ce sont les massacres collectifs dans les banlieues algéroises et les assassinats terroristes ciblés, les attentats à la bombe dans les centres urbains qui sont rapportés. Alors que dans *Body writing*, le récit du journal intime du personnage principal remonte aux origines de l'insurrection islamiste, en replongeant le lecteur dans un passé tumultueux (émeutes d'octobre 1988, pillages d'une population juvénile en colère et en mal de liberté et de justice, répression policière féroce puis guerre fratricide de la décennie noire).

Le roman d'Adlène Meddi est catégorisé par certains critiques comme « roman policier » alors que l'auteur lui-même estime que c'est un « roman noir » dans la mesure où il essaie de dresser le portrait de la société algérienne dans ce qu'elle a de plus vrai et de plus sombre. Le flottement, l'oscillation générique de ce roman reproduit, en quelque sorte, le flottement identitaire des personnages, eux-mêmes noyés dans une société meurtrie par les années de guerre civile qui engendre les séquelles mémorielles du terrorisme extrémiste. Le narrateur relève les effets destructeurs de la violence vécue : « La guerre, se réveillait partout. Quand elle était là, elle purifiait salement le monde, le détruisant pour en créer un autre. Mais, quand elle revenait à travers les récits et la mémoire, ou des visages faussement affables [...] la guerre devenait un poison individuel et non plus un massacre collectif qui se banalisait [...]. » (*1994*, 44)

Le texte de Meddi s'ouvre par une scène d'enterrement où Amin se sent à la fois accablé par la mort de son père et libéré de son emprise. Cette dualité intérieure est matérialisée à travers la mise en forme binaire du texte divisé en deux parties, deux dates (2004/1994), deux personnages principaux (Amin/Sidali). Amin se trouve enfermé dans un asile psychiatrique après sa tentative d'assassinat d'une passante, au même moment où Sidali vit un exil forcé à Marseille et se lie d'amitié avec des Corses indépendantistes qui deviennent ses protecteurs et l'aident à revenir en Algérie après le meurtre qu'il a commis. Le texte suit le mouvement de la mémoire commune de ces deux personnages qui revivent par flash interposés les événements du passé, d'une vie

antérieure qu'ils essaient d'oublier mais qui revient les hanter dans leurs nuits agitées et torturer leurs corps fatigués.

Avec ses trois amis d'enfance, Amin fonde en 1994 un groupe armé pour affronter le terrorisme extrémiste. Ils exécutent Mehdi, le frère de Kahina dont Amin était amoureux. Le père d'Amin, haut responsable dans les services secrets algériens, efface les traces du crime de son fils et ordonne à celui-ci d'oublier ce qui venait de se passer et de ne plus jamais parler de ce sujet : « Mais le mensonge n'avait pas pris, car dans sa tête tout était resté. Il était et serait toujours là-bas, avec Sidali et les autres dans leur maquis urbain, dans le pays qui brûlait et qui les consumait. » (*1994*, 40) Le narrateur laisse entendre que le discours injonctif de l'autorité paternelle, le discours de la « doxa » ne peut, à lui seul, effacer les images du passé, les séquelles des années de braise. Le texte romanesque souligne que l'oubli volontairement décidé n'a aucune emprise sur la mémoire involontaire car les souvenirs émergent au moment où Amin s'y attend le moins :

> Mais l'illusion s'estompait en cette période de deuil, elle se fragilisait devant les drames qui remontaient à la surface du présent avec une hargne revancharde. Le présent se fissurait, donc, laissant le passé s'imposer. […] Tourbillon de catastrophes intimes qui remontent à la surface malgré des années d'amnésie entretenue. La blessure est trop profonde. Enracinée. (*1994*, 24)

Les souvenirs longtemps refoulés et réprimés refont surface et rappellent les années de guerre civile qui ont laissé des traces indélébiles dans la mémoire collective algérienne. L'injonction d'oubli, au lieu de permettre au personnage de se protéger et d'aller au-devant de la vie, provoque l'effet inverse, déplace son angoisse du dehors vers le dedans, en ce sens qu'il croit se protéger de l'horreur du monde en rompant avec son passé par l'oubli imposé mais cela ne fait qu'accentuer sa souffrance intérieure. L'écriture de Meddi insiste sur l'idée d'isolement et de retrait de l'être, replié sur lui-même et fermé au monde, conséquence de profonds traumas engendrés par des événements historiques dramatiques.

De même, Mustapha Benfodil retrace une Histoire contemporaine de l'Algérie, douloureuse et traumatisante, à travers le journal intime de Karim Fatimi, son personnage principal, qui établit une autopsie de la société algérienne et du mal être de sa jeunesse.

Dans *Body Writing*, roman caractérisé par une « plasticité » formelle très novatrice, la narratrice s'aventure dans l'univers sombre de son mari, l'astrophysicien et célèbre écrivain, Karim Fatimi, en décidant de lire son journal intime et de s'infiltrer dans son univers personnel après

sa brutale disparition dans un accident de voiture. La narratrice ressent un profond malaise car elle découvre qu'elle ne connaissait pas un pan entier de la personnalité, de la vie antérieure, intérieure et des profondes angoisses de son époux. La lecture de ce journal intime devient pour elle une sorte de « voyage au bout de la nuit », au bout de l'enfer dans lequel était plongé son conjoint. Dès lors, le lecteur est introduit dans l'intériorité de ce mari absent mais dont la voix retentit et reste vibrante.

L'écriture dans ce texte hybride oscille entre la voix de papier de Karim Fatimi et celle de Mounia, entre le « je » discursif de l'absent et le « je » narratif de Mounia. Les deux récits sont enchâssés l'un dans l'autre d'où un dédoublement de voix et un effet de dialogisme. Dans son journal intime, Karim évoque son mal de vivre, son obsession de la mort et sa conception de l'écriture. Le lecteur de *Body writing* est plongé dans une intériorité blessée et une identité repliée sur elle-même, recluse dans un passé sombre et traumatisant. Comme dans le roman *1994* d'Adlène Meddi, la mémoire est associée à l'émotion de la souffrance et du mal-être.

Ces deux textes romanesques mettent en avant le rapport dialectique entre réel/fiction par le brouillage constant des limites qui les séparent. Adlène Meddi s'attache, en effet, à décrire la réalité, à représenter le monde à travers sa matérialité et sa plasticité. Les mots ravivent, concrétisent la douleur morale et physique, ils donnent vie à ce que Michel Collot nomme « la matière-émotion »[7]. En d'autres termes, ils créent une représentation poétique de la matérialité du monde et de l'émotion qui se dégage au contact de cette matière. La douleur physique ressentie après l'interpellation musclée de Amin, le conduit à se réfugier dans un îlot de solitude intérieure et à y demeurer à l'abri d'un monde agressif et hostile selon le narrateur : « Secousses. Le corps les ressentait. La tête aussi. À l'intérieur. Amin croyait qu'il dormait. Une douleur au bras. La nausée. La douleur irradiait aussi son dos, sa nuque, son crâne. […] Il ne voulait pas ouvrir les yeux, il voulait s'arracher les oreilles et rester seul, se retrouver en lui-même, *dedans*, tout au fond. » (*1994*, 28) Le personnage se referme sur lui-même et s'isole du monde extérieur en se réfugiant dans sa solitude et son silence, de la même manière que le personnage de Benfodil se retire du monde, se recroqueville sur lui-même à travers l'écriture : « Tu t'enfermais, tu t'enfermais, tu t'isolais sur ton île – l'écriture » (*BW*, 225) lui reproche la narratrice qui recueille ses mots.

[7] Michel Collot explique : « L'émotion est donc elle aussi liée à un horizon, qui déborde le sujet mais par lequel il s'exprime. Elle est le versant affectif de cette relation au monde qui me semble constitutive de l'expérience poétique. Mais plus encore que l'horizon, elle échappe à la représentation, et ne peut prendre forme qu'en investissant une matière, qui est à la fois celle du corps, celle du monde et celle des mots. » (2-3)

La perception du monde chez ces deux personnages se fait à travers un mouvement de fermeture et de repli sur soi. Pour Amin, cela se produit par la volonté de s'isoler dans son intériorité pour se protéger du monde extérieur : « Amin ne voulait pas ouvrir les yeux, s'obstinant à rester là, dedans, où ces hommes ne pouvaient venir, croyait-il. » (*1994*, 28). Pour le protagoniste du roman *Body writing*, le seul refuge devient l'écriture, processus qui lui permet l'introspection et l'isolement, totalement à l'opposé du personnage de Maalouf qui voyage, dialogue et va à la rencontre des hommes et n'hésite pas à s'ouvrir sur le monde en accueillant sa complexité comme une matière de renforcement et de consolidation.

## II. Le texte palimpseste

Maalouf choisit d'intégrer dans son texte des passages de *La Description de l'Afrique*, livre géographique et historique datant de 1526 écrit par Hassan El Wazzan lui-même, texte palimpseste sur lequel l'écrivain franco-libanais va broder son récit fictif. La subtilité de Maalouf réside dans le fait qu'il investit la voix d'un personnage du XVI$^{e}$ siècle pour lui faire porter un discours lucide sur le monde actuel. Il utilise le « je » de Hassan pour convoquer la voix du dialogue des cultures, la voix d'une identité ouverte à la différence et à l'altérité.

Maalouf puise dans l'ouvrage *La Description de l'Afrique* les passages qui décrivent les modes de vie de différentes populations des trois continents, leurs traditions, leurs coutumes, leurs mœurs, leurs croyances religieuses. Véritable voyage anthropologique et déplacement culturel qui permet au lecteur contemporain de revisiter des époques révolues et des sociétés disparues dévoilant la diversité et la richesse des échanges culturels. Maalouf rajoute au texte référentiel, au document historique brut, une tonalité plus humaniste, le charge d'un engagement idéologique nettement perceptible et signifiant. En choisissant une construction fondée sur deux textes (l'un document historique, l'autre récit et invention romanesque), deux points de vue (le réel et le romanesque), l'auteur franco-libanais nous propose de voir : « deux facettes différentes, deux états successifs du même fait, une réalité convaincante parce qu'elle est complexe, humaine parce qu'elle est multiple. » (Yourcenar, 318)

Chez Meddi, en revanche, la réalité est abordée à travers le regard éteint des personnages Sidali et Amin dont la mémoire mutilée finit par briser les chaînes et se libérer de l'emprise d'un oubli décrété. L'écriture permet au processus de remémoration de mettre des mots sur une réalité innommable et indicible :

> Non pas effacer la violence ou la crainte de sa propre mort, là, juste en bas de chez eux, mais effacer ce qui allait advenir, ce destin contaminé par le sang encore tout chaud dans lequel tous avaient plongé, tueurs et tués, futurs tueurs et tués. Il n'y avait de certitude que la noyade. […] Il fallait apprendre à nager là, tout de suite. Même si c'était déjà, et depuis longtemps et pour l'éternité, tellement trop tard. (*1994*, 37)

La jeunesse d'Amin et de Sidali s'étiole et se crispe, le corps porte en lui les stigmates douloureux du passé violent, destructeur de tout, y compris d'un hypothétique espoir en l'avenir, le présent devient par la force des choses, vide et obscur. Les personnages se sentent en effet vides, vidés d'eux-mêmes car une partie d'eux est restée figée dans le passé : « Il voulait retrouver ce qu'il avait laissé là-bas, ce bout de lui toujours emprisonné dans les filets d'une guerre qu'ils pensaient, jeunes, apprivoiser en la menant à leur tour. » (*1994*, 68) Le narrateur souligne la vacuité de l'être heurté : « il était son propre fantôme. » (*1994*, 41)

C'est sur un autre plan que Benfodil investit son travail d'écriture, en déplaçant les frontières formelles et en déroutant le lecteur. Pour l'auteur du roman *Body writing*, il n'y a pas de frontières entre le réel et la fiction dans un livre où s'imbriquent des collages, des récits autobiographiques, des poèmes et des discours rapportés de la vie quotidienne. L'intertextualité et les citations directes de passages d'œuvres littéraires y sont donc nombreuses.

Le réel s'incruste dans le texte, des morceaux ou des greffes de réel sont happés par le mouvement de l'écriture et se superposent dans le corps du texte dans la perspective d'une « pensée de la trace » (Glissant) : photos, dessins d'enfants, pages déchirés, brouillons d'écrits, graffitis urbains, choses entendues dans la rue ou dans des cafés populaires transcrites telles quelles, bouts de réel ordinaire, textes d'autres auteurs, citations, collages, néologisme (« insomnuit »), discours rapportés. Le réel est donc greffé au corps vivant, mouvant, troublant du texte, du « corps-livre » selon l'expression de Benfodil. Une écriture de la « démesure », aucune limite, aucune frontière ne peut lui fermer l'accès, freiner son écoulement massif, son flux nerveux. Une langue distordue, malmenée, désaxée pour dire la douleur du deuil, pour épouser toutes les formes. Toutes les émotions sont fondues dans le corps du texte ou le « corps-poème », « corps de papier » (*BW*, 76).

Je citerai, à titre illustratif quelques procédés d'écriture employés par Benfodil dans son roman, difficilement catégorisable : mise en présence de l'arabe dialectal, classique ou savant (la langue du Coran vient au contact de la langue française) ; inscription de la graphie, du rythme et du phrasé de l'arabe pour donner corps à l'émotion de douleur sous forme de leitmotiv, d'élégie, de complainte, d'assonances et d'allitérations avec

la nouvelle de la mort du poète Mahmoud Darwich ; le discontinu, la fragmentation, l'hybridité, le blanc textuel, le rythme saccadé, une forte oralisation du discours et le bilinguisme sont autant de possibilités accrues de créativité littéraire, d'éveil de l'imaginaire par l'arabe dialectal ou de poétique du langage de la rue et des choses entendues. Il n'y a pas de frontière pour Belfodil entre la poésie du réel et celle du récit car celle-ci irrigue celle-là et constitue « la matière palpitante de la vie » (*BW*, 133) La réalité est déplacée et incrustée dans la matérialité du livre, car « la vie, c'est l'œuvre », « la poésie brute du réel » nous dit le narrateur. Hybridité, métissage du factuel et du fictif ou selon l'expression de Glissant, « créolisation » esthétique sont donc le nouveau paradigme de l'art contemporain en connexion directe avec l'instantanéité sociale et réelle. Le langage poétique recompose la matérialité du monde et du corps selon Benfodil qui fait dire à son personnage : « ce n'était pas vraiment du bodyart mais j'aimais bien ce concept de … body writing […] écriture corporelle. Cette …corps-et-graphie. » (*BW*, 48-49)

Benfodil déstabilise et désaxe la langue française, « déplace » le langage selon ses propres mots, au moyen de ce qu'il appelle une « grammaire de la déformation » : « Chaque fois que je nomme quelque chose, que j'orthographie quelque chose, je le perturbe, je le déplace, je le dé-range, je le déforme, je le dégomme […] L'écriture comme grammaire de la déformation. Du décalage sémantique et ontologique. On ne peut nommer qu'en troublant la tranquillité des sens. » (*BW*, 132) Le sens n'est jamais là dans *Body writing*, le sens n'est pas figé, en attente de déchiffrement mais en construction, en mouvement circulaire, dans un va et vient incessant, incantatoire, mouvement de construction/ déconstruction. Pour Benfodil, il s'agit de déplacer le sens sur le chemin le plus tortueux, le plus improbable, le plus « intranquille », le plus escarpé, le moins évident possible. Cela demande une constante attention. L'émotion est constamment en alerte. La lecture devient un exercice périlleux car elle est constamment perturbée par la mise en suspens du sens toujours différé. La lecture se transforme en une aventure improbable, instable, incertaine car le texte déstabilise les habitudes littéraires, « l'horizon d'attente » du lecteur en quête de sens. Parcourir le texte de Benfodil devient une mise en haleine de l'attention du lecteur par le déplacement constant du sens sur une ligne de fuite mouvante. On assiste à une « déterritorialisation » du sens, par le glissement d'un niveau à un autre, d'une strate à une autre. Benfodil noie le lecteur dans un jeu de mise en abîme au niveau aussi bien de l'écriture que de la lecture.

Cependant le sens devient moins fuyant et le texte moins ardu lorsqu'un événement heureux survient dans la vie du principal personnage. La naissance de Neïla est un moment de pur bonheur pour

Karim Fatimi, qui exprime sa vive émotion par le dérèglement du langage l'exprimant, l'éblouissement crée le Big Bang des sens, Big Bang du langage déstructuré, brisé par le miracle de la naissance qui dépasse tous les mots. Ainsi, le narrateur-personnage invente une nouvelle orthographe, déplace les lettres, déforme les mots, les désaxe et leur donne une nouvelle naissance pour symboliser métonymiquement « n'Être NÊtre NÊtre ». Le sens naît de la vie ; l'absence, la perte ou la vacuité de l'être est réparée par l'enfantement, par le miracle de la vie qui se perpétue malgré le sentiment de perte de soi.

## III. Identité frontalière/identité de la perte

La question identitaire est formulée dans les romans *1994* et *Body writing* à partir du sentiment de la perte de soi, de la vacuité de l'être et du retrait par rapport à l'autre. Attitude à l'opposé de celle de Hassan Ibn El Wazzan qui compense la perte de sa terre natale et d'une partie de son identité culturelle en la réparant par l'accueil d'autres cultures, par l'ouverture à l'altérité. Le personnage du roman *Léon l'Africain* représente alors l'être de la Relation :

> Moi, Hassan fils de Mohamed le peseur, moi, Jean-Léon de Médicis, circoncis de la main d'un barbier et baptisé de la main d'un pape, on me nomme aujourd'hui l'Africain, mais d'Afrique ne suis, ni d'Europe, ni d'Arabie. On m'appelle aussi le Grenadin, le Fassi, le Zayyati, mais je ne viens d'aucun pays, d'aucune cité, d'aucune tribu. Je suis fils de la route, ma patrie est caravane, et ma vie la plus inattendue des traversées. (*LA*, 11)

La vie extraordinaire de Hassan, marquée par une série de hasards et de coups du sort est captivante mais c'est surtout la personnalité atypique et le caractère singulier de ce personnage qui sont fascinants. En effet, en dépit du rapt dont il est victime et qui le conduit à Rome, dans une ère culturelle et religieuse fondamentalement différente de celle dans laquelle il a baigné jusque-là, Hassan non seulement s'y adapte rapidement mais fait preuve d'une véritable effervescence intellectuelle et d'une ouverture d'esprit lui permettant d'accepter l'autre dans sa différence et de s'enrichir au contact de cette altérité. C'est un personnage à l'identité frontalière[8] au sens que lui donne Leonora Miano dans

[8] Léonora Miano utilise l'expression « identités frontalières » pour se définir elle-même et définir l'identité-relation en ces termes : « […] "identités frontalières". C'est par ce terme que je définis habituellement ma propre identité. Je la dis frontalière, ancrée, non pas dans un lieu de rupture, mais, au contraire, dans un espace d'accolement permanent. La frontière, telle que je la définis et l'habite, est l'endroit où les mondes se touchent, inlassablement. C'est le lieu de l'oscillation constante : d'un espace l'autre, d'une

*Habiter la frontière* (2012). Un personnage point de contact, médiateur et passeur de cultures.

Féru d'érudition, Hassan Ibn El Wazzan apprend des langues étrangères, enseigne l'arabe à l'Université de Bologne, participe à l'élaboration d'un dictionnaire multilingue et rédige en italien son ouvrage *La Description de l'Afrique*, compilation de ses récits de voyage et de ses notes constituant un document historique, géographique et anthropologique d'une valeur scientifique inestimable pour l'époque ce qui lui vaudra d'être traduit en plusieurs langues. Il devient grâce à ses productions intellectuelles un trait d'union entre l'Orient et l'Occident, il ouvre au moyen de l'écriture les portes du dialogue, au moment où les passions déchaînées provoquent des guerres sanglantes.

Hassan Ibn El Wazzan réalise que son statut d'étranger et d'éternel exilé ne peut que lui être bénéfique, car il devient citoyen du monde, traversant les frontières et fructifiant les échanges et les rencontres les plus diversifiées. Il est tel l'exilé moderne que définit si bien Todorov : « Cet être qui a perdu sa patrie sans en acquérir une autre, qui vit dans la double extériorité. » (310)

Le roman de Maalouf se termine par ce dernier conseil que donne Hassan à son fils :

> Une fois de plus, mon fils, je suis porté par cette mer, témoin de tous mes errements et qui à présent te convoie vers ton premier exil. [...] Lorsque l'esprit des hommes te paraîtra étroit, dis-toi que la terre de Dieu est vaste, et vastes Ses mains et Son cœur. N'hésite jamais à t'éloigner, au-delà de toutes les mers, au-delà de toutes les frontières, de toutes les patries, de toutes les croyances. (*LA*, 365)

La clausule de ce roman historique souligne la nécessité de l'ouverture sur le monde, fait l'éloge de la tolérance et de l'acceptation de l'autre. L'écrivain contemporain laisse vibrer la voix d'un personnage du passé pour inviter l'homme moderne à réfléchir sur la notion de l'altérité fructueuse et enrichissante. Le narrateur-personnage exhorte son narrataire à vivre pleinement son identité multiple et rhizomique même si c'est au prix du déplacement géographique, de l'exil et de la migration. La liberté de choisir son identité ontologique ne doit pas se laisser enfermer dans une prison faite de préjugés et de conception raciste et univoque.

sensibilité à l'autre, d'une vision du monde à l'autre. [...] La frontière évoque la relation. » (25).

**Conclusion**

La notion de déplacement par un mouvement d'ouverture ou de clôture, par le repli de l'être, le retrait du monde dans *1994* et *Body Writing* ou par l'éclosion rhizomique dans *Léon l'Africain*, relie ces trois textes diversement.

Dans *Léon l'Africain*, le déplacement est double. D'une part, sur le plan géographique, on assiste à la découverte d'un continent dont on ignorait l'existence jusque-là, ce qui va permettre de repousser ou déplacer les frontières, d'élargir l'horizon des expéditions maritimes et des nouvelles découvertes géographiques. D'autre part, sur le plan historique, le déplacement spatial suite à l'exode massif des populations andalouses, provoque chez le personnage principal Hassan Ibn El Wezzan le sentiment de résilience et de prise de conscience de son entité ontologique. Contrairement à son père qui dépérit, se replie sur lui-même et s'enfonce dans un exil intérieur, Hassan quant à lui opère un mouvement d'ouverture, et déplace son être du côté de l'accueil de l'autre, de l'acceptation de l'altérité qu'il adopte comme nouvelle modalité de son être rhizomique.

Dans le roman de Meddi, la notion de déplacement se profile par un mouvement de fermeture et de repli sur soi dans le déni du passé mais le flux et le reflux de la mémoire envahissante mure les personnages dans un état d'absence de soi et de vacuité ou d'inanité de l'être. Ce n'est qu'à la fin du récit, lorsque Sidali se recueille au cimetière à la mémoire de toutes les victimes de la guerre qu'il réussit à opérer un mouvement d'ouverture vers le jour et déploie son être de la Relation en extériorisant son émotion.

Dans le roman de Benfodil le déplacement est manifeste à travers le sens de la démesure. Tout est propension à l'exubérance et au foisonnement d'un « langage en furie ». Un langage en délire qui déplace les frontières du genre romanesque, renverse de fond en comble la structure du récit et repousse les limites du genre en dédoublant la matérialité du réel. Le sens est constamment déplacé vers un « inachèvement fertile » ; autrement dit, il glisse sur une ligne de fuite continue et insaisissable. En reconstruisant le sens de l'œuvre et de la vie de l'écrivain Karim Fatimi, la femme de celui-ci retrouve le sens de sa propre vie qu'elle pensait avoir perdu avec la mort dramatique et brutale de son conjoint. Et c'est l'écriture, paradoxalement sur le journal intime de l'absent, de son ressenti, de son expérience de prospection, d'exploration de l'univers mental, de l'intériorité de son mari décédé qui permet à la narratrice de faire son deuil, de sortir vivante de cette expérience de la mort. Ainsi, dit-elle : « de nos textes mélangés s'écrira

une autre union, par-delà la texture du monde et les mystères de la création. » (*BW*, 63).

Que ce soit dans le roman historique, le roman noir ou policier, le roman protéiforme de Benfodil, la littérature permet de déplacer les frontières génériques, de les décloisonner. Il n'y a plus de territoires clos, murés, ni de limites entre réel/fiction, Histoire/histoire personnelle. La littérature contemporaine transcende les frontières, déplace leurs limites, élargit leur horizon par l'inscription de l'émotion dans le corps du texte. Le livre devient « corps sans organe » selon l'expression deleuzienne[9] qui amène le lecteur à l'empathie, à la répulsion ou à la résilience. Peu importe l'effet provoqué, il ne laisse pas indifférent ni insensible, il instaure une « poétique de la relation » en invitant le lecteur à réfléchir à une autre possibilité de réel. Le roman, ouvre ainsi de nouveaux territoires d'exploration de l'imaginaire, balise la voie à d'autres quêtes de sens, jamais assouvies. Il semblerait que le roman soit le monde de tous les possibles car nous dit Michel Collot : « Dans l'émotion, le moi et le monde, l'expérience et l'expression tendent à se confondre. » (10).

**Bibiographie**

**Textes de référence**

BENFODIL, Mustapha, *Body writing Vie et mort de Karim Fatimi, écrivain (1968-2014)*, Alger, Barzakh, 2018.
MAALOUF, Amin, *Léon l'Africain,* Paris, J.C. Lattès, 1986.
MEDDI, Adlène, *1994,* Alger, Barzakh, 2017.

**Ouvrages critiques**

BARBERIS, Pierre, *Le Prince et le Marchand*, Paris, Fayard, 1980.
COLLOT, Michel, *La matière-émotion,* Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions Minuit, 1980.
FREUD, Sigmund, *Le Rêve et son interprétation*, traduit de l'Allemand par Hélène Legros, Paris, Gallimard, 1925.
GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
MIANO, Léonora, *Habiter la frontière,* Paris, L'Arche Éditeur, 2012.
ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.
TODOROV, Tzvetan, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre,* Paris, Seuil, 1982.
YOURCENAR, Marguerite, *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1977.

[9] Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux* (1980).

# Territoires de la non-fiction, poétique factographique et cafouillage des genres au prisme des documents et témoignages dans *La femme sans sépulture* d'Assia Djebar

Gaël NDOMBI-SOW
Université Omar Bongo, Gabon
sowgael@yahoo.fr

**Résumé.** L'écriture d'Assia Djebar ambitionne de reconstruire l'histoire des femmes algériennes. Dans ce contexte, *La femme sans sépulture* (2002), roman qui allie la fiction, le documentaire et l'opus historique, se présente comme le modèle de la nouvelle esthétique littéraire, qui se donne pour tâche de déployer des récits mêlant les enquêtes et les éléments factuels. Le présent article se propose d'investir le lien factuel du roman d'Assia Djebar avec la réalité, au prisme du recours au document, entretiens, enquêtes, autobiographie. Il s'agit de concevoir l'enjeu d'une esthétique documentaire, à l'origine de la défragmentation des genres et de l'abolissement des frontières, comme une manière de prôner la restitution idéale des faits, par le moyen de stratégies discursives.

**Mots clés :** non-fiction, frontières, écriture factuelle, documents, témoignages.

**Abstract. (Territories of Non-fiction, Poetics of Actography and Gender Confusion through the Prism of Documents and Testimonies in *La femme sans sepulture* by Assia Djebar).** Assia Djebar's writing has set itself the task of reconstructing the history of Algerian women. In this context, *La femme sans sépulture* (2002), halfway between fiction, documentary and historical opus, is presented as the model of the new literary aesthetics, which sets itself the task of employing investigative narratives and writings of reality. This article proposes to examine the factual link of Assia Djebar's novel with reality, through the prism of the use of documents, interviews, surveys and autobiography. It is a question of building an aesthetics of the documentary, starting from the defragmentation of genres and the abolition of borders, as a way of advocating the ideal restitution of facts, by means of discursive strategies.

**Keywords:** non-fiction, borders, factual writing, documents, testimony.

## Introduction

Des théories aristotéliciennes sur la mimesis jusqu'aux problématiques revisitées du discours social, ou plus récemment « les littératures de terrain » de Dominique Viart, l'approche du réel à travers la représentation littéraire a toujours fait l'objet d'attention renouvelée. Mais au fil des approches, on est passé de la simple reproduction / représentation du réel, à des interrogations sur le relationnel social de la littérature, qui intègre la mise en place d'un protocole rédactionnel

nouant des liens avec les sciences sociales et prenant en compte des éléments tels que les témoignages, les enquêtes, les archives, les reportages. Une telle conception place les œuvres littéraires dans le domaine des territoires de la non-fiction, qui promeut une réflexion pluridisciplinaire et élargit les frontières d'antan du romanesque.

Champ de recherche en application sur les fictions italiennes et latino-américaines, les questions sur les territoires de la non-fiction systématisent les récits au format d'enquêtes et les écritures dites du « réel », en faisant abstraction des anciennes frontières entre le journalisme, les sciences humaines et la littérature. Sur ce principe, Alexandre Gefen stipule

> [qu']émerge sous nos yeux une toute nouvelle littérature d'information, de témoignage, d'inventaire ou de documentation. Or ces textes ne se contentent pas de déjouer les critères des classements des bibliothèques et d'intriguer les théoriciens du récit, ils modifient profondément les catégories du littéraire et imposent leur poétique propre. (1)

Loin des terrains italiens et latino-américains, une extension de l'étude de la non-fiction au cas maghrébin francophone est probable, ceci afin de participer à l'ouverture du champ d'investigation à d'autres espaces littéraires. On sait que bon nombre de narrations de cet espace s'inscrivent dans le postcolonialisme, avec comme leitmotiv le besoin de réécrire l'histoire coloniale, en adoptant la focalisation des autochtones, naguère réduits à la marge. Or, l'une des spécificités de ces œuvres littéraires est qu'elles investissent notamment les méthodes d'enquêtes (documentation) des historiens pour ajuster l'impression du vraisemblable, « cette modalité d'écriture qui se propose de rendre compte de faits ayant réellement eu lieu » (Milanesi et Barrientos Tecún, 7).

Marquées par un contexte de remise en cause du discours dominant (Hiddleston, 167-182), de nombreuses fictions francophones du nord de l'Afrique scrutent les contours mémorielles, perçus du point de vue des dominés, pour construire une autre histoire. Dans ce sens, le roman *La femme sans sépulture*[1] (2002) d'Assia Djebar est représentatif de cette dynamique, en réinvestissant l'histoire de la guerre pour l'indépendance de l'Algérie, pour faire émerger des acteurs longtemps réduits à l'effacement. En effet, l'héroïne de cette fiction, Zoulikha Oudai, figure oubliée de la guerre d'indépendance, est réhabilitée à travers un récit-témoignage qui remet en présence la participation des femmes dans la lutte pour la libération, au moment où les textes officiels glorifient

[1] Les références prochaines à cet ouvrage seront marquées par *FSS*, suivies du numéro de la page.

l'exclusivité du système patriarcal. Le mérite du texte d'Assia Djebar réside dans le fait que le récit est tissé à la lisière d'un fait réel, inscrit dans la mémoire collective des martyrs, avec en appui, le recours aux archives et aux témoignages. Ces éléments servent de matériau littéraire et apparaissent dans le roman de l'auteure algérienne. Se pose alors la question sur le brouillage entre la fiction et la réalité dans *La femme sans sépulture*. De manière générale, comment peut-on inscrire les textes postcoloniaux dans les territoires de la non-fiction ? Comment se dessine, à partir du texte d'Assia Djebar, l'idée d'une déconstruction du mot « frontière » ayant recours à un mélange des genres ? Comment rendre compte de la dichotomie sémantique de l'association « non-fiction »[2] en jouant sur le réel et l'imagination ?

Investir le concept de la *non-fiction* dans la littérature africaine du nord vise à (re)définir les possibilités de son application à l'espace désigné, à travers la complexité du système des genres littéraires, la pluridisciplinarité et le brouillage des frontières. Chez Assia Djebar, notamment dans *La femme sans sépulture*, cela se traduit par les procédés esthétiques de mise en fiction du réel à partir d'une écriture mémorielle, dont les principaux réceptacles sont le documentaire, les enquêtes et les témoignages.

## Introduction aux territoires de la non-fiction dans les espaces culturels du Sud

Le besoin de retranscrire les faits du génocide rwandais par le biais de la littérature a donné lieu à des textes qui ont aboli les frontières dans la notion de genre. Pris en étau entre le reportage, le témoignage, le récit et parfois la photographie, le *roman du devoir de mémoire*[3] sur le drame rwandais s'inscrit dans la conception fonctionnelle des territoires de la non-fiction, qui d'antan, a eu pour laboratoire d'étude les espaces italien et sud-américain. Mais que peut-on entendre par « la non-fiction » ? Dans quel cadre en faire mention ?

D'après Alison James et Christophe Reig,

[2] À l'évidence, le concept de *non-fiction* ne renvoie pas à la suppression de l'imagination. Il s'agit plutôt d'une sorte de conciliation du romancier qui puise dans le réel tout en se rapprochant formellement de la fiction. Un tel dispositif admet donc une œuvre à l'identité entre le roman, le documentaire et le reportage.

[3] L'exemple de *Dans le nu de la vie* (2000) de Jean Hatzfeld est représentatif de cette donnée. Ce livre est un parfait alliage de témoignages recueillis auprès des rescapés du génocide, mêlant narration et photographies, afin de rendre compte de l'effet réel des faits racontés.

> à première vue, la dichotomie non-fiction / fiction sert surtout à repartir en deux grandes catégories le territoire de l'écrit, par une vaste simplification qui dissimule la complexité du système des genres. […] La notion de « non-fiction » ouvre un chantier de réflexion prometteur, pluridisciplinaire – en parallèle avec des travaux récents sur la fiction qui, en refusant de réduire celle-ci au seul genre du roman, soulignent la multiplicité des « usages » de la fiction dans un champ culturel élargi. (7)

Dans la perspective ouverte ici, la notion de *non-fiction* ne fait donc pas référence à celle de non-romanesque qui intègre ici la notion de genre littéraire et celle de fiction. Il s'agit plutôt de considérer la négation « non-fiction »[4] dans une approche qui initie une corrélation entre les deux pôles, en rendant visible l'apport fictionnel dans les œuvres et en analysant les procédés de « mise en fiction du réel ». On aboutit ainsi à une œuvre qui, bien que fictionnelle, s'inscrit dans la logique de réalisme – factualité – évident. Concrètement, dans la droite pensée d'Alison James et Christophe Reig, « cette dénomination fait apparaître l'instabilité du champ qu'elle définit, le flou des limites, l'incertitude de la transcendance esthétique. Penser la non-fiction, c'est aussi penser les frontières de l'art face à l'épreuve du monde » (8-9). Il y a ici, en sourdine, l'idée d'une imbrication des genres artistiques, qui laisse transparaitre un malaise axiologique autour du mot « frontière ». La frontière, si elle existe, devient floue et les limites insoupçonnées, tant les différents genres se télescopent sans faille, dans une sorte de « bricolage » réussi, suivant les apories de Claude Lévi-Strauss (27).

Les territoires de la non-fiction, dans leur fonctionnement, font appel aux documents ayant trait au vécu historique pour ranger sur un même segment le réel et l'imagination. Suivant ce principe, les écrivains placent le recours au document au centre de l'écriture littéraire, afin d'« explorer un nouveau champ narratif qui mettrait en tension l'attestation factuelle et l'invention fictionnelle » (Milanesi et Barrientos Tecún, 15-17). De ce point de vue, il existe un possible rapprochement sémantique avec la notion de « factographie », systématisée notamment par Marie-Jeanne Zenetti (2014), pour mettre à jour les référents « factuels » qui amplifient l'ambigüité de la fictionalité. Conjointement,

[4] La notion de non-fiction se distingue du réalisme, qui renvoie généralement à la fiction vraisemblable. La compréhension de la non-fiction s'entend dans son parallélisme avec la fiction : « L'opposition fiction/ non-fiction permet […] d'interroger les enjeux épistémologiques et éthiques d'un certain mode d'approche des faits réels, d'un certain rapport au monde – sans pour autant accorder à cette quête de réel une priorité sur la fiction (la fiction n'est pas le faux ; la non-fiction ne correspond pas directement au vrai). S'il ne s'agira pas, inversement, de subordonner la non-fiction à la fiction. » (James et Reig, 8).

les études sur les littératures de terrain viennent en appui à la notion de non-fiction, en insistant sur la factualité en œuvre. Suivant la définition de Dominique Viart,

> Les Littératures de terrain s'intéressent à des objets très hétérogènes : monde du travail, faits divers, violences historiques, maladies, fonctionnement de la justice, marges urbaines, populations désocialisées, franges déshéritées du monde, réalités quotidiennes, territoires, etc. Mais toutes partagent une même préoccupation expérimentale et formelle – et toutes font *le récit de leur recherche*.

Dans le cas de l'application aux littératures francophones, notamment de l'espace maghrébin, le roman d'Assia Djebar, qui ambitionne une triple figuration thématique – le corps de la femme, la féminité et l'histoire coloniale algérienne – se présente comme une source idéale pour la lecture de la non-fiction et de ses alentours.

*La femme sans sépulture*, publié en 2002, est un récit multiforme qui pourrait, selon les critères adoptés et énumérés plus haut, rentrer à plein titre dans la catégorie de la non-fiction : écrit en adoptant les structures narratives du roman de fiction, le livre d'Assia Djebar constitue en réalité un témoignage de l'expérience vécue par les Algériennes lors de la guerre pour l'indépendance. De manière succincte, ce roman retrace la vie de Zoulikha, une maquisarde algérienne qui a participé aux combats pour la libération. Capturée et torturée par l'armée française, elle sera portée-disparue sans que l'on retrouve son corps, ni que l'on érige une sépulture en son honneur. L'œuvre rappelle non seulement son combat pour l'affranchissement de son pays mais aussi son parcours biographique à l'aide du récit-témoignage des personnages féminins qui l'ont connue (Hania, Mina, Dame Lion) mais aussi de trois monologues dont celui du spectre de Zoulikha elle-même. À travers son texte, Assia Djebar réhabilite non seulement la mémoire de l'héroïne oubliée de la guerre d'indépendance, mais elle crée aussi un lieu où s'expriment les voix des femmes en médiatrices du passé.

Pour donner consistance à cette ambivalence entre fiction et réalité dans *La femme sans sépulture*, l'écrivaine algérienne introduit, dès le péritexte de son roman, une note liminaire à valeur d'avertissement, dans l'optique de renforcer la dimension factuelle. Le roman d'Assia Djebar s'ouvre par un avertissement attribué à l'auteure et dans lequel le lecteur est avisé sur le sens de l'histoire qui prend sa source dans l'espace de Césarée. Une histoire qui possède une source dont l'existence n'est pas officiellement attestée. Assia Djebar va donc procéder à sa réécriture. L'avertissement prépare le lecteur à franchir le seuil de l'histoire de Zoulikha, à situer l'espace-temps historique et à mettre plus tard en

évidence la liberté romanesque de l'auteure : « Dans ce roman, tous les faits et détails de la vie et de la mort de Zoulikha, héroïne de ma ville d'enfance, pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie, sont rapportés avec un souci de fidélité historique, ou, dirais-je, selon une approche documentaire. » (*FSS*, 9) Cet appendice oriente le lecteur vers le fait que l'écrivaine s'est inspirée d'une histoire vraie, pour construire la trame de son roman. On comprend à partir de là que le caractère fictionnel du roman, au-delà de tout effacement, entretient subtilement un lien avec le factuel. L'auteure joue justement de cette ambiguïté et brouille les frontières du texte, entre fiction et non-fiction. La suite de la note liminaire ramène justement l'ambition fictionnel de l'œuvre : « Toutefois, certains personnages, aux côtés de l'héroïne, en particulier ceux présentés comme de sa famille, sont traités ici avec l'imagination et les variations que permet la fiction. J'ai usé à volonté de ma liberté romanesque, justement pour que la vérité de Zoulikha soit éclairée davantage, au centre même d'une large fresque féminine. » (*FSS*, 9) Le référent typique de la fiction est perverti par un projet de narration qui va butiner dans un fait de société, notamment la participation d'une femme autochtone à la guerre pour la libération de l'Algérie.

Dans la continuité, les territoires de la non-fiction invitent à établir une connexion avec le genre de l'autobiographie ou de la biographie. Dans ce sens, on soutient que l'autobiographie qui a toujours suscité des débats sur la question des rapports de la fiction au réel (Baudelle 2003) vient en appui de manière camouflée au processus de non-fictionnalité. Même si les écrivains, dans la majeure partie, n'assument pas la narration classique propre au genre mentionné, il est tout de même permis de constater qu'il y a souvent un flou ou un brouillage homologique entre l'instance narrative et l'auteur. Parlant des littératures de terrain qui donnent la primatie à la non-fiction, Dominique Viart affirme qu'

> à la différence des romans réalistes qui prétendaient à une certaine objectivité, tous ces textes sont écrits à la première personne. Laquelle est explicitement celle de l'auteur, non celle d'un simple narrateur. Les cas plus incertains [...] se résolvent presque toujours par des informations externes, fournies dans d'autres ouvrages des mêmes auteurs ou lors d'entretiens publiés. C'est bien l'écrivain qui raconte lui-même son enquête, que la fusion auteur/narrateur soit explicite ou simplement suggérée par un faisceau d'indices concordants.

Dans le roman d'Assia Djebar, cette imbrication fusionnelle entre la narratrice et l'auteure est marquée par, d'une part, l'impossibilité de nommer le personnage principal, et d'autre part, par le cheminement commun entre les deux, si l'on considère les activités cinématographiques de l'écrivaine algérienne. En effet, la trajectoire de la narratrice est

semblable à celle d'Assia Djebar, au moment du tournage du film *La Nouba des femmes du mont Chenoua* – qui a nécessité les mêmes procédés d'interviews des femmes algériennes. Le « je » de narration qui assume le récit peut tout aussi bien renvoyer à l'auteure. Dès l'incipit, le flou est déjà perceptible :

> Histoire de Zoulikha : l'inscrire enfin, ou plutôt la réinscrire… La première fois, c'était au printemps de 1976, me semble-t-il. Je me trouve chez la fille de l'héroïne de la ville. De ma ville, « Césarée », c'est son nom du passé, Césarée pour moi et à jamais… La seconde des filles de l'héroïne, qui vient d'arriver d'Alger, me dévisage d'un regard ardent – un des assistants m'a hélée, en me tendant une bobine son pour le Nagra. (*FSS*, 13)

L'indice de l'année mentionnée dans l'extrait correspond à la date du tournage de *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, qui paraît en 1977. La confusion ainsi créée autour de la narratrice – auteure ou simple protagoniste tirée de l'imagination – défère à l'écrivain le statut de chercheur ou enquêteur : « parce qu'il rapporte ses recherches sur le terrain, l'écrivain – ou son substitut narratif – apparaît directement engagé dans le monde. Ces livres témoignent d'une praxis sociale, et lui confèrent une image de chercheur. » (Viart) Ainsi, la présence textuelle de l'auteur accentue le lien au réel dans l'œuvre et donne un cachet d'authenticité à la documentation référencée. Mais de quelle manière Assia Djebar se sert-elle du réel pour mettre en place une fiction et un récit romanesque avec une part documentaire ?

## *La femme sans sépulture*, un modèle de « non-fiction »

Qu'est-ce qui fait la spécificité de la littérature documentaire de la non-fiction, quand on sait que tout écrivain a pour principe originel de puiser dans la réalité pour trouver matière à raconter ? La réponse est sans doute à rechercher dans le fait de « signifier que ce qui est raconté est réel, avec pour ambition première de l'éclairer » (Houot, §6). Justement, le premier principe de cette mise en vérité est le prétexte d'écriture qui régit la formalisation du roman. Le prétexte d'écriture détermine ici « le projet qui habite le narrateur de l'œuvre et qui met en place la reconstruction mémorielle du parcours d'une héroïne méconnue » (Tsango-Niondo, 42). La narratrice de *La femme sans sépulture* est une jeune dame en quête d'une vérité longtemps tenue secrète sur la participation des femmes algériennes à la Guerre d'indépendance. Absente pendant plusieurs années de son pays de naissance, elle revient dans son village et décide de réaliser un film documentaire sur la vie de Zoulikha. De ce fait, pour la réalisation de son reportage documentaire, elle questionne les femmes qui ont côtoyé l'héroïne afin de recueillir un récit authentique et pris pour fiable sur ce qui s'est passé.

Pour cela, la narratrice effectue des va-et-vient incessants entre Alger, la capitale, et Césarée, la ville de l'héroïne. Les témoins interrogés sont toutes des femmes, sans doute parce qu'elles étaient les véritables observatrices autour de Zoulikha, les hommes étant montés au maquis pour la guerre. L'une des mémoires vives interrogées est Mina, la fille de la disparue :

> – Mina, toi qui sais tout sur l'odyssée de ta mère, j'ai besoin à partir du dernier récit de Dame Lion, de faire défiler les péripéties, au moins dans la manière si précise, et parfois si détaillée, de Lla Lbia ! Peux-tu m'aider ? »
> – Bien sûr, je peux essayer, répond doucement Mina, se demandant à son tour, puisque cette femme reste ainsi habitée par l'histoire de Zoulikha, pourquoi, dès lors, sa hâte soudaine à repartir ? En fait, cette nuit-là – Mina hésite –, je remarque maintenant que ce fut la dernière que ma mère passa dans sa ville ! (*FSS* 151)

Ici, l'écrivaine place au cœur de la fiction, des faits tirés du réel. En interrogeant les enfants de l'héroïne, elle marque ainsi le texte d'une présence authentique, usant des témoignages comme cautions de parole. Le texte qui, territorialement est ancré dans l'espace algérien, devient le moyen par lequel on exhume une histoire réelle, longtemps rangée dans les tiroirs de l'oubli. Les entretiens et les témoignages, sous le couvert du documentaire à réaliser, donnent consistance à un référent fictionnel. Il s'agit de dire comment l'écrivain sort de la fiction pour aller à la rencontre du réel, pour en restituer l'expérience, en se servant notamment des entretiens. La finalité de ce travail de terrain est la réalisation d'un documentaire sur Zoulikha, visant à retracer sa vie, avec un souci de précision et de justesse de récit :

> De nouveau le printemps. Deux ans plus tard. Je finis le montage de ce film dédié à Zoulikha, l'héroïne. Dédié aussi à Béla Bartók. « L'histoire de Zoulikha » est esquissée en ouverture. Deux heures du film s'écoulent ensuite en fleuve lent : fiction et documentaire, son direct souvent, quelques dialogues entre femmes ; des flots de musique, traditionnelle aussi bien que contemporaine. (*FSS* 17-18)

Le projet cinématographique révélé dans *La femme sans sépulture* fait ici écho, comme déjà mentionné, à un film réalisé par Assia Djebar, *La Nouba des femmes du mont Chenoua*[5], dont la trame est basée sur des interviews accordées par les femmes de la tribu de sa mère qui avaient participé à la Guerre d'indépendance.

[5] Film réalisé pour la télévision algérienne en 1978. Dans la composition de ce film, Assia Djebar brouille aussi les frontières du genre, en procédant à un assemblage mêlant textes documentaires, éléments autobiographiques et entretiens.

En additifs des éléments cités, les personnages témoins dans l'œuvre mettent en exergue des objets qui accentuent les frontières des territoires de non-fiction. Dame Lionne, une sorte de « diseuse de bonne aventure » et grande amie de l'héroïne disparue, essaie d'utiliser tous les objets qui peuvent rappeler le vécu de Zoulikha. Les bracelets sur son poignet se dévoilent être des témoins de la vieille époque projetée dans l'ère présente, au moment où elle décide de partager son témoignage. C'est ce que Paul Ricœur[6] appelle « la preuve documentaire ». C'est-à-dire que, rejoignant l'historien aux archives, les objets qui retracent le cycle culturel d'une communauté sont traités non seulement avec beaucoup de soins distinctifs mais aussi avec une certaine interrogation, du fait que le récit décloisonne les pratiques littéraires et historiennes. Cela peut s'expliquer à travers l'attitude de Mina qui ne réagit pas tout de suite à l'interrogatoire menée par la narratrice. Elle sait prendre son temps : « Mina attentive, reste silencieuse. Elle boit à petites gorgées le café. Chez Dame Lionne, elle se sent chez elle. » (*FSS* 26-27). Tout comme l'historien se familiarise avec les archives, Mina sait apprendre à se donner à l'histoire et aux objets qui témoignent de la véracité de celle-ci.

En plus, Assia Djebar introduit dans son roman des éléments de datation qui se rapportent à des événements réels de l'histoire algérienne, afin de susciter un effet de vérité au prisme d'un jeu entre la fiction et la réalité. Ainsi, des faits authentiques majeurs de l'histoire du pays intègrent le texte pour brouiller la fictionalité. C'est le cas d'une date mémorable, en l'occurrence le 8 mai 1945, introduite au fil du récit dans un contexte d'évocation du passé :

> La passagère, aux côtés de Mina, se rappelle : — Je sais que le 8 mai 45, quand tout l'est du pays s'embrasait puis était livré à la terrible répression, ici, à Césarée, un complot avait été démantelé : des explosifs étaient prêts pour faire sauter les portes d'un arsenal, près de la caserne, et pour s'emparer de beaucoup d'armes. Les conjurés furent trahis avant même de commencer : quatre ou cinq jeunes militants, plus un sous-officier kabyle furent arrêtés. Je me souviens surtout que l'un d'entre eux, le neveu de ma grand-mère maternelle, fut condamné à mort, puis à la prison à vie. J'ai gardé toute petite, un vif souvenir d'une étrange scène de deuil, chez nous, autour de ma mère qui recevait les condoléances, alors qu'il n'y avait aucun cadavre exposé… (*FSS* 69-70).

C'est en fait, la date où tout a réellement commencé pendant cette guerre de libération en Algérie. Cette date marque les Massacres de Sétif, Guelma et Kherrata symbolisant une série de répressions sanglantes qui intervinrent à la suite des manifestations nationalistes, indépendantistes

[6] À lire dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000).

et anticoloniales, notamment dans la région nord-est du Constantinois, en Algérie. L'évocation de cet événement apparait ici comme un devoir de mémoire, en appui à l'histoire (re)construite de Zoulikha, la femme combattante.

## Conclusion

Les textes littéraires africains francophones, depuis l'épisode du génocide rwandais, ont ouvert une voie qui consiste à investir le terrain, pour présenter des fictions fortement ancrées dans le réel, suivant la voie des littératures italienne et sud-américaine qui ont servi de laboratoire aux territoires de non-fiction.

La présente étude s'est attelée à ouvrir un nouveau chantier en direction de ce que l'on appelle « les territoires de la non fiction », appliqués au texte africain, plus spécifiquement au texte *La femme sans sépulture* d'Assia Djebar. Il ressort de l'analyse que le texte du membre de l'Académie française place le documentaire et les témoignages au cœur de la conception de l'œuvre, dans un souci d'authentiquer le récit de la vie de Zoulikha, figure féminine, protagoniste de la Guerre pour l'indépendance de l'Algérie. Pour cela, l'auteur a fait recours aux documents et aux témoignages, afin de garantir le caractère factuel. C'est à cette condition que tient la non-fiction dans ce que l'on peut résumer par la formule d'esthétique documentaire : « Voilà sans doute pourquoi archives et documents ont pris une telle ampleur dans une littérature contemporaine qui valorise les pièces de factualité et les signes tangibles de l'expérience humaine : pièces d'archives exposées, collections d'entretiens ou montage de documents. » (Demanze, §2)

**Bibliographie**

**Texte de référence**

DJEBAR, Assia, *La femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, 2002.

**Ouvrages critiques**

BAUDELLE, Yves, « Du roman autobiographique. Problèmes de la transposition fictionnelle » in *Protée*, 31.1, Printemps 2003, pp. 7-26.

GEFEN, Alexandre, « Introduction » in Alexandre Gefen (dir.), *Territoire de la non-fiction. Cartographie d'un genre émergent*, Paris, Brill, 2020, pp. 1-9.

HATZFELD, Jean, *Dans le nu de la vie*, Paris, Seuil, 2000.

HIDDLESTON, Jane, « Théories postcoloniales et poststructuralistes. Dialogues et anxiétés » in Pascale Rabault-Feuerhahn (dir.), *Théories intercontinentales. Voyages du comparatisme postcolonial*, Paris, Demopolis, coll. « Quaero », 2014, pp. 167-182.

JAMES, Alison et REIG, Christophe, « Avant-propos. Non-fiction : l'esthétique documentaire et ses objets » in Alison James et Christophe Reig (dir.), *Frontières de la*

*non-fiction. Littérature, cinéma, arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2014, pp. 7-21.
LEVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1960.
MILANESI, Claudio et BARRIENTOS TECUN, Dante, « Introduction. Territoires de la non fiction » in *Cahiers d'études romanes*, nº 38.1, 2019, pp. 7-17.
RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
TSANGO-NIONDO, Schelzah Merlynh, *Écriture de la mémoire et réinvention de l'histoire dans* La femme sans sépulture *d'Assia Djebar et* Les coqs cubains chantent à minuit *de Tierno Monénembo*. Mémoire de Master en Littérature africaine, Université Omar Bongo, 2019.
ZENETTI, Marie-Jeanne, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », 2014.

**Sitographie**

DEMANZE, Laurent, « Fictions d'enquête et enquêtes dans la fiction. Les investigations littéraires contemporaines » in *Contextes*, nº 22, 2019. [En ligne] URL : https://journals.openedition.org/contextes/6893 (page consultée le 05 septembre 2021).
HOUOT, Laurence, « Reportage littéraire et "creative non-fiction" : quand la littérature s'empare du réel » in *Franceinfo culture*, le 15 mai 2013. [En ligne]. URL : https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/roman/reportage-litteraire-et-quot-creative-non-fictionquot-quand-la-litterature-s-039-empare-du-reel_3311085.html (page consultée le 02 septembre 2021).
VIART, Dominique, « Les littératures de terrain » in *Revue critique de fixxion française contemporaine*, nº 19, 2019. [En ligne]. URL : http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx18.20/1339. (page consultée le 02 octobre 2021).

# Frontières et identités dans l'écriture d'Aminata Sow Fall, Ken Bugul et Fatou Diome

Rafaela Renata DE OLIVEIRA DA SILVA
Universität Bern, Suisse
rafaela.deoliveiradasilva@students.unibe.ch

**Résumé.** Les mouvements transnationaux favorisés par la mondialisation engendrent le franchissement de nombreuses frontières. Ces mouvements – qui correspondent parfois à des transgressions – sont notamment présents dans l'écriture migrante, source d'exemples de traversées et d'affrontements des personnages avec l'Autre. Cet article propose une brève étude des frontières spatiales et sociales représentées dans les œuvres d'Aminata Sow Fall, Ken Bugul et Fatou Diome. Cela nous permettra de constater l'implication de la spatialité et de l'altérité dans le façonnement des identités des personnages migrants.

**Mots-clés :** frontières, identité, altérité, intersectionnalité, entre-deux.

**Abstract. (Borders and Identities in the Writings of Aminata Sow Fall, Ken Bugul and Fatou Diome).** Transnational movements fostered by globalization lead to the crossing of many borders. These movements – which sometimes correspond to transgressions – are particularly present in migrant writing, a source of examples of crossings and confrontations of the characters with the Other. This article proposes a brief study of the spatial and social borders represented in the works of Aminata Sow Fall, Ken Bugul and Fatou Diome. This will allow us to observe the implication of spatiality and otherness in shaping the identities of migrant characters.

**Keywords:** borders/boundaries, identity, otherness, intersectionality, in-between.

La mondialisation a intensifié les migrations internationales. Les enjeux liés à ces mouvements sont représentés davantage par l'écriture migrante, qui rend compte de l'expérience des personnages (souvent inspirée de l'expérience des écrivains eux-mêmes) dans un espace autre que celui de leur terre natale. Le départ des migrants, qui se fait notamment depuis le Sud vers le Nord, entraîne une série de problématiques d'ordre géopolitique ou identitaire qui sont fréquemment transposées dans les œuvres littéraires. Les frontières jouent un rôle primordial dans les parcours des personnages de ces récits : en tant que « lieu[x] de brassages, d'échanges et de conflits » (Agier, 53), elles mettent en relation des lieux et aussi des sociétés, ce qui peut favoriser des échanges ou des affrontements. Pour Raffestin,

> [...] la limite est relation à travers le voisinage qu'elle postule. Elle juxtapose des territoires et des durées différents, elle leur permet de se confronter, de se comparer, de se découvrir à travers les sociétés qui les ont élaborés. La relation peut être d'échange, de collaboration ou d'opposition : la nature même de la limite s'en ressentira, elle en sera conditionnée. (1986, 20)

Les frontières franchies par les personnages des œuvres que nous étudions semblent transformer non seulement l'espace et les relations entre les individus, mais les personnages eux-mêmes, contribuant au façonnement de leurs identités. En considérant les frontières comme des « outil[s] de fabrication d'identités et support[s] de la consolidation des appartenances » (Amilhat Szary, 18), nous nous demanderons dans quelle mesure les frontières peuvent influencer la construction identitaire des personnages migrants. Le corpus de notre recherche, composé par *L'appel des arènes*[1] et *Douceurs du bercail*[2] d'Aminata Sow Fall ; *Le Baobab fou*[3] et *Cendres et braises*[4] de Ken Bugul ; *Impossible de grandir*[5], *Le Ventre de l'Atlantique*[6] et *La Préférence nationale*[7] de Fatou Diome, nous permettra d'observer ce phénomène et de répondre à cette question. Afin de guider notre étude, nous nous fondons en particulier sur les thèses suivantes : les frontières sont établies par des actes de langage (cf. Searle, 83-84) ; elles constituent un « lieu de tension entre soi et l'autre » (cf. Amilhat Szary, 12) ; et elles apparaissent comme un « lieu de discontinuité du sujet à l'identité incertaine » (cf. Suter 2007, 17).

## Frontières spatiales et sociales

Les frontières peuvent se présenter sous plusieurs formes. Dans les œuvres de notre corpus, nous constatons que les personnages africains expérimentent des frontières spatiales (*borders*) et sociales (*boundaries*)[8]

[1] Dorénavant désigné à l'aide du sigle *AA*, suivi du numéro de la page.
[2] Dorénavant désigné à l'aide du sigle *DB*, suivi du numéro de la page.
[3] Dorénavant désigné à l'aide du sigle *BF*, suivi du numéro de la page.
[4] Dorénavant désigné à l'aide du sigle *CB*, suivi du numéro de la page.
[5] Dorénavant désigné à l'aide du sigle *IG*, suivi du numéro de la page.
[6] Dorénavant désigné à l'aide du sigle *VA*, suivi du numéro de la page.
[7] Dorénavant désigné à l'aide du sigle *PN*, suivi du numéro de la page.
[8] À propos de cette opposition entre les frontières, Corinne Fournier Kiss et Patrick Suter affirment que : « *Spatiales*, leurs formes oscillent entre la ligne et la zone, les points et les réseaux [...]. Elles occupent, suivant les contextes ou les observateurs, une place périphérique ou centrale, peuvent être statiques ou dynamiques, fortement marquées ou non, pleines ou vides (avec des degrés intermédiaires) [...]. *Sociales*, elles construisent des différences, entre "nous" et "les autres", entre nationalités, ethnies, classes, religions, genres, races, cultures, jouant un rôle essentiel dans la "poétique des groupes humains" [...]. Elles apparaissent comme des discontinuités dans les déplacements et déterminent

notamment depuis la colonisation, en raison de la délimitation territoriale imposée par le pouvoir colonial européen, mais aussi bien des limites sociales favorisées par ces démarcations. Selon Amilhat Szary, « le fait que les limites internationales aient, là plus qu'ailleurs, été tracées sans respecter les contours des groupes ethniques, a pu fournir aux habitants des ressources familiales, claniques, ou simplement de langues et de coutumes, qui leur permettent de mobiliser facilement des réseaux transfrontaliers […] » (2015, 70). Cette condition est vécue par Salie, protagoniste des romans *Le Ventre de l'Atlantique* et *Impossible de grandir* de Fatou Diome : les traversées des frontières intra-africaines font partie de la vie de la jeune fille puisqu'une partie de sa famille vit en Gambie et qu'elle doit travailler dans le pays voisin pour financer ses études.

La période coloniale a également contribué à la création de frontières sociales entre Africains et Européens. Dans l'imaginaire africain a surgi l'idée d'une supériorité culturelle européenne, et, surtout, un imaginaire de l'ailleurs s'est formé selon lequel l'Europe, toujours dépeinte comme le paradis terrestre ou comme un Eldorado, se différencierait fondamentalement de la terre africaine. Cette frontière imaginaire entre l'ici et l'ailleurs n'est évidemment pas sans encourager le départ des jeunes africains, convaincus qu'une vie ailleurs leur permettra d'offrir un meilleur avenir à leurs familles laissées au pays. C'est d'ailleurs en raison des migrations postcoloniales vers le vieux continent que le franchissement de frontières est particulièrement ressenti par les personnages africains : ceux-ci font face au caractère modulable des frontières spatiales, ces limites présentant une certaine porosité, de la souplesse, voire de « l'invisibilité » à ceux venant du Nord, tandis qu'elles sont au contraire renforcées pour les migrants africains.

Face aux difficultés d'une traversée légale, certains personnages préféreront procéder au déplacement international de manière clandestine. Dès lors, dans les villages du pays de départ, des stratégies sont mises en œuvre par des passeurs afin de « faciliter » le départ illégal des migrants. Mais, du fait de cette illégalité, c'est une vie de pénurie et de difficultés qui attend ceux qui arrivent en Europe après les intempéries et les difficultés de la traversée par la mer. De plus, tout comme c'est d'ailleurs le cas pour celles et ceux qui voyagent de manière légale, l'expérience de l'ailleurs sera encore bouleversée par la confrontation aux frontières sociales qu'ils rencontreront, déterminées par la mémoire de la colonisation, par la xénophobie et par le racisme.

---

des circulations (en les rendant possibles, en les restreignant ou en les détournant). » (2021, 12).

**Intégration et adaptation dans le pays d'accueil**

Aujourd'hui, les frontières ne doivent plus être imaginées comme des lignes fixes, mais plutôt comme des « nuage[s] de points dont les liens tissés entre eux font réseau » (Amilhat Szary, 54). Ce réseau peut être observé dans les récits grâce à l'expérience des personnages migrants ayant réalisé clandestinement un parcours en Europe : les frontières sont devenues pour eux une donnée fondamentale de la condition humaine, une expérience de vie à laquelle ils sont soumis. La frontière constitue fréquemment « un lieu violent », dans lequel tel ou tel personnage se « trouve comme emprisonné dans cet espace intermédiaire dont le franchissement ne finit jamais » (Amilhat Szary, 110). Les personnages migrants – qui ne diffèrent aucunement de ceux qu'évoque sans cesse l'actualité médiatique – sont en état d'alerte constante, car ils risquent d'être contrôlés à tout moment et d'être finalement renvoyés dans leur pays d'origine. Afin d'éviter leur rapatriement, ils trouvent des stratégies telles que le mariage avec un ou une Européenne, ou ils se voient condamnés à une vie en cachette, dans une situation de clandestinité : « — [S]oyons sérieux, d'abord j'ai pas été recalé. J'avais bien réussi mon entrée. J'étais là-bas depuis six ans, c'est un contrôle policier qui m'a surpris à la sortie d'un magasin… » (*DB*, 12). Ceux qui ont migré légalement souffrent eux aussi, puisqu'ils sont toujours contraints à prouver leur identité et dans un certain sens, à prouver leur innocence dans ce non-lieu[9] que l'ailleurs peut constituer.

L'histoire d'Asta Diop est à cet égard exemplaire. Asta voyage légalement en France mais n'arrive pas à effectivement entrer dans le pays. Son histoire nous fait remarquer les traitements dégradants auxquels sont soumis les migrants provenant du Sud : « [t]ous ces traitements humiliants parce que vous voyez en chacun de nous un futur immigré ! » (*DB*, 16). Ses interactions avec les forces de l'ordre supposent toujours un rapport hiérarchique, étant donné que ceux-ci représentent l'autorité capable de laisser passer ou de refuser l'entrée de quelqu'un sur le territoire européen. Ayant tous les documents probatoires de la légalité de son voyage et séjour (une somme en argent, la lettre d'invitation, le certificat sanitaire pour les produits alimentaires qu'elle transporte), Asta se voit humiliée par tous les contrôles qu'elle subit. Lorsque même son gri-gri[10] est fouillé, elle « […] ressent une profonde blessure de ce qu'elle considère comme la profanation de son territoire sacré. » (*DB*, 26). Après

[9] Pour Marc Augé « [s]i un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. » (100).

[10] Le gri-gri est un type d'amulette destiné à conjurer le mauvais sort.

l'interrogatoire et les multiples contrôles, la protagoniste de *Douceurs du bercail* subit encore l'expérience dégradante de voir son corps soumis à une fouille à l'aéroport :

> La silhouette se précise. C'est une dame en uniforme : jupe bleue, chemise blanche et galons à l'épaule. Elle n'est pas très jeune et affiche un bon maintien. — S'il vous plaît Madame, venez avec moi. — Où ?… — Une formalité… Une cage. De lourds rideaux noirs. Un projecteur aveuglant. Le chariot est de l'autre côté du rideau ; on voit ses roulettes du bas de la cage. Asta a accepté d'enlever sa veste, ses chaussures et ses bas. Elle refuse d'ôter le reste. Des mains gantées lui balaient toutes les parties du corps, passent sous le soutien-gorge, descendent jusqu'aux genoux, remontent sous la jupe. Asta frissonne de dégoût. Elle a le sentiment qu'on la brise. Les mains montent. Un ongle, à peine amorti par le gant, bute contre son nombril. Des doigts, autour de sa taille, longent le bord de son slip et s'arrêtent au niveau des hanches. Arrêt rapide pour consolider la prise et ça tire vers le bas. Asta réalise qu'une main insolente bifurque et cherche à forcer un passage fermé. Asta serre les jambes. La main insiste ; elle a de la vigueur et, sûrement, de l'expérience. Asta ne veut pas être vaincue. Elle sursaute. « Jamais ! » se dit-elle. Une rage bestiale la saisit. (*DB*, 27)

Le message émis par le toucher ganté, qui empêche le contact des peaux des personnages en question, est celui d'une asymétrie entre les deux femmes, d'un rapport de pouvoir qui distingue les deux. Cette image démontre que la peau est l'un des « lieux où s'inscrivent les blessures infligées par le monde » (*DB*, 250), comme le dira plus tard le récit ; la blessure toujours ouverte du colonialisme. Ici, la frontière semble devenir « le lieu du toucher de l'autre » (Amilhat Szary, 128), bousculant « à une échelle très fine la notion du privé et du public » (Amilhat Szary, 129). Si « le corps est géographie » (Amilhat Szary, 252), ce toucher apparaît ici comme une invasion, un dépassement de limites et un franchissement de frontières de la part de l'État à l'égard de cette femme.

La réaction « exagérée » d'Asta, qui agresse la policière responsable pour la fouille, finit par causer son entrée au « dépôt » — le centre de rétention des personnes dont l'admission n'est pas autorisée en France. Elle ne peut donc pas accomplir son voyage, malgré le fait qu'elle n'est pas une migrante dite illégale et nonobstant toutes les situations qu'elle a dû subir pendant les « protocoles » d'immigration.

## Frontières sociales

Les personnages migrants africains vivent un grand nombre de frontières sociales pendant leur séjour en Europe : des frontières linguistiques, de classe, de genre et de race (couleur de peau) en sont des exemples. Dans *Douceurs du bercail,* nous observons grâce à l'exemple du « Quartier de la Gare » (connu postérieurement par le nom *Pikine*

*Tougal*) que les frontières spatiales et sociales sont imbriquées, l'une favorisant l'émergence de l'autre :

> Avec une population cinq fois supérieure à sa capacité, avec des conditions sanitaires exécrables défiant toute norme d'hygiène, de salubrité et de simple décence, le Foyer devint vite une aberrante boursouflure dans un environnement jadis sélect et calme. Il imposa son rythme au quartier et, progressivement, avala tout l'espace — maisons, parcs et jardins — quand les résidents eurent quitté les lieux l'un après l'autre, mécontents d'une cohabitation jugée « dévoreuse », emportant leur colère, ne se privant pas de clamer sur tous les toits et à tous les micros la terrible injustice qu'ils avaient subie : avoir été « sauvagement agressés » selon leurs propres dires dans leurs habitudes, leur culture et leur droit à une vie tranquille conforme à leur propre idéal. (*DB*, 125)

Les classes sociales représentées dans cet extrait ne peuvent pas cohabiter. Les anciens résidents du quartier — des bourgeois —, jugeant n'avoir rien en commun avec les nouveaux arrivants et, adoptant une attitude empreinte de racisme ou de xénophobie, partent au fur et à mesure que les migrants s'y installent. Cela entraîne une transformation du quartier et une ghettoïsation des nouveaux habitants, qui deviennent ainsi restreints à une seule localité dans l'espace, et qui se voient exclus par la communauté autochtone, dans un processus de ségrégation socio-spatiale.

Les frontières linguistiques peuvent ressortir, à leur tour, lors des interactions entre Africains et Européens. Malgré le fait que les migrants provenant de l'Afrique de l'Ouest (et notamment du Sénégal) peuvent en principe parler français, leurs interlocuteurs soulignent avec insistance leur éventuel accent ou vont jusqu'à leur parler en petit-nègre, ce qui caractérise une forme de discrimination basée sur des préjugés, supposant naïvement que les migrants noirs sont incapables de bien parler la langue de Molière.

## L'expérience féminine de la migration

Parmi les frontières sociales, celles liées au genre sont particulièrement importantes et remarquables dans les œuvres de notre corpus : elles sont identifiées par les limites marquées entre le masculin et le féminin et toutes les implications qui en découlent. L'expérience migratoire en elle-même nous en offre un exemple : malgré le fait qu'aujourd'hui la plupart des migrants est constituée de femmes, notamment dans la catégorie du « regroupement familial » (Naïr 2007, 40), les hommes occupent la place prépondérante dans le contexte migrant. Nous avons donc toujours besoin de « rompre avec l'image d'une migration où seuls des hommes pouvaient être protagonistes », alors que les femmes, elles, « restaient au pays ou suivaient, subissant la

migration » (Catarino et Morokvasić, 2). Dans ce sens, Aminata Sow Fall, Ken Bugul et Fatou Diome contribuent à dénoncer la situation des femmes migrantes, caractérisée par une expérience intersectionnelle[11] qui considère les différentes formes d'oppression auxquelles les personnages féminins sont soumis dans le pays d'accueil et les met en relation.

Les femmes représentées dans les récits de notre corpus vivent déjà en Afrique des expériences de sexisme. Elles y vivent sous les règles d'une double morale qui, pour les mêmes actions, fait l'éloge des hommes tandis qu'elle condamne les femmes. Après leur départ en Europe, cette situation ne s'améliore pas : ces femmes assument l'obligation financière qui est normalement attribuée aux hommes migrants, mais elles sont toujours moralement jugées sous prétexte qu'elles auraient abandonné leur famille et leurs enfants au pays. Nous voyons ainsi que « le "coût social" qui résulte de l'absence, de l'éloignement physique, émotionnel n'est calculé qu'au féminin » (Catarino et Morokvasić, 7). En outre, les travaux que les femmes migrantes réalisent à l'étranger sont souvent associés aux tâches domestiques ou aux soins, ce qui caractérise une division sexuelle du travail. La narratrice de la nouvelle « Le visage de l'emploi » dans *La Préférence nationale* vit une situation de ce type :

> [p]our madame Dupont, *africain* est synonyme d'ignorance et de soumission. […] Je me dis que c'est sans doute pourquoi, dans ce pays, même les métiers ont des visages. Surtout les plus durs et les plus mal payés. Quand vous entendez un marteau-piqueur, inutile de vous retourner, c'est à coup sûr un noir, un turc, un arabe, en tout cas un étranger, qui tient la manette. Quant au bruit des aspirateurs, il signale presque toujours la présence d'une Africaine, d'une Portugaise ou d'une Asiatique. Et pour ce que proposait Madame, j'avais la tête de l'emploi. (*PN*, 70)

Un autre exemple de ce qui constitue l'intersectionnalité de l'expérience féminine ailleurs peut être retrouvé dans la nouvelle éponyme de l'ensemble du recueil, « La Préférence nationale », dans laquelle nous observons que la protagoniste, une migrante noire, rate une opportunité de travail du fait de son origine et de sa couleur de peau : le poste de travail sera occupé par son amie blanche ayant la même formation.

[11] L'*intersectionnalité* est une notion qui désigne la situation des personnes subissant simultanément plusieurs formes de discrimination. La juriste et activiste américaine Kimberlé Crenshaw (1989) utilise ce concept pour désigner les diverses façons dont la race et le genre interagissent pour façonner les multiples dimensions des expériences de vie des femmes noires. Une telle approche des migrations permet de traiter de l'intersectionnalité structurelle et de l'intersectionnalité politique dont les femmes migrantes sont victimes, c'est-à-dire de repérer les points d'intersection entre le racisme et le patriarcat qui marquent leur expérience migratoire.

La souffrance morale vécue par ces femmes est caractérisée également par le harcèlement qu'elles subissent, car, fétichisées, elles sont réduites à leurs corps et à leur sexualité. Cet « exotisme » lié au corps féminin de peau noire est comme un vestige du regard colonial qui semble toujours présent dans l'imaginaire européen. Dans *Le Baobab fou*, par exemple, nous observons que Ken travaille comme masseuse dans un sauna. Cependant, ses clients veulent toujours quelque chose d'autre d'elle : « [m]oi qui n'avais jamais appris le massage, je maniais poudre et chair sans savoir par où commencer. Le gros monsieur n'avait pas pris de sauna ; il voulait me toucher les fesses, les seins, dans le désordre. Je refusais. Je le massais comme je supposais logiquement le massage. La nausée me montait des entrailles. » (*BF*, 106).

L'érotisation des femmes noires entraîne parfois une rivalité avec les femmes blanches, ce qui ne favorise pas l'intégration des femmes noires dans le sein de la communauté à l'étranger :

> Mais elle ne voulait pas me laisser avec son mari. Pourtant je pensais qu'elle pouvait comprendre que Paul ne cherchait qu'un exutoire pour se déculpabiliser de la colonisation. Mais le mythe de la femme noire et de l'homme blanc et le fantasme inassouvi qui hantait ce dernier régnaient très fort. Hélène voyait en moi une femme dont les canons de beauté étaient à l'affiche de la mode. La femme noire couvrait les pages des magazines de mode et de pornographie. La jalousie l'emporta chez elle. Quel gâchis ! (*BF*, 126-127)

Outre ces discriminations du fait de leur couleur de peau, de leur genre, de leur statut ou de leur origine, ces femmes peuvent être victimes de violences domestiques, comme dans *Cendres et braises*, où la protagoniste se fait constamment agresser par son compagnon, qui finit par l'envoyer en hôpital psychiatrique alors qu'elle n'a pas de maladie mentale. Les femmes migrantes noires vivent donc une situation de subalternité liée à la condition intersectionnelle de leur expérience : « [l]'étrangère, ex-épouse d'un Français devient juste un ex-objet exotique. Et comme tout objet, elle n'a aucun droit, même pas celui de gagner correctement sa vie. » (*PN*, 83). Malgré leurs différences, les femmes migrantes semblent toutes liées par la « tragédie » qu'elles vivent : « les femmes, toutes les femmes avaient le même destin. » (*BF*, 66).

## Identité et altérité

Dans le pays d'accueil, les Africains sont souvent vus par le biais d'un regard simpliste et d'une vision réductrice : ils sont perçus comme étant « les autres » et leurs différences sont réduites à des clichés et à des stéréotypes irraisonnables. Leur image est fréquemment associée à de

mauvaises choses[12]. Le racisme, l'exotisme et la xénophobie auxquels ils font face sont des pratiques institutionnalisées. Les contrôles au faciès, c'est-à-dire des interventions fondées sur l'apparence physique (la couleur de peau) de la personne en question, sont une des conséquences de cette institutionnalisation[13]. Tout cela peut mener à des conséquences qui touchent profondément les migrants, telles que la solitude et les questionnements identitaires. L'expérience des frontières est ainsi vécue par les personnages non seulement par le fait qu'ils doivent les traverser, mais aussi dans la mesure où ils finissent par vivre la frontière eux-mêmes, leur condition pouvant devenir très problématique. Leur relation à l'Autre, à l'Européen, apparaît donc difficile. Certains migrants arrivent à s'adapter, mais non sans peine. Par le moyen de la parole, les migrants se voient constamment rappeler qu'ils ne sont pas à leur place, qu'ils n'appartiennent pas à la société cible, supposée « d'accueil ».

Pour la narratrice du *Baobab fou*, « l'approche de l'autre était toujours une identification » (102) : à chaque fois « [l]e même processus démarrait : "mon pays, ma race, chez moi, chez vous autres" » (91). Nous observons ainsi un processus d'altérisation selon lequel il faut toujours se différencier pour avoir la possibilité éventuelle de s'intégrer. Établir des relations avec d'autres Africains sur le continent européen n'est pas non plus une tâche facile, puisque les frontières établies par les colonisateurs ont contribué à créer des oppositions entre des peuples africains, ce qui alimente des rivalités. La relation de soi avec l'Autre est ainsi modifiée du fait des limites sociales qui résultent des frontières spatiales :

> [j]e n'arrivais pas à me lier avec les Africains des autres nationalités. Les envahisseurs nous avaient séparés, portés les uns contre les autres et nous n'étions pas arrivés à nous en sortir. Et comment parler d'une lutte noire, d'un pouvoir noir, d'une culture noire, de l'unité africaine si nous n'avons pas encore résolu ce problème ? (*BF*, 130)

[12] Selon Sami Naïr, l'immigration est souvent assimilée à « l'insécurité, la violence des banlieues, les difficultés du voisinage dans les quartiers pauvres » et, « tout particulièrement dans les textes officiels de la plupart des États et de l'Union européenne [...] la lutte contre "l'immigration clandestine, la drogue, la criminalité et le terrorisme" est une formule devenue banale. » (Naïr, 12).

[13] Selon l'Open Society Justice Initiative, « [l]e profilage ethnique, ou contrôle au faciès, se définit comme le recours par les forces de l'ordre, pour appuyer leurs décisions et tenter de déterminer quels individus sont susceptibles d'être (ou d'avoir été) impliqués dans des activités criminelles, à des généralisations fondées sur l'appartenance ethnique, la race, la religion ou l'origine nationale supposée des individus, plutôt qu'à des soupçons raisonnables, des indices objectifs ou des critères liés au comportement des personnes concernées. » (2013, 5).

Pour les personnages qui ont vécu depuis l'enfance une situation de déchirement, d'entre-deux, c'est-à-dire pour ceux qui ont une identité incertaine en quelque sorte, cette souffrance s'aggravera lorsqu'ils vivront à l'étranger et qu'ils découvriront une culture différente de la leur. Dans le désir de se faire accepter au pays d'accueil, ils pourront subir des transformations dans leurs habitudes, dans leur comportement, dans leur façon de s'habiller, de parler, etc. Lorsqu'elles sont exacerbées, toutes ces transformations peuvent entraîner une assimilation telle que celle subie par Diattou Bari dans *L'Appel des arènes* : après un séjour en France, elle abandonne sa culture africaine pour devenir comme les Occidentaux. De retour en Afrique, Diattou est perçue comme n'étant « ni une noire, ni une blanche » en raison de ses habitudes et de sa manière de vivre (*AA*, 148). Ainsi, nous constatons que dans l'attente d'être intégrés, certains voient leur propre identité menacée et habitent un entre-deux constant.

## Conclusion

Dans les œuvres littéraires ici étudiées, le rapport à la spatialité est vécu différemment par les personnages africains et européens. Malgré la facilité relative des personnages africains pour se rendre dans les pays voisins à l'intérieur du continent, une pareille liberté de déplacement est presque impossible en dehors de l'Afrique. Le paradoxe des frontières subies par eux est constitué du fait qu'ils ont vécu l'imposition des frontières spatiales de leur territoire (imposition exercée de l'extérieur) ; ils ont dû s'adapter à la culture des colonisateurs, mais dès qu'ils partent vers les anciennes métropoles, ils se voient souvent empêchés d'accomplir leur objectif, à cause d'une série de préjugés (parfois justifiés par la faiblesse de leur passeport[14]). Florence Paravy résume bien cette situation en affirmant que :

> [e]xercer un pouvoir sur [l']espace, c'est d'abord y être libre de ses déplacements, pouvoir maîtriser et dépasser distances et frontières. C'est aussi exercer une autorité sur les êtres qui l'habitent. Cette autorité s'exprime notamment par la place accordée à l'autre dans cet espace, par le champ d'action et de mouvement qu'on lui permet ou qu'on lui impose. […] Le détenteur du pouvoir a la liberté de se déplacer comme il l'entend, non seulement au sein de l'espace dans lequel il règne, mais aussi au-delà des frontières, dans des espaces indépendants de son pouvoir, et il se différencie par là du commun des mortels, dont les déplacements

[14] Cf. Amilhat Szary : « [a]ujourd'hui, selon le type de passeport que l'on a sur soi, on peut avoir accès de 28 à 173 pays, ce qui dessine un monde à géométrie très variable : les uns peuvent, sans visa, avoir accès à 4.3 milliards de leurs semblables et découvrir 73 millions de kilomètres carrés quand les autres sont restreints à 230 millions de personnes sur seulement 5 millions de kilomètres carrés ! » (2015, 107).

> sont plus limités par les contraintes matérielles ou politiques : ne voyage pas forcément qui veut. (1999, 153)

Une fois les frontières spatiales dépassées, les migrants africains se voient confrontés aux frontières sociales du pays d'accueil. Les récits littéraires nous aident à voir qu'à l'exemple de ce qui dit Searle (1998), c'est le langage qui contribue à instituer ces frontières entre les groupes. Les rencontres représentées dans les œuvres de notre corpus font remarquer notamment des tensions entre soi et l'Autre, ce qui confirme le caractère frictionnel de la frontière.

Spatialité et altérité sont impliquées dans le façonnement des identités des sujets migrants africains à travers les différentes limites qui leur ont été imposées dans le passé et auxquelles ils doivent faire face aujourd'hui. Les frontières spatiales supposent un rapport avec l'altérité et les limites sociales qu'elles déterminent entraînent une « discontinuité » identitaire des personnages, notamment de ceux ayant des inquiétudes ou des incertitudes liées à leur origine, à leur statut, à des questions familiales ou à une naissance « illégitime », par exemple.

Les différents espaces (et les frontières qui les séparent) s'impliquent dans le façonnement des identités des personnages migrants, grâce notamment aux divers apports culturels, aux appartenances multiples que ces sujets peuvent réclamer, mais aussi aux différents conflits qui s'en dégagent et qui font que ces personnages remettent en question leur identité. Ne pouvant pas se réclamer seulement d'une identité ou d'une appartenance unique, ces personnages deviennent des « êtres frontaliers »[15] ou encore des « individus-frontière »[16], développant une sorte d'identité transfrontalière. Une telle situation ne constitue pas forcément une perte, mais elle peut devenir une richesse, puisque « la notion de frontière est non seulement constitutive du vivant, mais encore constitutive du vivant en société » (Raffestin 1992, 158).

**Bibliographie**

**Textes de référence**

BUGUL, Ken, *Cendres et braises*, Paris, L'Harmattan, 1994.
BUGUL, Ken, *Le Baobab fou*, Paris, Présence Africaine, 2009 [1984].
DIOME, Fatou, *Impossible de grandir*, Paris, Flammarion, 2013.
DIOME, Fatou, *La Préférence nationale*, Paris, Présence Africaine, 2001.

[15] Amin Maalouf considère comme étant des *êtres frontaliers* ceux qui portent en eux des appartenances qui s'affrontent : « […] des êtres portant en eux des appartenances qui […] s'affrontent violemment ; des êtres frontaliers, en quelque sorte, traversés par de lignes de fracture ethniques, religieuses ou autres. » (11).

[16] Cf. Patrick Suter 2007, 16.

DIOME, Fatou, *Le Ventre de L'Atlantique*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2003.
SOW FALL, Aminata, *Douceurs du bercail*, Abidjan, Nouvelles éditions ivoiriennes, 1998.
SOW FALL, Aminata, *L'appel des arènes*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, 2015 [1982].

**Ouvrages critiques**

AGIER, Michel, « Penser le sujet, observer la frontière » in *L'Homme*, nº 203-204, 2012, pp. 51-76.
AMILHAT SZARY, Anne-Laure. *Qu'est-ce qu'une frontière aujourd'hui* ? 2e tirage, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.
AUGE, Marc, *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
CATARINO, Christine et MOROKVASIC, Mirjana, « Femmes, genre, migration et mobilités » in *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 21, 2005, pp. 7-27.
FOURNIER KISS, Corinne et SUTER, Patrick, « Poétique des frontières dans les littératures de langue française » in Patrick Suter et Corinne Fournier Kiss, *Poétique des frontières. Une approche transversale des littératures de langue française (XXe-XXIe siècles)*, Genève, MētisPresses, « Voltiges », 2021, pp. 9-33.
MAALOUF, Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1998.
NAÏR, Sami. *L'immigration est une chance. Entre la peur et la raison,* Paris, Seuil, 2007.
PARAVY, Florence, *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999.
RAFFESTIN, Claude, « Autour de la fonction sociale de la frontière » in *Espaces et Sociétés*, nº 70-71. 1992, pp. 157-164.
RAFFESTIN, Claude, « Éléments pour une théorie de la frontière » in *Diogène*, vol. 34, nº 134, 1986, pp. 3-21.
SEARLE, John Rogers, *La construction de la réalité sociale*, trad. Claudine Tiercelin, Paris, Gallimard, 1998 [1995].
SUTER, Patrick. « Insistance de la frontière. Reconfiguration de l'imaginaire littéraire géographique en Suisse romande » in *Frontières/Un paysage européen II* 28, juillet 2007, pp. 13-18.

**Sitographie**

CRENSHAW, Kimberlé Williams, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », in *University of Chicago Legal Forum*, vol. 1989, iss. 1, article 8. [En ligne]. URL : http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8 (page consultée le 19 janvier 2022).
OPEN SOCIETY JUSTICE INITIATIVE, *L'Égalité trahie. L'impact des contrôles au faciès*. [En ligne]. URL : https://www.justiceinitiative.org/uploads/4987f35b-807a-4c71-9da2-fa834ea30cc4/legalite-trahie-impact-controles-au-facies-20130925_5.pdf (page consultée le 19 janvier 2022).

# Histoire, idéologie, morale chez Virgil Tănase et Tzvetan Todorov. Nuances et interrogations

Gina PUICĂ
Université « Ştefan cel Mare » de Suceava, Roumanie
gina.puica@litere.usv.ro

**Résumé.** Cet article est consacré à deux écrivains francophones, originaires de l'Europe orientale (Roumanie et Bulgarie), établis à Paris durant la seconde moitié du XX$^{e}$ siècle, Virgil Tănase et Tzvetan Todorov, écrivains « séparés » par le genre littéraire dans lequel ils ont exercé principalement (le roman pour le premier, l'essai pour le second), mais que réunit une vision proche de ce que c'est que les rapports de l'individu à l'histoire et à la mémoire. Pour faire face aux traumatismes de l'Histoire, Todorov donnait en exemple la « morale quotidienne », alors que Tănase propose la « morale de catastrophe ».

**Mots-clés :** littérature francophone, Europe, XX$^{e}$ siècle, Histoire, morale.

**Abstract. (History, Ideology, Morals in Virgil Tanase's and Tzvetan Todorov's Works. Nuances and Questions).** This article covers the works of two French-speaking writers, originally from Eastern Europe (Romania and Bulgaria), settled in Paris in the second half of the twentieth century: Virgil Tănase and Tzvetan Todorov. These writers are "separated" from the literary genre in which they mainly engaged (the novel for the former, the essay for the latter), but reunited by a close vision of what the relationship of the individual with history and memory means. In order to cope with the traumas of history, Todorov exemplified "everyday morality", while Tănase proposed the "catastrophe morality".

**Keywords:** francophone literature, Eastern Europe, the twentieth century, history, morality.

Le fait que le Bulgare Tzvetan Todorov et le Roumain Virgil Tănase soient « séparés » par le genre littéraire dans lequel ils ont exercé principalement (l'essai pour le premier, le roman pour le second) ne rend que plus intéressantes leurs communes préoccupations.

## Du Danube à la Seine

Tzvetan Todorov, né en Bulgarie en 1939 et décédé en France en 2017, se décrivait volontiers comme un « paysan du Danube ». « Un paysan du Danube », « Le paysan à Paris » sont les titres de deux chapitres de son livre d'entretiens avec Catherine Portevin *Devoirs et délices. Une vie de passeur* (2002). Établi en France en 1963, il intègre cette même année le séminaire de Roland Barthes. Des années plus tard, il affirmera au sujet de

son maître : « Même si je n'adhère pas tellement, aujourd'hui, au contenu de ses thèses, je garde un vrai amour de lui, et une grande reconnaissance. Ce qui chez Barthes m'est resté cher est une attitude, des gestes, son sourire, le grain de sa voix… » (Todorov 2002, 87).

Virgil Tănase est né en Roumanie, à Galați, en 1945. « Enfant de la guerre », il fait de ce statut une sorte d'obsession créatrice, l'événement originel dont dérivent maints de ses motifs littéraires. Sa ville natale est située au bord du Danube, ce même fleuve qui définit l'identité de Todorov et dont la présence se fait sentir au fil des romans de Tănase. Fait tout à fait anecdotique : Tănase est le traducteur en roumain de l'un des ouvrages de Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*) : *Introducere în literatura fantastică* (1973). Quatre ans après la parution de cette traduction, en 1977, il s'exile en France, où il soutiendra une thèse sous la direction de Roland Barthes. Comme Todorov, Tănase aura gardé de Barthes un très bon souvenir lié à sa générosité. Ainsi, à la fin de leur premier rendez-vous à son bureau, rue de Tournon, au sujet de la thèse qu'il allait rédiger et soutenir une année plus tard, Barthes lui aurait lancé : « Monsieur Tănase, surtout ne vous sentez pas seul ! » (Tănase 1990, 159). Autre fait anecdotique : Virgil Tănase aura co-dirigé à Paris, avec Dumitru Tsepeneag, une revue littéraire intitulée *Seine et Danube* (2003-2005 ; la revue est rééditée à partir de 2010 en une nouvelle série, en ligne, sous la houlette de l'Association des Traducteurs de Littérature Roumaine).

**Exils**

Puisque l'exil suppose le passage d'une ou de plusieurs frontières, dans un premier temps j'évoquerai précisément le statut d'exilés de ces deux écrivains. Ceci établi, encore faut-il ajouter que tous les deux, aussi bien Tzvetan Todorov que Virgil Tănase, ont été des exilés un peu malgré eux… Qu'en est-il plus concrètement ?

Dans le même ouvrage co-écrit avec Catherine Portevin, *Devoirs et délices. Une vie de passeur*, Todorov mentionnait au sujet de ses premiers mois passés en France : « Je ne voulais absolument pas devenir un exilé. Je tenais trop à mes amis, aux relations humaines. » (2002, 58) Parti initialement pour une simple année d'études à l'étranger avec une bourse octroyée par une tante exilée elle-même, Todorov finira par s'y fixer. C'est une lettre de son père parvenue de Bulgarie qui le convainc de rester à Paris, de ne pas retourner au pays natal, alors soumis comme tous les pays de l'Europe orientale à la dictature communiste. Todorov comprend que retourner en Bulgarie serait faire ses adieux à la liberté d'expression trouvée à Paris et à toute possibilité d'épanouissement intellectuel sur le long terme. Son parcours ultérieur ne fit que confirmer le bon sens de cette décision. Qui plus est, Todorov était doué d'une grande capacité

d'adaptation et son arrivée en France tombait dans un contexte favorable à la liberté de l'esprit, à une époque d'innovations en tout genre[1].

Si Tzvetan Todorov ne se sentit pas vraiment un exilé, il eut tôt fait de s'apercevoir qu'il était un « passeur » :

> Je me suis aperçu que j'avais mené une vie de passeur de plus d'une façon : après avoir traversé moi-même les frontières, j'essayais d'en faciliter le passage à d'autres. Frontières d'abord entre pays, langues, cultures ; ensuite entre domaines d'étude et disciplines scientifiques dans le champ des sciences humaines. Mais frontières aussi entre le banal et l'essentiel, le quotidien et le sublime, la vie matérielle et la vie de l'esprit. Dans les débats, j'aspire au rôle de médiateur. Le manichéisme et les rideaux de fer sont ce que j'aime le moins. (Todorov 2002, 382).

Pour ce qui est du Roumain Virgil Tănase, à la suite de la publication de son premier livre en France (*Portrait d'homme à la faux dans un paysage marin*, 1976 – roman dont la publication avait été refusée en Roumanie), suivie d'une interview dans *Libération*, où il se montre particulièrement critique à l'égard du régime de Bucarest, il se voit remettre par les autorités roumaines un passeport qu'il n'avait pas sollicité et le 2 janvier 1977 il monte dans le train qui le conduira à Paris. Il est fasciné par ce qu'il découvre à son arrivée, mais dira-t-il plus tard : « Je venais à Paris en homme libre, comme je l'avais été en Roumanie. Libre de rester ou de partir, sans laisser les autorités décider à ma place. » (Tănase 1990, 129).

Si Todorov aimait à se décrire en « passeur », Tănase préfère se voir comme un « voyageur »[2]. Et en cela il prend une position contraire à celle affichée par de nombreux écrivains roumains exilés à Paris après 1945. D'ailleurs, Virgil Tănase entretiendra des rapports très difficiles avec ces milieux. L'écrivain refuse avec constance d'être considéré comme un écrivain de l'exil roumain, allant jusqu'à réfuter « la notion même d'exil » (Tănase 1990, 129)[3]. Un désaccord majeur, autant politique que de vision littéraire, le sépare des représentants emblématiques de cet exil roumain de Paris, réunis, avant 1990, autour de la Radio Free Europe, pour lesquels le fait banal d'avoir embrassé une idéologie opposée au

[1] De ce même contexte favorable pour la vie intellectuelle bénéficia aussi Julia Kristeva, arrivée de Bulgarie à Paris en 1965.

[2] Il l'a notamment affirmé lors de la conférence inaugurale de l'Université d'été de l'Institut d'Investigation des Crimes du Communisme et la Mémoire de l'Exil Roumain (IICCMER) de Sinaia (6-11 juillet 2019) qu'il assura, intitulée « Voyageurs et émigrants. Deux façons de se rendre étranger ».

[3] C'est pourquoi les chercheurs ont qualifié son exil d'« atypique » (Crihana 2013), voire de « contre exil » (Lungu-Badea 2005).

communisme était une valeur en soi et leur situation administrative « un alibi à leur échec » (Tănase 1990, 133-134). L'écrivain ne se priva pas de dénoncer çà et là leur « mythologie » défaitiste et prétentieuse, l'amas de clichés dans lesquels ils s'embourbaient avec une curieuse auto-satisfaction. Dans leurs certitudes, Virgil Tănase voyait « de l'enfantillage », voire la « bêtise la plus noire » (Tănase 1990, 130-131). Exil « bête et méchant », « ridicule et lamentable », « somme de frustrations » (Tănase 1990, 132, 133) – tels sont quelques-uns des qualificatifs dont Virgil Tănase usa pour décrire ces milieux. Mais si refus manifeste des pratiques et de l'idéologie de l'exil roumain il y a chez Virgil Tãnase, il faut plutôt y voir l'échec des représentants-vedettes de cet exil historique en raison de leur réduction de l'idée d'exil à une idéologie immuable, sans nuance et passablement ethnicisée, alors que Tănase incarne et nourrit une réalité bien plus complexe de l'exil.

Car durant la guerre froide, Tănase voulait à Paris être écrivain solidaire non seulement de ses conationaux, mais aussi, tel l'un des personnages du roman *Zoïa*, proche « des écrivains et des artistes fauchés, toutes nationalités confondues, perdus entre la Place du Tertre et Montparnasse » (Tănase 2009, 394). À ce titre, son exil correspond à la définition qu'en donnait le sociologue Mihai Dinu Gheorghiu, qui le concevait dans une double opposition : d'une part face au régime politique du pays laissé derrière soi, mais aussi face à toute tentative de reconstituer une communauté nationale en exil, de réduire l'exil à la dimension militante, comme « seule opposition » ou « élite authentique » (Behring 2001, 13.) En d'autres termes, tel qu'incarné par Tănase, l'exil en est un précisément « exilé » de l'idée coutumière d'exil, c'est un exil allant à l'encontre de l'idée même d'exil et, en cela même, le parfait exil.

De son côté, Tzvetan Todorov déclarait dans *Face à l'extrême* : « La solidarité pour les miens implique l'exclusion des autres. » ou encore « Agir par solidarité avec son groupe est un acte politique, non moral. » (Todorov 1991, 90, 91). Et Todorov de renvoyer à Primo Levi, qui parlait dans ce cas de « nosisme », ou d'« égoïsme de 'nous' » (Todorov 1991, 90). De même, Todorov se montrait attentif aux situations où des individus étaient capables d'abandonner leur conviction idéologique là où l'existence humaine était en danger (dans le ghetto de Varsovie, durant la Seconde Guerre mondiale, par exemple, ou encore dans les camps soviétiques). Et, quel que soit le contexte, « refuser la vision manichéenne du mal » et « rejeter l'application rigide de la loi du tiers exclu » (Todorov 1991, 167).

*Face à l'extrême* est un livre que Todorov rédigea à la charnière des années 1980-1990. En lieu et place d'un ouvrage exclusivement consacré à la dénonciation de la terreur communiste (qu'il était tout à fait légitime d'écrire) et que l'on attendait à l'orée des années 1990, surtout de la part

d'écrivains qui avaient peu ou prou souffert à cause du totalitarisme communiste ou qui en avaient simplement été marqués, il préféra s'attarder tout à la fois sur les deux régimes totalitaires ayant ébranlé l'Europe durant le XX$^{e}$ siècle : le nazisme et le communisme. Et il le fit à sa manière : non pas en s'érigeant en procureur ou tout au moins en intellectuel se contentant de prendre acte des réalités générales plus ou moins connues de tous, mais en interrogeant la « morale quotidienne » de gens en situation limite (dans les camps), à travers « une enquête narrative et personnelle » (Todorov 1994, 4$^{e}$ de couverture) et en plaçant au cœur de ses analyses « la remise en question permanente de soi » (Todorov 1994, 126). Car pour Todorov écrire prend de la valeur si on accomplit par la même occasion un acte moral, tel Tadeusz Borowski qui, dans ses écrits sur Auschwitz, s'était donné comme règle de « n'écrire que si l'on est capable de prendre à son propre compte les pires humiliations que le camp a infligées aux détenus » (Todorov 1994, 40-41).

**Frontières temporelles défiées. Lectures du passé**

On parle beaucoup de la porosité et des points de passage des frontières géopolitiques. Les œuvres des deux écrivains considérés ici semblent poser aussi la question de la porosité des frontières temporelles. En ce sens que Tzvetan Todorov aussi bien que Virgil Tănase mettent en exergue les leçons que le lecteur pourrait tirer du passé. Ils reconnaissent le rôle des ponts et passages créés entre les époques successives. Tous les deux se révèlent attentifs aux agissements des individus en butte aux totalitarismes, mais aussi à ce qui se passe à la suite de l'effondrement de ces systèmes, quand la tendance générale est à faire table rase du passé, souvent en dehors de règles claires et au profit des plus habiles et pas nécessairement les plus honnêtes.

Chez Virgil Tănase, parfois les victimes réelles ou supposées d'hier sont les bourreaux d'aujourd'hui, « ceux qui s'en tirent » et que l'on voit par la suite « coulés dans le bronze sur les places publiques » (Tănase 1990, 34), les « mêmes meneurs, ces prédateurs qui changent de veste comme de chemise et s'adaptent toujours mieux que toutes les autres espèces dont ils se nourrissent depuis le commencement du monde » (Tănase 2009, 136). Ils sont ceux à qui le crime de l'ancien régime profite ! C'est ce que montre notamment son roman *Ils refleurissent, les pommiers sauvages*, écrit entre 1983-1990 et publié en 1991, livre qui saisit des personnages en situation limite durant la Seconde Guerre mondiale ou dans l'Europe soumise à la dictature communiste d'après-guerre. C'est ce que l'on constate encore dans la somme romanesque qu'est *Zoïa* (2009), véritable fresque de l'histoire de la Roumanie, de la France et de l'Europe durant presque un siècle.

Dans la catégorie des « fauves », que la force de l'Histoire sert toujours, il y a notamment le personnage de Manuel dans *Ils refleurissent, les pommiers sauvages* ; dans *Zoïa*, on peut penser au personnage collectif incarné par les jeunes gens féroces participant à des manifestations dans l'immédiat après-1989, Place de l'Université à Bucarest. *A contrario*, il y a la victime expiatoire qu'est Mircea, le père de Zoïa – communiste roumain de la première heure sacrifié sur l'autel de la révolution qu'il avait lui-même projetée.

Mais ce n'est pas seulement dans ses romans, à travers ses *métaphores narratives*[4], que Virgil Tănase a présenté de façon critique les contours d'une Histoire allant de l'avant au prix de sacrifices inavouables – les mêmes vieilles mœurs qui se perpétuent en se transformant –, mais aussi de façon explicite, dans certains de ses livres d'entretiens (voir notamment les livres d'entretiens avec Blandine Tézé-Delafon et Simona Modreanu), où la netteté du propos emboîte le pas à son caractère complexe et nuancé. S'arrêtant sur le régime communiste qui venait de s'effondrer dans son pays d'origine, Virgil Tănase insiste sur la complexité de la morale en ces temps-là, bien « plus compliquée que la simple opposition du bien et du mal », sur les « configurations morales paradoxales » (Tănase 1990, 60) qui s'y dessinent et résumées par le syntagme de « morale de catastrophe », qui reviendrait à agir en situation de crise grave du mieux que vous pouvez, selon ce que votre propre conscience vous dicte : « J'estime que celui qui a résisté jusqu'à la limite, parfois physique, de ses forces est quelqu'un de bien. Mais qui peut savoir où se situe exactement cette limite, différente pour chacun de nous ? Chacun sait, au fond de son âme, s'il est allé ou non jusqu'au bout. » (Tănase 1990, 60).

On peut penser à l'acte de condamnation officielle du communisme en Roumanie, déclaré en 2006 comme illégal par le chef de l'État de l'époque, qui aura contribué, avec d'autres causes, à la création d'une vraie idéologie anticommuniste, qui continue de produire ses effets dans le

[4] La métaphore narrative que Virgil Tănase exploite dans ses romans est ainsi expliquée par l'écrivain : « Une métaphore, c'est quand deux mots dont chacun signifie quelque chose séparément sont réunis pour que, ensemble, ils disent ce que nul ne peut dire tout seul, et ce que nul autre mot ne peut dire [...]. De la même manière, dans la prose, deux histoires (je devrais dire deux "figures narratives") se rassemblent – unifiées grâce à l'habileté de l'auteur (si elle existe) – afin d'exprimer ce que seul un livre, un roman peut exprimer. » (notre traduction) En roumain : « O metaforă e atunci când două cuvinte care înseamnă fiecare ceva sunt împreunate pentru ca laolaltă să spună ceea ce niciunul nu poate spune singur, şi ceea ce nici un alt cuvânt nu poate spune [...]. La fel, în proză, două istorii (ar trebui să le numesc două „figuri narative") se alătură – unite prin îndemânarea autorului (dacă există) – ca să spună ceea ce numai o carte, un roman poate spune ». (Tănase 2019, 37-38).

pays, alors qu'il n'y a plus guère de communistes et que seule une minorité de gens y affiche des convictions de gauche. Tănase fait partie de ceux, peu nombreux, à être désolés devant l'anticommunisme primaire présent dans les débats publics de son pays d'origine.

La même attitude nuancée et dénuée de ressentiments par rapport à un passé, fût-il totalitaire, mais dans lequel se trouvaient prises tant de personnes innocentes et démunies, est présente chez Todorov : « [J]e ne peux pas condamner le communisme de façon impersonnelle » (Todorov 2002, 37). Cette attitude s'accompagne d'un souci de l'individu et d'une réserve (ou détestation) face à la démagogie : « [J]e préfère me soucier des individus plutôt que des collectivités, je me méfie des grands mots, "paix", "justice", "égalité", je cherche à savoir de quel prix on les paie et quelles réalités ils dissimulent. » (Todorov 2002, 37). D'où la même méfiance chez Todorov que chez Tănase devant l'action politique, perçue toujours comme un peu suspecte, et toute la compréhension face à une population insensiblement forcée au compromis, prise dans le piège du régime. Et Todorov d'écrire : « J'ajoute que condamner sans hésitation le totalitarisme n'équivaut pas à le percevoir comme l'incarnation du mal absolu. Un acte isolé peut l'être, non un régime, entité infiniment plus complexe. » (Todorov 2002, 302)

**Le cœur de l'œuvre**

Chacun de son côté, Tzvetan Todorov et Virgil Tănase, a poursuivi son propre chemin de créateur.

Todorov est passé du structuralisme et autres théories à la mode dans les années 1960 et 1970 aux questions d'éthique, à la morale, quitte à être perçu parfois à tort comme un conservateur. Il resta jusqu'au bout marqué d'un optimisme raisonnable, plutôt confiant dans l'avenir. Il est devenu ce « passeur » que j'ai tâché d'évoquer ici par quelques touches, grâce à sa capacité d'évolution, de transformation de soi, à la confiance accordée à la vérité issue de sa propre expérience. Sa pensée et son existence ont fini par former un tout cohérent où une forme de sagesse, ardemment recherchée, a bien trouvé sa place.

Virgil Tănase a illustré, personnalisé et en quelque sorte radicalisé au fil de ses romans (rédigés d'abord en langue française, ensuite auto-traduits dans sa langue maternelle), un courant littéraire créé en Roumanie dans l'après-guerre, l'onirisme[5]. L'onirisme part de l'idée qu'il

[5] Pour avoir une image quelque peu précise de ce que représenta l'onirisme en Roumanie dans les années soixante du XX^e^ siècle et après, on se reportera avec profit à l'anthologie *Momentul oniric*, signée par Leonid Dimov et Dumitru Țepeneag (oniristes de la première heure) et réalisée par Corin Braga, volume regroupant l'essentiel du corpus

existe en l'être humain quelque chose qui échappe à la raison (raison raisonnante), donc il mise sur la logique du rêve, se positionnant à l'encontre de la logique mathématique – cette dernière capable de créer « un monde où il n'y aurait ni étoiles, ni Dieu, ni dinosaures et où tout obéirait à des raisons mathématiques », comme Tănase l'affirme dans son roman *L'amour, l'amour, roman sentimental* (1982, 212-213).

Comme on l'a vu, Virgil Tănase parle de *métaphore narrative* à propos de sa propre création, qu'il s'évertue à illustrer dans tous ses romans, pensant rendre ainsi acceptable la chair du monde. Utiliser la métaphore narrative c'est réunir non pas deux images différentes (comme dans la métaphore courante), mais deux ou plusieurs histoires sans aucun lien logique et, ce faisant, faire naître une autre histoire. Ce positionnement en guerre contre la logique n'a pas empêché Virgil Tănase d'affiner de roman en roman une vraie philosophie de l'Histoire au moyen même de la narration oniriste. La vision qui prédomine est plutôt pessimiste et quelque peu antimoderne. Tănase voit dans l'Histoire un monstre glouton, qui renvoie toute idéologie et tout combat politique à leur caractère pervers : « Nous luttons toujours avec le même monstre » (Tănase 2009, 384), lance l'auteur dans son roman *Zoïa*, à travers la voix de l'un de ses personnages, l'écrivain Haralamb Savescu, qui poursuit ainsi la description de ce monstre :

> Ce n'est pas tel ou tel régime social ou politique, telle ou telle dictature, que nous affrontons, mais encore et toujours cette bête immonde – je dis immonde mais je n'en sais rien ! cette masse gluante qui se sert de nous pour avoir une forme. Une pâte que nous encapuchonnons telle une marionnette en chiffon qui gante la main du maître. Nos gestes sont ceux de ses doigts et nos pensées font affleurer à la lumière du jour la boue que constitue le monde, la même dans tout ce qui existe : bêtes, végétaux, astres morts qui pulsent dans les espaces infinis. […] les institutions que nous saluons ou contestons ne constituent qu'un aspect très transitoire, extérieur, d'une réalité plus profonde […]. (Tănase 2009, 384).

Les protagonistes de cette course ininterrompue de l'Histoire sont partagés entre « prédateurs » et « victimes » (Tănase 2009, 136), ou encore entre « loups » et « agneaux », entre « brutes » et tous les « faibles », « naïfs » et autres « purs » (Tănase 2009, 216). Survivent aux soubresauts ceux « qui changent de veste comme de chemise et s'adaptent toujours mieux que les autres espèces dont ils se nourrissent depuis le commencement du monde » (Tănase 2009, 136). L'un des personnages compare même l'Histoire à une « vieille pute sénile [qui] ne ressuscite que si on lui donne à sucer un peu de sang frais » (Tănase 2009, 137).

---

théorique des auteurs à ce sujet, auparavant éparpillé dans différentes revues (Dimov, Ţepeneag 1997).

L'onirisme et l'écriture fictive, plus largement, c'est ce qui sépare Tănase de son aîné Todorov, lequel ne s'est pas exercé à la fiction et qui avait une foi inébranlable dans la raison.

**Le souci de l'humain**

On peut parler plutôt d'*humanisme* chez Todorov, dans ses écrits d'après la période structuraliste, et d'*humanité* chez Tănase.

Non sans rapport avec ce que je viens d'écrire à propos de l'onirisme de Virgil Tănase, j'insisterai encore ici sur la conviction qui est la sienne que depuis la Renaissance règnerait en Europe un « réalisme plat et vulgaire » (Tănase 1990, 69), illustré par le réalisme en littérature, par le matérialisme dans les sciences.

> Guidés par cette logique « minérale », nous perdons exactement ce qui fait qu'un homme n'est pas un simple caillou. Si nous continuons de la sorte, nous finirons par être des pierres. Heureusement, je crois qu'il y a dans le monde, tel qu'il est construit, des incongruités, des espaces vides, des incohérences qui permettent de survivre. (Tănase 1990, 69).

Il n'est pas étonnant que Tănase se montre critique et inquiet face aux effets secondaires du progrès technique et, plus largement, du rationalisme : « La robotique, l'informatique, avec leur principe binaire, ont une influence très pernicieuse sur les esprits. » (Tănase 1990, 60). D'où aussi la conclusion que le capitalisme et le communisme, au-delà de leurs différences historiques, de circonstance, sont « l'expression d'un même esprit » (Tănase 1990, 69).

Tzvetan Todorov se montrait lui aussi affligé par la « furie techniciste » (Todorov 2002, 117), s'insurgeait contre le « modèle instrumental, qui réduit tout au schéma acteur-action-effet » (Todorov 2002, 187), contre la soumission à la technique, à la « pensée technique » (Todorov 2002, 241) et contre la fragmentation du comportement humain et la dépersonnalisation qui règnent dans le monde du travail (Todorov 1994, 170).

**Pour finir…**

Retenons que Todorov et Tănase ont tous les deux refusé la vision manichéenne où qu'ils aient œuvré. Leur apport est d'autant plus précieux de nos jours, quand on assiste à une « vitrification idéologique », que l'on étouffe face aux « pulsions partisanes » (Birnbaum, 15, 12). Sur les traces de leur maître, Roland Barthes, qui, après avoir accompli sa révolution dans le domaine des sciences humaines, recherchait le « Neutre », parvenant à le dénicher dans « toute inflexion qui esquive ou déjoue la

structure paradigmatique, oppositionnelle, du sens, et vise par conséquent à la suspension des données conflictuelles du discours » (Barthes, 261), ils ont, à leur tour, réussi ou tout du moins tenté de surmonter les oppositions. Todorov était d'avis que la pensée binaire est compatible avec le totalitarisme, la médiation avec la démocratie (Todorov 2002, 341-342). Tănase fit le choix de la fiction romanesque, seule à même, selon lui, de préserver la mémoire humaniste dans les siècles à venir, par-delà les conflits et les horreurs de l'Histoire et compte tenu de la rapidité avec laquelle les jeunes générations jettent l'héritage à la poubelle[6] ! Et s'il devait y avoir une mission que l'écrivain pourrait se donner, celle-ci consisterait pour Virgil Tănase dans une invitation adressée à son lecteur de s'extraire de la meute, en empruntant le chemin de la liberté de pensée et d'action, par l'écoute seule de sa propre individualité humaine.

**Bibliographie**

**Textes de référence**

TANASE, Virgil, *L'amour, l'amour, roman sentimental*, Paris, Flammarion, 1982.
TANASE, Virgil, *Ma Roumanie*, entretiens avec Blandine Tézé-Delafon, Paris, Éditions Ramsay/de Cortanze/Médias, 1990.
TANASE, Virgil, *Ils refleurissent, les pommiers sauvages*, Paris, Éditions Ramsay/de Cortanze, 1991.
TANASE, Virgil, *Zoïa*, Paris, Non Lieu, 2009.
TANASE, Virgil, *Aşa a fost să fie... Simona Modreanu în dialog cu Virgil Tănase*, Iaşi, Junimea, 2019.
TODOROV, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, în româneşte de Virgil Tănase, prefaţă de Alexandru Sincu, Bucureşti, Univers, 1973.
TODOROV, Tzvetan, *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, 1994 [1991].
TODOROV, Tzvetan, *Devoirs et délices. Une vie de passeur,* Entretiens avec Catherine Portevin, Paris, Seuil, 2002.

**Ouvrages critiques**

BARTHES, Roland, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Seuil, 2002.
BEHRING, Eva, *Scriitori români din exil, 1945-1989. O perspectivă istorico-literară*, traducere de T. Petrache, L. Nicolau, E. Behring, R. Sorescu, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2001.
BIRNBAUM, Jean, *Le courage de la nuance*, Paris, Seuil, 2021.

[6] Haralamb, le personnage incarnant un romancier dans *Zoïa,* affirme : « Nous nous sommes résignés à l'idée que tout doit disparaître. Le présent suffit. Nos enfants jetteront notre héritage à la poubelle. Je plains les chercheurs : dans quelques centaines d'années, ils ne disposeront plus, pour étudier notre civilisation, d'aucune trace ; d'aucun fossile – à l'exception de quelques romans qu'il leur faudra pourtant chercher et déterrer à la façon dont nos savants labourent des millions de mètres cubes de terre pour découvrir une dent, un coquillage ou même la trace d'une patte. » (Tănase 2009, 383).

DIMOV, Leonid et ȚEPENEAG, Dumitru, *Momentul oniric*, Antologie îngrijită de Sorin Braga, București, Cartea Românească, 1997.
LUNGU-BADEA, Georgiana, « Sur le contre exil de Virgil Tănase et sur l'exil des personnages de *Zoïa* » in *Dialogues francophones*, nº 10-11, 2005, pp. 47-59.

**Sitographie**

CRIHANA, Alina, « La vie comme un "roman" ou les mémoires d'un exilé "atypique" : Virgil Tănase – *Un, deux, trois, la mort !* » in *Diasporas*, nº 22, 2013. [En ligne] URL : http://journals.openedition.org/diasporas/215 (page consultée le 13 septembre 2021).

# Poétique de la transfrontalité dans les écrits d'Assia Djebar

Souhila RAMDANE
Université Mohamed Lamine DEBAGHINE, Sétif 2, Algérie
souhila.ramdane@yahoo.fr

**Résumé.** L'article se propose de démontrer la perméabilité des frontières qui sous-tend la spatialité dans l'œuvre d'Assia Djebar. Il s'agit de s'appuyer essentiellement sur la notion *géocritique* appelée par Bernard Westphal (2007) l'« intercontextualité » qui nous permet de définir la dynamique scripturale déterritorialisante qui donne à lire la spatialité djebarienne comme le foyer de l'éclatement général des repères et des positions. Cette transfrontalité ne vaut que par le sens qu'elle engendre : créer des lieux assumant le rôle de trait d'union culturel, entre la France et l'Algérie, et par là même, le refuge de l'identité « rhizomatique » de l'écrivaine.

**Mots-clés :** Djebar, transfrontalité, identité « rhizomatique », déterritorialisation, syncrétisme.

**Abstract. (Poetics of Transfrontality in the Writings of Assia Djebar).** The article sets out to demonstrate the permeability of borders that underlies the spatiality in Assia Djebar's work. It is a question of relying primarily on a geocritical notion, called by B. Westphal "intercontextuality", which allows us to define the deterritorializing scriptural dynamic which makes it possible to read Djebarian spatiality as the focus of the general bursting of landmarks and positions. This cross-border nature is only valid in the sense that it generates: to create places that assume the role of cultural link between France and Algeria, and thereby, the refuge of the "rhizomatic" identity of the writer.

**Keywords:** Djebar, transfrontality, "rhizomatic" identity, deterritorialization, syncretism.

S'intéresser à la poétique de la transfrontalité dans les écrits d'Assia Djebar revient à considérer les mécanismes scripturaires sous-jacents à la dimension spatiale des récits de l'écrivaine algérienne et les enjeux de sens qu'ils engagent. Cette dimension révèle un imaginaire topographique singulier par la perméabilité des frontières qui le caractérise et qui le donne à lire sous forme d'un univers de tous les possibles : le dedans se confond avec le dehors, l'urbain avec le rural, le lieu sacré avec celui profane, l'Algérie avec la France, le passé avec le présent. En effet, dans les récits djebariens, les protagonistes évoluent souvent dans une spatialité dont il est difficile de déterminer les limites, les séparations, voire même l'identification à travers la plurivocalité narrative qui la prend en charge. Notre approche de la poétique de la

transfrontalité dans l'œuvre djebarienne s'appuie essentiellement sur la notion *géocritique* appelée par Bertrand Westphal l'« intercontextualité » (165) qui consiste en la représentation littéraire des espaces par réaménagement, métamorphisme permanent, amoncellement stratifié et superposition de plusieurs couches spatiales. Cette notion nous permet de définir la dynamique scripturale déterritorialisante, pour reprendre les termes dudit théoricien, qui donne à lire la dimension spatiale intéressant notre propos comme le lieu de l'éclatement général des repères et des positions ; elle serait donc un espace sans référent, *un excursus utopique* (Westphal, 165). Nous pensons que cette transfrontalité ne vaut que par le sens qu'elle engendre : la volonté d'Assia Djebar de réconcilier deux pays auxquels elle est foncièrement attachée, la France et l'Algérie, à travers des lieux assumant le rôle de trait d'union culturel et par là même, l'ultime refuge de son identité « rhizomatique ».

Notre approche de la transfrontalité djebarienne s'organise en quatre sections. La première examine le rapport de l'écrivaine à la langue française ; lequel rapport nous interpelle à bien des égards car outre le fait qu'il soit tributaire de la déterritorialisation spatiale de cette langue de la France à l'Algérie suite à la colonisation de 1830, nous pensons qu'il est fondateur de la perception de l'écrivaine des lieux des deux pays et même d'elle-même. La deuxième section interroge la mobilité transgressive des frontières et son rôle dans le *brouillage hétérotopique* (Westphal, 180). La troisième section s'intéresse, quant à elle, aux genres littéraires et artistiques convoqués par l'écriture dans la mise en relief de la transfrontalité spatiale. En fin de parcours, la quatrième section couronne notre étude de la transfrontalité djébarienne en considérant sa signifiance.

## La langue française, foyer d'une transfrontalité en gestation

Traiter de la problématique de l'espace et de la frontière dans les œuvres d'Assia Djebar consiste forcément à traiter avant tout du rapport de cette dernière à la langue française. De par cette langue, qui fut celle du colonisateur pour les pays du Maghreb, Djebar arrive à transcender ses racines, ses origines, d'aller au-delà de la terre de ses aïeux non pas pour les trahir mais pour mieux en parler. Nous lisons dans *Vaste est la prison* des propos révélateurs de ce pouvoir de la langue française à faire transcender l'écrivaine toutes les frontières : « C'est dans la langue dite "étrangère" que je deviens de plus en plus transfuge […]. Ayant perdu […] ma richesse de départ […] celle de l'héritage maternel, et ayant gagné quoi, sinon la simple mobilité du corps dénudé, sinon la liberté. » (Djebar 1995a, 172). De cette langue considérée comme « étrangère » au pays autochtone, Assia Djebar en tire un bénéfice et pas des moindres. Il s'agit

d'une liberté de mouvement extériorisante qui lui permet de procéder à une mise à distance par rapport à elle-même, la femme algérienne qu'elle est et de l'héritage culturel qui l'a façonnée en partie, par rapport aussi à l'Algérie. Transcender les Frontières de soi, les frontières de son pays d'origine jusqu'à s'en exiler. En effet, l'écrivaine déclare à propos de l'écriture de son œuvre en français, dans *L'Amour, la fantasia*, l'un des romans de l'auteur des plus marqués de son empreinte autobiographie[1], que « parler de soi-même hors de la langue des aïeules, c'est se dévoiler, certes, mais pas seulement pour sortir de l'enfance, pour s'en exiler définitivement. » (Djebar 1995b, 223). Il s'agit d'un franchissement intime que l'écrivaine a pu réaliser au départ avec ses études en langue française. La voix narratrice du même roman explique *:* « Quand j'étudie ainsi, mon corps s'enroule, retrouve quelle secrète architecture de la cité et jusqu'à sa durée. Quand j'écris et lis en langue étrangère : il voyage, il va et vient dans l'espace subversif, malgré les voisins et les matrones soupçonneuses » (Djebar 1995b, 208).

Il est clair que pour Djebar la langue française est associée à une mobilité transgressive des limites, des frontières tant culturelles que spatiales. Elle fait de cette mobilité un thème pivot de son œuvre : mobilité des femmes ou de personnages féminins qui ignorent les interdits locatifs, les tabous sociaux, les frontières temporelles pour se dire, se raconter dans un idiome purement féminin. Cette mobilité permet aux femmes d'aller à la rencontre d'autres femmes dans une ultime tentative de se délivrer de leur mutisme et de leur statut de recluse. Sarah, de la nouvelle « Femmes d'Alger dans leur appartement », met en exergue l'importance de cette rencontre en ces termes : « Je ne vois pour nous aucune autre issue que par cette rencontre : une femme qui parle devant une autre qui regarde, celle qui parle raconte-t-elle l'autre aux yeux dévorants, à la mémoire noire ou décrit-elle sa propre nuit, avec des mots torches et des bougies dont la cire fond trop vite ? » (Djebar 2002, 122).

[1] « Les ouvrages de critiques littéraires universitaires abondent sur l'œuvre d'Assia Djebar en général, et sur *l'Amour la Fantasia* en particulier, considéré comme son roman le plus abouti. Tous soulignent la portée autobiographique des épisodes liés à l'enfance de la narratrice. Dans le cadre du cluster, l'ensemble du roman est néanmoins susceptible d'être lu dans la perspective de mise en relation des dispositions de l'auteure avec sa production. C'est d'ailleurs à cette lecture globale de l'œuvre qu'invite l'auteure elle-même, même si elle adopte une autre grille de lecture. Elle met en exergue une dimension certes autobiographique du roman, mais bien plus complexe que celle liée aux simples événements de sa vie, en ce que le roman retracerait l'histoire de ses rapports à la langue française : *L'Amour, la fantasia* constitue donc une entreprise de préparation à l'Autobiographie [...]. Une autobiographie écrite dans la langue de l'étranger représente donc forcément tout d'abord un éclairage de cette langue en soi et en dehors de soi. » (Détrez, 3).

Une mobilité qui dénoue la langue. Elle est porteuse d'une procession de paroles qui crée « des trajets d'écoutes » (Djebar 2002, 8-9). Des trajets de vies longtemps ensevelis émergent sous la plume de l'écrivaine en langue française et dessinent à leur tour des trajets d'écriture qui mettent en relief toutes les pratiques transfrontalières dans l'œuvre de Djebar. Principalement celle spatiale.

**Dynamique de la mobilité, la transfrontalité spatiale en œuvre**

La dynamique de la mobilité est générée par le procédé de la déterritorialisation qui configure le déplacement des personnages djebariens dans une spatialité affranchie de toutes circonscriptions. Ce procédé est mis en œuvre dans tous les écrits de l'auteure et crée un réseau de corrélations spatiales « intercontextuelles » où chaque lieu fait écho à un autre, d'un récit à l'autre à travers la plurivocalité qui l'assume.

Pour comprendre le recours de l'écrivaine à ce procédé, il est nécessaire de considérer ses déclarations sur ses modalités d'écriture :

> Je suis loin de l'Algérie pour écrire depuis maintenant dix-sept ans. Car pour écrire il faut que je vienne en toute liberté et comment dire ? À l'aise et même avec bonheur de l'espace […] j'ai une sorte d'ivresse de l'espace et j'ai besoin de cela pour écrire comme une romancière, un écrivain et pas comme un journaliste. (Rieck)

Nous retenons de ces propos que Djebar place cette mobilité déterritorialisante à la genèse même de son écriture : « l'ivresse de l'espace » abreuve toute son écriture et elle ne manque pas de l'afficher au seuil de ses écrits. En effet, la plupart des titres de ces romans et nouvelles sont constitués de toponymes ou d'indications de lieu : *Femmes d'Alger dans leur appartement* ; *Loin de Médine* ; *Oran, langue morte* ; *Les Nuits de Strasbourg* ; *Vaste est la prison* ; *Nulle part dans la maison de mon père* ; *Le Blanc d'Algérie*.

Dans les textes, au-delà des noms qui la désignent, la structure spatiale se dessine à travers les déambulations/errances des personnages féminins du fait que cette spatialité n'est pas une donnée explicite du texte, elle se construit indépendamment du référent locatif dont elle convoque le dénominatif. Il s'agit du principe du « brouillage hétérotopique » par lequel Westphal (165) désigne le travail de la fiction à brouiller son rapport avec le réel. La spatialité djebarienne se donne ainsi à lire comme à la fois multiple et unique.

La ville d'Alger dans le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* s'établit, de prime à bord, comme un espace « englobant » rues, immeubles, hammams, appartement. Toutefois, le

mouvement des personnages lui détermine une autre configuration comme on peut le constater dans le discours de Sarah, personnage de la nouvelle éponyme du recueil :

> Sarah rêva à une camaraderie sacrée d'adolescents révoltés et les rues en pentes de quartiers qu'elle aimait le jour lui parurent des corridors menaçants… […] Au moment d'épouser Ali, elle avait longtemps hésité : non parce que Ali, veuf, avait un enfant à élever, non, pour le mariage, tout bonnement…
> — Que faites-vous ? Lui avait demandé protocolairement Ali […]
> — Je [Sarah] marche toute la journée, avait-elle répondu. Je ne me lasse pas de marcher dehors, savez-vous ?
> […] Elle l'avait épousé. Ses errances du jour persistaient ; elle gardait leur dessin de cercles vagues […]. Mais elle revenait désormais au même point de départ : ce lit à deux. (Djebar 2002, 93-94)

Par cet extrait, nous sommes conduite à dire que cet Alger circonscrit le déplacement du personnage féminin dans les limites de sa structure circulaire dans la mesure où Sarah « erre » dans le sillage d'un centre qui est son appartement où se trouve « ce lit ». Lequel déplacement est dès lors fallacieux puisqu'il s'effectue entre l'espace du dehors, la « *rue* », et l'espace intérieur « *prison* (appartement) » où la frontière est abolie. Autrement dit, les deux espaces n'en forment, en fait, qu'un seul : une prison. Alger des nouvelles est ainsi un espace qui fait retour. De la mobilité dans l'espace de la ville/appartement/prison à celui du désert d'Arabie où Djebar retrace la destinée de quelques femmes à partir de la lecture des récits écrits par des historiens des deux ou trois premiers siècles de l'Islam.

De cette lecture né le roman *Loin de Médine* (1991) qui, comme son titre l'indique, revient sur la traversée du Désert par le prophète Mahomet au moment où il reçoit l'ordre divin de quitter la Mecque vers Médine pour poursuive le prêche de la parole de Dieu. À l'image de Hagar/Agar[2], épouse d'Abraham, chassée au désert avec son fils Ismaël par la jalousie de Sarah, les femmes de Djebar errent, arpentent les dunes du Désert d'Arabie, à la poursuite de Mahomet descendant d'Ismaël et d'Abraham pour s'abreuver des lumières de la nouvelle religion qui vient rendre « la dignité sacrée des femmes » (Clerc 2005, 162). La mobilité dans le désert se superpose ainsi dans *Loin de Médine* à une irrésistible transcendance mystique au point d'amener l'écrivaine à qualifier ces femmes « d'indomptables rebelles » (Djebar 1991, 37) car elles ont transgressé tous les interdits dans la quête de Dieu. Djebar évoque « ce jour de la révélation, ce jour où à Médine, Dieu fit descendre la parole sur la protection des femmes qui viennent, même

[2] Il s'agit des deux transcriptions du nom de la même personne : la femme d'Abraham, mère d'Ismaël.

fugueuses, à l'Islam » (1991, 37). En lectrice de roman, Jeanne-Marie Clerc explique que l'action de ces femmes a trouvé grâce aux yeux du prophète :

> [il] exaltera leur courage d'être sorties de leur maison et d'avoir bravé l'exil « ni pour un époux ni pour un bien de ce monde ». Ainsi se constitue, dans les premières années de l'Hégire, un peuple de femmes « migrantes » dont la vocation première au nom de Dieu est la mobilité au sein du désert. Ces filles d'Agar l'expulsée choisiront elles-mêmes l'expulsion hors de la demeure familiale pour tenter l'aventure d'un Dieu qui, à travers Mohamed, les entraine au Désert. (2005, 162-163)

Cette mobilité/cet exil fait ainsi des premières femmes de l'Islam des combattantes du désert, parmi lesquelles figure Selma qui inaugure la tradition des femmes guerrières en prenant la place de son frère mort dans « les poursuites au désert » (Djebar 1991, 35). Un autre destin dont les maux s'inscrivent sur les grains du sable du désert d'Arabie est raconté dans *Loin de Médine*, celui de Sirin, sœur de Maria la Copte envoyées en « cadeau à Mahomet par le patriarche d'Alexandrie et qui redevenue libre après bien des années à Médine choisit, non de revenir à ses lieux d'enfance mais d'aller encore plus loin à l'est, mourir à Basra, en exilée permanente, protectrice des servantes, des esclaves, des femmes sans appui » (Djebar 1991, 200). Huit ans après la publication de ce roman, Djebar écrit dans *Ces voix qui m'assiègent* : « ainsi, dans une religion qui commence avec émigration quasiment sacralisée, la femme devient une émigrante constante, sans point d'arrivée, une migrante. La plus belle dénomination en culture islamique » (1999, 49-50). La transfrontalité s'appuie, en ce sens, sur un mouvement migratoire dont la motivation est principalement religieuse.

Du désert d'Arabie à celui d'Algérie, Djebar poursuit la narration de cette sorte de nomadisme au féminin en mettant en lumière dans *Vaste est la prison* (1995) la mobilité de la reine Tin Hinan, « l'ancêtre des Touaregs nobles du Hoggar » (161) menant à travers le désert « une caravane féminine » (162). Le mouvement de cette procession de femmes que Djebar s'attèle à retracer va au-delà des confins du Désert. Il se poursuit dans toutes les régions d'Algérie, de l'Oranie en passant par la ville de Césarée devenue Cherchell jusqu'au Constantinois et même plus loin comme si ces femmes sont « ancrées dans ce désir d'être sur plusieurs lieux à la fois, malgré l'effort d'immobilisation que leur impose le mâle », comme le déclare Djebar dans une interview donnée à l'émission « Panorama » sur France Culture le 15 avril 1995. Cette mobilité transgressive des frontières spatiales et des limitations socio-culturelles emporte le personnage de Theldja à Strasbourg, laissant derrière elle, en Algérie, son époux et son fils. L'histoire de ce personnage s'étale, d'une

part, sur dix jours et neuf nuits, soigneusement datés par l'écrivaine du 12 au 21 mars 1989. D'autre part, elle se déroule dans un cadre spatial dont la qualification et la présentation mettent en exergue toute la singularité de l'écriture de la transfrontalité chez Assia Djebar. En effet, dans *Les Nuits de Strasbourg* (1997), la ville citée dans le titre est désignée par la périphrase « nombril de l'Europe » (350) parce qu'il s'agit d'une « ville de passages » (222). S'intéressant aux villes transfrontalières dans les écrits d'Assia Djebar, Wolfgang Asholt affirme que cette ville est celle des « croisements et des déplacements des frontières » (153) ; il rajoute que dans ce roman sont mentionnées

> [l]es passages des princesses autrichiennes, futures reines ou impératrices de France, que celui des écrivains allemands (Goethe, Büchner, etc.) ou français (de Hugo, Nerval à René Char) que celui, souvent installé dans la durée, des « Français musulmans » venus chercher du travail, mais aussi les passages de pouvoirs politiques, d'une ville déchirée et revendiquée par la France et l'Allemagne. (153)

Présentée ainsi, la ville de Strasbourg s'affirme en territoire où s'abolissent les frontières non seulement entre les pays d'Europe mais bien plus encore, entre la France et le Maghreb, entre la France et l'Algérie. Le symbole de cette forme de transfrontalité que nous appellerons « syncrétisme déterritorialisant » s'incarne dans les figures de couples mixtes ou couples « d'anciens ennemies », pour reprendre les termes de Ernestpeter Ruhe (174). Ces couples constituent un « espace interstice », un lieu où les frontières identitaires sont sciemment transgressées. Wolfgang Asholt reconstitue ces couples autour de l'héroïne Theldja par ces lignes :

> À côté du Strasbourgeois François, elle [Theldja] retrouve d'abord son amie, de jeunesse, Eve, une juive maghrébine qui s'est séparée de son mari et de son enfant marocains et qui est tombée amoureuse de Hans, un Allemand enseignant à l'université de Heidelberg, dont elle a fait connaissance à Rotterdam. Un autre couple d'amis est formé par Irma, fille de parents juifs victimes de la Shoah, et sauvée à son adoption par une femme alsacienne qui la renie entre-temps, et Karl, le fils de pieds noirs alsaciens, vivant depuis des générations en Algérie et rentrés après l'indépendance. S'y ajoute Jacqueline, qui appartient à la bonne famille strasbourgeoise mais dont le père est allemand [...] la voisine maghrébine d'Eve, Touma dont le fils Ali [...] a été quitté par son épouse qui lui a préféré un Français et dont la fille Aicha a épousé un Alsacien. (155)

Chaque couple est lié à une mémoire historique spécifique. Ce qui les caractérise tous c'est leur dédain des frontières qui servent à les enfermer dans cette mémoire et à les identifier à une seule culture. De ce

fait, la transfrontalité spatiale se conjugue nécessairement à une transfrontalité culturelle qui réclame une zone, un lieu à la dimension de toutes les cultures qui s'enchevêtrent et se confondent. Djebar crée cette zone, ce lieu dont la dénomination se veut l'expression par excellence du caractère hautement transfrontalier, dans le sens large du terme, de Strasbourg : il s'agit d'« Alsagérie », un toponyme formé de la combinaison de deux mots « Alsace, Algérie : [...] qui tanguent soudain ! » pour Irma (Djebar 1997, 285) et accompagnent le jeu amoureux de Theldja, l'Algérienne, et de son amant strasbourgeois, François : « Alsalgérie, en quelle langue ce mot ? dans la tienne ou dans la mienne ? » (Djebar 1997, 372) s'interroge Theldja. Cette impossible localisation de « Alsagérie » est à l'instar de tous les lieux djebariens, relative à la poétique de l'écrivaine qui œuvre à détourner les espaces du référent en brouillant les repères jusqu'à les nier, même lorsque ces derniers partagent avec les villes du monde sensible l'appellation.

Césarée, Alger, Désert, Strasbourg, etc., dans les écrits de Djebar deviennent tous cet *excursus utopique* qui n'a de référence que dans les lignes de ses textes. Il s'agit d'un non-lieu utopique généré par le brouillage hétérotopique auquel procède l'écrivaine. Westphal nomme « excursus utopique », le troisième niveau d'oscillations référentielles qu'il définit comme « un non-lieu, un ou-topos, qu'aucun désignateur rigide ne reconduit à un espace référencé du proto-monde » (180).

À cette dimension spatiale transfrontalière se superpose une transgénéricité signifiante dans la mesure où l'écriture de l'espace djebarien obéit à une remarquable alternance des codes littéraires et artistiques[3].

## Au-delà des lieux, au-delà des genres : l'exhumation de la souffrance

La perméabilité des frontières spatiales dans les écrits de Djebar se lit dans un discours transgénique. D'une part, l'écriture romanesque convoque des codes poétiques. D'autre part, elle s'approprie des codes picturaux et cinématographiques. C'est dans *Loin de Médine* et dans *Femmes d'Alger dans leurs appartements* que nous relevons l'investissement de quelques codes poétiques pour dire l'espace et la transgression de ses frontières. De ces codes, nous distinguons le

[3] L'alternance des codes génériques dans l'écriture romanesque d'Assia Djebar constitue un champ de recherche très intéressant, toutefois, il nous semble trop vaste pour être contenu dans le cadre restreint de cet article. C'est la raison qui nous pousse à privilégier quelques arts pour déterminer l'écriture de la transfrontalié chez cette écrivaine et le caractère hétérotopique qui lui est sous-jacent.

monologue lyrique par le moyen duquel Djebar raconte l'errance de Hagar/Agar et de la masseuse dans le désert qui va d'Arabie à Alger.

Dans *Loin de Médine* l'écrivaine donne, selon Jeanne-Marie Clerc, une image singulière du désert qui contraste avec celle d'un lieu aride et stérile. L'image djebarienne l'associe à celle de la « terre mère […] où les signes ténus de la vie élémentaire libèrent leur corps [celui des femmes] et donnent sens à leur existence […] d'être libres » (2005, 165). Cette image du désert donneur de vie est rendue par le monologue poétique des « voix d'hier » évoquant l'exil d'Agar par cette strophe :

> Agar dans le désert avant que ne jaillisse la source.
> Elle va et vient entre la première et la seconde colline,
> Elle danse, elle prie, elle délire, de tout son corps incontrôlé
> Elle va et vient dans les transes et le blanc de l'effroi (Djebar 1991, 303)

Plus tard une autre voix, celle « d'aujourd'hui », fait écho au récit inspiré de la genèse :

> Fille d'Agar dit-elle
> Dit toute femme dans le désert d'Arabie
> Oui d'abord descendante de celle qui va et vient entre Safa et Merva, avant de nous savoir filles d'Ismaël… (Djebar 1991, 305)

Cet hymne lyrique, rajoute Jeanne-Marie Clerc, contribue à définir l'expérience féminine du désert comme une structure ternaire : l'expulsion d'Agar, l'errance perdue qui devient danse, danse dans l'entre-deux des dunes entourant les puits encore inaperçus (2005, 166). Quant à la « masseuse » dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, c'est sous forme de Diwan[4] qu'elle nous livre sa perception d'Alger. Ce diwan est produit suite à sa chute au bain où elle travaille et son transport au bord de l'ambulance pour se faire soigner à l'hôpital :

> L'ambulance fonçant pour moi […] n'ayant cure des artères qui montent, entre des falaises d'escalier qu'hier encore je descendais […]. Je circule, moi la femme, toutes les voix du passé me suivent […], voix multiples trouant la ville à midi métamorphosée […] : méandres de rues qui s'incurvent entre des balcons […], à présent hauteurs de la ville […] : l'hôpital est-il loin encore, la chirurgienne se prépare-t-elle, […] ? (Djebar 2002, 109-110)

[4] Le « Diwan » est un récit poétique pratiqué avec passion dans l'Orient médiéval. Il vise à « éclairer la vie, puis à ordonner son savoir ; il prend l'aspect d'un discours en fragments » (Chikhi, §10). En effet, le « diwan » de la « masseuse » est le récit de sa vie racontée non pas selon l'ordre chronologique du déroulement des événements mais par rapport à des segments textuels qui s'inscrivent sous forme de citations, ne dépassant pas un paragraphe.

Ce diwan impose deux traits figuratifs à l'espace Alger. Le premier est la lumière de « midi » qui met en évidence l'aspect changé de l'espace « métamorphosé ». Ce trait soustrait ainsi cet espace au référent. Le deuxième trait est « la transformation ». Il est sous-tendu par l'énoncé d'état qui expose les qualifications du décor d'Alger. L'énoncé « méandres de rues qui s'incurvent » rappelle la forme en courbe et la complexité du réseau des voies de la ville énoncée déjà, rappelons-le, par Sarah.

Les codes picturaux investissent à leur tour l'écriture djebarienne pour donner à voir une spatialité sans contours. L'exemple incontournable en la matière est le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* (2002) qui affiche de prime abord son rapport à la peinture de par la reprise intégrale du titre du tableau d'Eugène Delacroix réalisé en 1834 et les variations autour de ce tableau réalisées par Pablo Picasso 1955. En effet, « le texte utilise le code pictural comme médiateur pour enrichir son propre univers esthétique. Aussi l'émergence de la peinture dans l'œuvre [...] est-elle médiatisée par une esthétique littéraire. » (Vetter, 207). Différentes techniques picturales inspirées de ces tableaux sont employées par Djebar notamment celle de la représentation de personnages dans des postures statiques avec une mise en scène du corps. On peut lire dans la nouvelle « Les Morts parlent » une séquence narrative de la perception d'Aicha des femmes qui l'entourent immobiles mais dans différents cadres spatiaux. À vrai dire, sous son regard ces cadres se mêlent et se confondent et offrent une scène où la frontière entre la vie et la mort est largement escamotée :

> Aïcha regarde. Absente [...]. Les visiteuses papotent. Lieux successifs où sa mémoire s'ancre, où les mêmes citadines sont encore là, [...]. Images fixes, comme arrêtées derrière son regard qui ne bouge pas : lit d'une accouchée exsangue et aux muscles détendus, au côté de laquelle geint le nouveau-né couvert de bénédiction – cadavre d'un fusillé de la veille qu'on a ramené ici, autour duquel se dressent les pleureuses soudain raidies, lèvres entrouvertes sur un cri qui ne se profère pas –, même table basse du café ou du thé à la menthe, avec ces mêmes gâteaux de semoule. (Djebar 2002, 164)

Cette scène-image ne manque pas de nous renvoyer, en outre, vers l'expérience cinématographique de l'écrivaine de par la réalisation de deux films *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* et *La Zerda et les chants de l'oubli*. Les films sillonnant les paysages de son enfance, ils sont pour l'écrivaine, selon Jeanne-Marie Clerc (2006), l'occasion d'une triple rencontre avec les femmes de son pays, avec leur langue, avec l'histoire. Ils lui ont ainsi permis de se réconcilier avec la dichotomie culturelle qui l'écartelait entre son origine arabo-berbère, sa langue maternelle et son éducation occidentale. Djebar déclare à propos du premier film : « [il] m'a

fait accepter mon bilinguisme culturel avec sérénité » (Clerc 2006, §5). Une sérénité qui rejaillit sur son écriture avec l'empreinte du film qui l'a générée. C'est en effet, « une nouvelle forme d'écriture que découvre Assia Djebar devenue cinéaste et qu'elle appelle "l'image-son". Ce qui compte, c'est moins ce qui est vu que le départ donné à une parole : "peupler l'écran d'un regard flou, dit-elle, mais porté par une voix pleine". » (Clerc 2006, §6).

Autant de frontières ignorées entre les espaces et entre les discours qui les donnent à lire relèvent nécessairement d'une stratégie d'écriture que Djebar veut expression de son identité, une identité plurielle qui ne peut trouver refuge que dans un territoire pluriel.

**Transfrontalité et identité rhizomatique**

L'*excursus utopique* que détermine la poétique de la transfrontalité chez Djebar est fait de son identité que nous désignerons comme *rhizomatique*. Cette appellation Westphal l'emploie pour nommer « la complexité de toute identité qui n'est jamais stable et uniformément dirigée de sorte qu'elle se fige en un monolithe ou évolue dans la linéarité » (170). Il s'agit donc d'une identité marquée par l'hétérogénéité des éléments qui la composent. Elle « est semblable, rajoute le théoricien, à un nœud de racines, à la fois orientées aléatoirement dans toutes les directions et permettant des entrelacements et des bifurcations multiples » (170). N'est-ce pas le cas de Djebar qui se réclame être héritière, tant de ses origines arabo-berbères que de son éducation occidentale ? Deux héritages qui sont censés s'exclure, se contredire par leur nature mais que Djebar réconcilie à travers son écriture dans la langue dite étrangère et dans une spatialité soumise à un processus de transformation incessante ouvrant la voie ainsi à tous les possibles et rompant par là même avec le réel. Elle déclare dans *Ces voix qui m'assiègent* : « écrire, dès lors, serait prendre conscience de se situer dans le chevauchement constant d'une frontière dangereuse, fluctuante, incertaine : une inscription de l'affranchissement… en dépit de soi et qu'il faut tout de même dépasser. » (1999, 149).

Écrire lui permet ainsi de créer cette zone affranchie de la contrainte du réel, nulle part dans la spatialité référentielle. Ce non-lieu où s'enracine son identité rhizomique avec toutes ses ramifications et ses influences esthétiques. Une terre indénommée, indéfinie formée en « unité homogène » par un remarquable enchevêtrement spatial, linguistique, culturel et religieux.

**Bibliographie**

**Textes de référence**

DJEBAR, Assia, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991.
DJEBAR, Assia, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995a.
DJEBAR, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Livre de poche, 1995b [1985].
DJEBAR, Assia, *Les Nuits de Strasbourg*, Arles, Actes Sud, 1997.
DJEBAR, Assia, *Ces Voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999.
DJEBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Albin Michel, 2002.

**Ouvrages critiques**

ASHOLT, Wolfgang, « Les villes transfrontalières d'Assia Djebar » in Mireille Calle-Gruber (dir.), *Nomade entre les murs*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2005, pp. 147-160.
CLERC, Jeanne-Marie, « Assia Djebar : de l'expérience du Désert à l'écriture "fugitive" » in Mireille Calle-Gruber (dir.), *Nomade entre les murs*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2005, pp. 161-169.
DETREZ, Christine, L'Amour La Fantasia *d'Assia Djebar : l'écriture comme tentative de réconciliation des socialisations contradictoires*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2011.
RIECK, Barbara Ann, *Voix ensevelies : Assia Djebar, lieux d'écriture*, Film, ARTE, 1997.
RUHE, Ernestpeter, « "Un cri dans le bleu immergé". Binswanger, Foucault et l'imagination de la chute dans *Les Nuits de Strasbourg* » in Ruhe Ernestpeter (dir.), *Assia Djebar*, Würzburg, 2001, pp. 169-189.
VETTER, Anne, « De l'image au texte » in Prudon Montserrat (dir.), *Peinture et écriture*, Paris, La Différence/UNESCO, coll. « Traverses », 1996, pp. 200- 214.
WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions De Minuit, 2007.

**Sitographie**

CHIKHI, Beïda, « Un Divan pour en finir avec l'absence ou le temps retrouvé dans le roman algérien » in *Revue internationale d'études francophones*, n° 10 (1-2), mars 2007, pp. 237-252. [En ligne]. URL : https://doi.org/10.1386/ijfs.10.1and2.237_2 (page consultée le 22 août 2021).
CLERC, Jeanne-Marie, « L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque d'Assia Djebar », in *Fabula-LhT*, n° 2, décembre 2006. [En ligne]. URL : http://www.fabula.org/lht/2/clerc.html (page consultée le 25 août 2021).

# La transgénéricité romanesque d'Édouard Glissant. Une nouvelle esthétique des frontières

Mohamed Lamine RHIMI
Université de Tunis, Tunisie
rhimi_ml@hotmail.fr

**Résumé.** Cette réflexion se propose d'analyser la nouvelle esthétique des frontières d'Édouard Glissant, en ce qu'elle verse pleinement dans sa rhétorique révoltée et se rattache foncièrement au procès qu'il engage contre les systèmes monolithiques des esclavagistes qui cultivent des rhétoriques unidirectionnelles et exclusivistes. En effet, l'écrivain martiniquais procède à l'abolition des codes génériques dans son œuvre romanesque. Ainsi opte-t-il pour la transrhétorique qui réhabilite le brassage des genres oratoires (judiciaire, épidictique et délibératif) pour sous-tendre l'imaginaire esthétique des divers peuples de la totalité-monde. Corrélativement, le romancier, ethnologue et philosophe, s'emploie à incorporer dans son esthétique transgénérique, non seulement l'historiographie, l'ethnographie, la poésie et le théâtre, mais également la peinture, la musique, la sculpture et les arts de la photographie et de la caméra. C'est ainsi qu'il place, et sa transgénéricité romanesque, et sa nouvelle géopoétique sous le signe du télescopage des différents imaginaires culturels.

**Mots-clés :** brassage des genres oratoires, Édouard Glissant, nouvelle esthétique des frontières, nouvelle géopoétique, transgénéricité romanesque, transrhétorique

**Abstract. (Transgenericity in Edouard Glissant's Novels. A new aesthetics of frontiers).** This reflective piece focuses on Edouard Glissant's new aesthetics of borders, which is closely linked to his rebellious rhetoric, by which the Martinican writer tries to use a patent lawsuit to tackle imperialist systems, which cultivate monolithic and unidirectional western rhetoric. For this reason, he transcends generic boundaries by abolishing the artistic and cultural barriers. In this perspective, he needs to experience his new dynamics of *trans-rhetorical*, which is based on the implementation of the intermix of oratorical genres (judicial impetus, epidictic eloquence and deliberative aim) in his novels. Correlatively, the West Indian novelist, ethnographer and philosopher makes use of his trans-generic aesthetics, which is coextensive with the trans-rhetorical, to incorporate not only historiography, ethnography, poetry and theatre in his romantic fiction, but also music, painting, sculpture, photographic art and filmmaking. This is how he places his romantic transgenericity and his new geopoetics under the label of intermix of different cultural imaginations.

**Keywords:** Edouard Glissant, intermixing between oratorical genres, new aesthetic of borders, new geopoetics, romantic transgenericity, *trans-rhetorical*

## Introduction

Réfractaire à tout essentialisme et à toutes formes de « nomadisme en flèche » (1990, 24), Édouard Glissant préconise l'interaction culturelle, cultive la philosophie de la Relation et promeut la créolisation entre les différents imaginaires de la « totalité-Terre » (1990, 45). Partant, la notion de « frontière » n'aura plus la même signification ; le penseur martiniquais la redéfinit à la lueur de « l'identité comme rhizome, allant à la rencontre d'autres racines » (Glissant 1996a, 23), et la repense en la plaçant sous le signe de l'esthétique d'une *nouvelle région du monde* :

> [...] dans l'univers rhizomatique les frontières ne sont plus des murs. Ce sont des passages. [...] L'humanité, les humains n'ont pas l'appétit du semblable. Ils ont l'appétit du différent. Mais il faut savoir le moment où l'on quitte le semblable pour entrer dans la différence. Et c'est une jouissance infinie. La frontière, il faut la garder non plus comme ce qui protège les semblables et les isole du différent, mais comme ce qui caractérise le semblable et le met en rapport avec un différent. Autrement dit, il faut absolument garder la frontière sans quoi, on deviendra tous pareils les uns aux autres. Le rhizome a des lieux et les lieux sont différents. Les différences des lieux ne les isolent pas, mais les mettent en relation. [...] L'éloge de la frontière suppose un privilège pratique de pouvoir les dépasser. C'est le privilège de la relation d'une saveur à l'autre. (Glissant 2018, 110)

C'est dans le sens de cette remise en question de la modélisation et dans l'esprit de cette géopoétique qui procède à une coupure épistémologique d'avec la systématisation culturelle et la standardisation critique que Glissant, auteur dont on peut affirmer qu'il marque un tournant dans l'histoire intellectuelle et artistique, s'emploie à « défaire les genres précisément parce que nous sentons que les rôles qui ont été impartis à ces genres dans la littérature occidentale ne conviennent plus pour notre investigation qui n'est pas seulement une investigation du réel, mais qui est aussi une investigation de l'imaginaire, des profondeurs, du non-dit, des interdits » (Glissant 2010, 29-30).

Partant, l'écrivain martiniquais, embrassant une nouvelle esthétique des frontières, ne peut souscrire à une rhétorique imposée par les pensées des systèmes colonialistes ou par les systèmes de la propagande impérialiste, comme le précise Glissant dans *L'imaginaire des langues* : « Parce que la rhétorique de la langue française nous a été imposée et parce qu'on nous a appris la langue française de manière parfaite, excessive et figée. Et cette rhétorique de la langue française qu'on nous a enseignée est un élément négatif supplémentaire ; il a fallu réagir contre. » (2010, 24).

Plus précisément, il s'agira pour notre auteur d'une systématique anti-générique, d'une systématique de « contre-genre » (Macé, 87) ou, mieux, d'une antisystématique générique qui se départit de tout

cloisonnement générique rhétorique, littéraire et artistique. Cette dynamique à la fois anti-générique et asystématique, qui va à l'encontre de toute codification formelle systématisée, se réclame de la mixité des genres littéraires, du brassage des expressions artistiques, voire de l'échange, sans frontières, entre les imaginaires culturels de la totalité-monde. S'agissant des aboutissants de cette dynamique d'échanges et de brassages, ils sont, à en croire Glissant, incalculables et imprédictibles. De ce fait, l'art, toujours selon Glissant, ne peut se concevoir que dans une optique « composite » (2006, 134) reflétant l'emmêlement et cultivant le brassage, et ce, loin de toute stase affectant des formes génériques cloisonnées et fixes. De la sorte, l'art épique romanesque glissantien sera en mesure de participer à l'épanouissement de la culture archipélique caribéenne.

Signalons ici que l'on ne parle pas exclusivement de Glissant, en tant que romancier, poète, dramaturge ou historien, mais plutôt d'un artiste ouvert à toutes les notions et à toutes les techniques esthétiques qui pratiquent le brassage et l'hybridation, participant de fait à la réactivation de tous les genres littéraires et formes artistiques autant que de toutes les modalités de la connaissance et des expressions humaines, comme le confirme Glissant dans *Le Discours antillais* :

> La parole de l'artiste antillais ne provient donc pas de l'obsession de chanter son être intime ; cet intime est inséparable du devenir de la communauté. Mais cela que l'artiste exprime, révèle et soutient, dans son œuvre, les peuples n'ont pas cessé de le vivre dans le réel. Le problème est que cette vie collective a été contrainte dans la prise de conscience ; l'artiste devient un réactiveur. C'est pourquoi il est à lui-même un ethnologue, un historien, un linguiste, un peintre de fresques, un architecte. L'art ne connaît pas ici la division des genres. Ce travail volontaire prépare aux floraisons communes. S'il est approximatif, il permet la réflexion critique ; s'il réussit, il inspire. (1981, 439)

Dans quelles mesures alors la contre-épopée romanesque glissantienne épouse-t-elle la « pensée nouvelle des frontières » (Glissant 2009, 57) dans l'objectif d'abolir la codification générique oratoire, littéraire et artistique, s'inscrivant dans un confluent transgénérique et se plaçant dans une mouvance esthétique interactionnelle ?

## L'imaginaire des frontières et la transgénéricité romanesque glissantienne

Il n'est pas inintéressant pour nous de signaler tout d'abord que le principe de *frontière*, dans la logique et l'esthétique glissantiennes, ne doit nullement être appréhendé en le liant viscéralement aux termes de limites, de barrières, de cloisonnage ou de dislocation, loin s'en faut. Il ne peut avoir du sens, ni être opérationnel que lorsqu'il s'inscrit pleinement

dans les processus de métissage, de multilinguisme et de créolisation, renforçant le dialogue culturel entre les diverses régions et culture de la « totalité-terre ». C'est ainsi que Glissant revisite, dans *Philosophie de la relation*, le concept de « frontière » :

> L'idée de la frontière nous aide désormais à soutenir et à apprécier la saveur des différents quand ils s'apposent les uns aux autres. Passer la frontière, ce serait relier librement une vivacité du réel à un autre [...]. Les frontières entre les lieux qui se sont constitués en archipels ne supposent pas des murs, mais des passages, des passes, où les sensibilités se renouvellent, où l'universel devient le consentement à l'impénétrable des valeurs l'une en l'autre accordées, chacune valable en l'autre, et où les pensées du monde (les lieux-communs) enfin circulent en l'air. (2009, 57-58).

Soulignons dans ce contexte que la notion de frontière se place sous le signe de la poétique de la Relation et acquiert de nouvelles connotations, lesquelles sont essentiellement corollaires ou coextensives aux dynamiques d'échange, d'interaction et d'interrelations. En d'autres termes, elle se défait irrémédiablement de toute modélisation culturelle ainsi que de toutes formes d'universalisation standardisante pour embrasser le différent et épouser le divers. C'est cette analyse qui se trouve développée dans *Une nouvelle région du monde* :

> L'inouïe diversité des leçons de l'art dans le monde pourrait-elle être conçue sous les catégories de quelques modèles, partout transposables ? Et pourquoi devrait-il en être ainsi ? La diversité pour nous est la façon unique et innombrable de se figurer le monde et de rallier ses peuplants, sa multiplicité est le principe en effet de son unité. De l'infinité des lieux du monde, jadis les humanités ont cherché, d'une infinité de manières, à retrouver la liaison magnétique. (2006, 36-37)

Corollairement, la pensée nouvelle des frontières s'appréhende chez l'écrivain martiniquais « comme étant désormais l'inattendu qui distingue entre des réalités pour mieux les relier, et non plus cet impossible qui départageait entre les interdits pour mieux les renforcer » (Glissant 2009, 57).

Il faut souligner à ce niveau que la conception sémiologique glissantienne des genres littéraires s'inscrit dans la droite ligne de sa poétique du Divers et de sa philosophie de la Relation. Celles-ci tiennent à réhabiliter les sociétés et cultures composites et rompent avec le modèle culturel atavique et avec l'identité à racine-unique pour cultiver l'identité rhizomatique, l'hétérogène et le divers. En outre, la conception des genres littéraires propre à l'écrivain martiniquais se place dans une perspective d'entrecroisement générique, dans la mesure où elle fonctionne en corrélation et de façon concomitante avec l'interprétation de l'impulsion

judiciaire, l'éloquence épidictique et de la visée délibérative, sous-tendant l'esthétique de l'œuvre romanesque. Cette interpénétration générique oratoire s'assigne l'objectif de rendre compte de la brisure anthropologique à laquelle l'identité antillaise a été sujette et de catalyser son affleurement et son épanouissement au cœur de la Totalité-monde. C'est dans cette optique que la dynamique de télescopage oratoire contribue au brassage des imaginaires, à l'enchevêtrement des poétiques, voire à l'hybridation des genres littéraires dans l'espace textuel romanesque glissantien. C'est ce que le penseur antillais développe plus précisément dans *L'imaginaire des langues*, lorsqu'il met en garde contre la généricité littéraire absolue, c'est-à-dire lorsqu'il discrédite toute codification et s'attache à abolir les frontières génériques pour valoriser la poésie, c'est-à-dire la poétique :

> Or, la poésie est jusqu'ici le seul art qui peut aller réellement derrière les apparences. Je crois que c'est là une de ses vocations. C'est la volonté de défaire les genres, cette partition qui a été si profitable, si fructueuse dans le cas des littératures occidentales. Je crois que nous pouvons écrire des poèmes qui sont des essais, des essais qui sont des romans, des romans qui sont des poèmes. Je veux dire que nous essayons de défaire les genres précisément parce que nous sentons que les rôles qui ont été impartis à ces genres dans la littérature occidentale ne conviennent plus pour notre investigation qui n'est pas seulement une investigation du réel, mais qui est aussi une investigation de l'imaginaire, des profondeurs, du non-dit, des interdits. (2010, 29-30)

Précisons ici que cette transgénéricité esthétique tient lieu d'un projet gnoséologique dont la portée s'avère considérable, en ce sens qu'elle autorise la culture et la civilisation à se prémunir contre la périclitation, en échappant à toutes formes de catalogage sclérosant. C'est ce qu'écrivait Glissant déjà dans *Soleil de la conscience* : « Toute civilisation qui pourrit perd d'abord le sens de la Mesure, soit qu'elle la soumette à un dérèglement non fondé, soit au contraire qu'elle l'empaille et la statufie. Ainsi la connaissance est de matière libérée qui se retourne sur soi, s'examine et s'ordonne – sans se buter pour autant dans un catalogue de formes fixes » (1997a, 25).

En fait, on le verra, il s'agira pour l'auteur martiniquais de mettre à mal tout « kaléidoscope taxinomique » (Genette ; Macé, 89) artistique et de rendre caduque les codifications formelles. Glissant cherche à faire table rase de toute modélisation générique et se démarque, en définitive, des systématisations ou des généralisations esthétiques. Autrement dit, il s'emploie à cultiver les *interstices*[1] génériques et cherche sans cesse à dire

[1] Nous empruntons ce terme à Homi Bhabha qui définit et valorise ce « in-between moment » comme « l'espace d'intervention émergeant dans les interstices culturels qui introduit l'invention créatrice à l'existence [...] » (40).

l'indicible, à dévoiler le caché historiographique et à rendre compte des brisures anthropologiques qui ont marqué le surgissement de sa communauté. Nous avons ainsi affaire à une reconstitution esthétique et identitaire qui rompt avec l'Un, l'unique et le monolithique des formes littéraires pour embrasser et réactiver le syncrétisme et l'interpénétration générique artistique. Un tel projet participe pleinement d'une restructuration culturelle composite et, en même temps, d'une reconstruction ontologique de l'identité caribéenne déflagrée, en raison de la Traite négrière.

Somme toute, ce qui prime chez le romancier martiniquais, lorsqu'il procède au télescopage des genres oratoires et, par-delà, des genres littéraires, c'est, d'un côté, le fait de révolutionner à la fois les systèmes sémiotiques littéraires et non-littéraires et, de l'autre, la quête de la vérité, celle du passé de son aire culturelle. Dans ce cadre, la transgénéricité oratoire tient lieu de versant parmi tant de perspectives constituant le prisme par lequel l'écrivain caribéen se représente les vérités historiographiques et culturelles du peuple antillais. Le romancier exprime néanmoins des réserves à l'endroit du genre romanesque pour privilégier autant la quête des vérités que la transgénéricité littéraire. Ainsi peut-on lire, dans *Sartorius. Le roman des Batoutos* (1999), un passage qui se trouve à la croisée de la littérature, de l'Histoire et de l'ethnographie :

> Pour fréquenter des Batoutos, pas besoin d'en connaître un, non, ils ne sont pas instituteurs
> Infinissables, obscurs, tu ne définis pas hein
> Des Batoutos tutsis et des Batoutos hutus
> Lui qui n'a dit qu'une seule parole, tout-ça, en grâces je vous prie, c'était bien pour préparer un roman
> Attention quand tu parles ton œuvre tu ne l'écris pas
> Quel roman, tu t'en fiches des romans, quel vieux tonnerre de mots rassis, considérez la chose comme existant de vrai [...] (281)

Dans quelle mesure alors cette nouvelle esthétique des frontières profite-t-elle à la transgénéricité oratoire, littéraire et artistique ?

## La transgénéricité oratoire

Faire état de la transgénéricité oratoire qui structure l'œuvre romanesque glissantienne revient à repenser la conception rhétorique de Glissant, qui se dessaisit radicalement du système rhétorique monolithique et unidirectionnel. C'est en ce sens que l'essayiste antillais s'attaque, dans *Traité du Tout-Monde*, aux rhétoriques sous-tendant les cultures ataviques :

> *Les rhétoriques traditionnelles continuent d'être unilingues et unilatérales.* Elles ne conçoivent pas les diffractions de nos temps ni les écarts ni les vertigineuses attractions de toutes les langues données. Elles ne se conçoivent qu'en l'exercice d'une seule langue, laquelle a délimité ses périodes dans la linéarité que nous avons dite (avant et après Jésus-Christ). (1997e, 112)

Il n'en demeure pas moins que le romancier martiniquais évacue toute « généralité normative » (Glissant 1997e, 115), balayant d'un revers de main autant les codages sclérosants que les modèles uniformisants. Il se détermine plutôt pour « une transrhétorique non universalisante » (Glissant 1997e, 115). Laquelle constitue un levier pour tous les imaginaires poétiques qui interagissent inconditionnellement les uns avec les autres en se plaçant sous le sceau de : « L'esthétique du chaos-monde [...] qui est donc ce que nous nommions l'esthétique de l'univers, mais désencombrée des valeurs a priori [et qui] globalise en nous et pour nous les éléments et les formes d'expression de cette totalité, elle en est l'action et la fluidité, le reflet et l'agent en mouvement » (1990, 108-109).

La dynamique argumentative glissantienne vise principalement à influencer l'auditoire de l'écrivain-orateur antillais qui tâche de remporter l'adhésion de ses lecteurs. Car, selon Gisèle Mathieu-Castellani, « il faut bien [...] restituer à l'ancienne éloquence sa véritable dimension, celle d'une science humaine transdisciplinaire annexant hardiment tous les savoirs connus, pour mesurer la visée et la portée de ces analyses » (3).

Il est ici besoin de remarquer que, dans cette mesure, où « l'orateur doit posséder l'ensemble des savoirs » (Mathieu-Castellani, 14) et où « [l]'art oratoire a besoin du concours de tous les arts et sciences » (Mathieu-Castellani, 14), il sera question de comprendre comment l'écrivain martiniquais s'érige en « historien » (Glissant 2003, 149) et en « ethnologue » (2008b, 121). Autrement dit, l'on tentera d'appréhender la manière dont sa transrhétorique alimente son art romanesque des apports de l'Historiographie et de ceux de l'ethnographie. Rappelons, dans ce cadre, que la rhétorique glissantienne, dans son versant ethno-historique, s'emploie à rendre compte d'une dimension anthropologique, dont l'appréhension n'est pas donnée d'entrée de jeu, en raison de la Traite négrière. C'est ce à quoi l'auteur fait allusion dans *Sartorius. Le roman des Batoutos* (1999), en faisant la lumière sur le manque de repères chronologiques dans l'Histoire des transbordés, lequel manque incarne symboliquement et/ou métaphoriquement « un maelström indébrouillable » (243). En conséquence, Glissant procède à un changement de focus historique dans l'objectif de percer les arcanes de la véritable Histoire des Antillais : « Se battre contre l'un de l'Histoire pour la

Relation des histoires, c'est peut-être à la fois retrouver son temps vrai et son identité [...] » (1981, 159).

Cela revient à dire que l'argumentation qui résulte de la rhétorique glissantienne met à contribution les vérités historiques et, partant, forge une sorte d'ethnographie archéologique pour clouer au pilori les systèmes génériques clos et compartimentés. L'analyse de l'historien et ethnographe caribéen, dans *Les Entretiens de Baton Rouge*, revêt une importance capitale :

> C'est pourquoi j'ai pensé que nous sommes toujours des ethnologues de nous-mêmes. L'écrivain est l'« ethnologue de soi-même », il intègre dans l'unicité de son œuvre toute la diversité non seulement du monde, mais aussi des techniques d'exposition du monde. Alors le dépassement des genres est rendu nécessaire par cette situation nouvelle, il ne s'agit pas tellement ni seulement, dans cette situation, d'exprimer des communautés, mais d'exprimer des communautés dans leur corrélation vive à d'autres communautés, ce qui libère les individus et modifie la perspective des littératures. (2008b, 121)

Au sujet de ce « dépassement des genres », qui s'avère en totale harmonie avec l'esthétique du chaos-monde, il importe de signaler qu'il s'agit d'une manifestation de la transgénéricité oratoire qui en est à l'origine. Il faut remarquer ici que la violation ou l'abolition des règles et des canons génériques littéraires dans le projet esthétique glissantien répond en écho à l'interpénétration des genres oratoires inhérente à la création romanesque du penseur caribéen, qui ne peut qu'afficher sa prédilection particulière pour « l'inter-rhétorique », « l'inter-intrusion » et « l'inter-poétique » (Glissant 2008a, 348). Chez Glissant, en effet, pour qu'il y ait créolisation générique littéraire et artistique, il faut, sans doute, qu'il y ait une dynamique de transgénéricité oratoire. Pour mémoire, la transgénéricité rhétorique ne peut se concevoir, dans notre approche de l'art romanesque glissantien, loin des circonstances historiographiques, ethnographiques et anthropologiques dans lesquelles se trouve l'homme caribéen. Nous avons affaire à un être déraciné de sa terre natale, l'Afrique, transbordé dans des conditions déplorables vers l'univers des plantations où sévissent l'assujettissement et l'exploitation les plus inhumains.

Il s'agit en quelque sorte d'une thérapie transgénérique oratoire qui est à l'origine de ce que Glissant désigne par la « *poétique de la durée* » (1981, 247). Elle repose sur l'interpénétration des genres oratoires, c'est-à-dire qu'elle s'articule sur un continuum historique qui ne peut se passer ni du passé, ni du présent, ni encore du devenir de la communauté antillaise. En d'autres termes, cette transgénéricité oratoire ou cette transrhétorique est en mesure de transfigurer le trauma de la

transplantation, de la Traite, de la néantisation dont les Nègres caribéens ont été victimes en une « féconde tragédie » (Glissant 1997d, 181).

Cela revient à dire qu'il est peut-être question, pour l'écrivain antillais, d'une ethnorhétorique antillaise, dirions-nous, à même de réhabiliter une « ethnopoétique » (Glissant 1981, 132), laquelle s'inscrit aux antipodes de tout essentialisme pour favoriser les mécanismes de l'esthétique du divers et de l'hétéroclite dont s'enrichissent les cultures composites. C'est ainsi que l'écrivain antillais abolit les frontières formelles, comme il le confirme dans *Poétique de la Relation*, plus précisément dans le sous-titre « Genres littéraires » : « Dans la tension vers la totalité, l'œuvre littéraire constitue aussi bien l'ethnographie de sa propre matière. Nous équivalons un poème de Brathwaite à un roman de Carpentier, à un essai de Fanon. Nous allons plus loin dans l'indistinction des genres, en niant la nécessité pour nous de leurs partitions, ou en créant de nouveaux » (1990, 231).

Quoi qu'il en soit, cette ethnorhétorique et cette ethnopoétique ne trouvent leur légitimité et n'acquièrent d'opérationnalité qu'en se plaçant dans une dynamique argumentative, dynamique qui mise beaucoup sur les auditeurs auxquels le romancier-orateur s'adresse ainsi que sur la manière dont il leur communique ses messages. C'est particulièrement dans cette optique que la transgénéricité oratoire et le brassage générique artistique font partie intégrante de cette modalité rhétorique communicationnelle adoptée par l'instance auctoriale. Dès lors, la question que Jean-Marie Schaeffer énonce s'avère d'une importance cruciale pour toute communication humaine verbale ou non-verbale, littéraire ou non-littéraire : « "*Who says what in which channel to whom with what effect ?*" ]Qui dit quoi, par quel canal, à qui et avec quel effet ?[ » (Schaeffer 9, 81).

Dans quelle mesure donc fonctionne l'hétérogénéité ou la transgénéricité littéraire dans l'œuvre romanesque de l'écrivain martiniquais ? Ne peut-on pas parler d'une hybridation générique polymorphe dont l'étendue est complexe ?

## L'hybridation des genres littéraires

L'écrivain antillais, à la fois partisan de la « digenèse » des cultures composites et promoteur de la dynamique de la créolisation se représente la question des genres littéraires et artistiques en la mesurant à l'aune d'une *transrhétorique* privilégiant l'entrecroisement des imaginaires du Tout-Monde. Cette *transrhétorique* explore tous les champs culturels ; elle se propose, entre autres, de réinvestir les mécanismes de l'enchevêtrement des genres et de renégocier le processus de renouvellement des formes littéraires, comme le note Glissant dans *Traité*

*du Tout-Monde* : « Transrhétoriques, dont les usages ne nous sont pas encore connus » (1997e,112).

Pour Glissant, l'homme de lettres, l'artiste ou le génie créateur antillais est avant tout un « déparleur » (1993, 544) qui échappe à l'emprise de la systématisation. Ce « déparleur » est à même d'abolir les codifications formelles et de subvertir les canons génériques. Il symbolise ainsi cette transgénérique selon laquelle l'écrivain caribéen entend « refaire le monde » (1997b, 146). Ce fragment repéré dans *Tout-Monde* (1993) porte un regard particulier sur le pouvoir du créateur qui est en mesure de cumuler un large éventail de compétences transgénériques :

> L'imaginaire des matières, la terre, le sel, les monts, formait dans sa poésie. Mathieu Béluse pourtant, qui ressemblait au déparleur, c'est-à-dire dans ces riens qui importent tellement, et d'ailleurs vous n'avez pas oublié que Mathieu, déparleur, chroniqueur, romancier, c'était quatre-en-un, sinon davantage lui aurait sans doute argué que seuls les matérialistes, si l'appellation vaut et tient encore, ont le sens du sacré. (407-408)

Il importe pour nous, dans ce contexte, de souligner une fois de plus que l'œuvre romanesque de Glissant, s'ordonne autour d'un pacte solide entre l'aspect littéraire d'un côté, et le vecteur historique de l'autre. Dans l'un de ses versants, elle ressortit à une littérature historiographique. C'est dans cette mesure que le penseur martiniquais s'engage, dans *Le Discours antillais*, à soutenir ce pacte littérature-histoire :

> L'histoire et la littérature, désencombrées de leurs majuscules et contées dans nos gestes, se rencontrent à nouveau pour proposer, par-delà le désiré historique, le roman de l'implication du Je au Nous, du Je à l'Autre, du Nous au Nous. La Relation dessine en connaissance le cadre de ce nouvel épisode. On me dit que le roman du Nous est impossible à faire, qu'il y faudra toujours l'incarnation des devenirs particuliers. C'est un beau risque à courir. (1981, 153)

Dès lors, il faut remarquer, tout en réfléchissant sur cette mouvance transgénérique littéraire, que l'œuvre romanesque glissantienne tient lieu d'épopée caribéenne qui s'attache à transmuer ou à sublimer les affres de la Traite négrière. Il s'agit de transformer l'amertume et les défaites en réussite, en virtuosité littéraire. C'est ainsi que l'écrivain antillais ramène sa création romanesque « au principe de l'épique, à savoir que de la défaite elle-même [se] lève une autre victoire, appelée par le chant » (Glissant 1996, 68). Dans ce sens, on peut lire dans *Tout-Monde* : « Là où j'étais, dit Thaël, les blessures coulaient en vrac comme de l'eau, et on les acceptait avec bonheur » (Glissant 1993, 69-70). Glissant reconnaît en effet que sa création littéraire, y compris ses romans, est intimement liée à l'art épique, comme il l'a bien montré dans *Les entretiens de Baton Rouge* : « Le travail

littéraire, en tout cas le mien, rejoint absolument la préoccupation épique, mais avec un envers » (2008b, 76-7).

Sous l'angle de notre problématique, nous nous arrêtons à ce stade sur la question de cette hybridation générique dont s'enrichit l'œuvre romanesque glissantienne en tant qu'elle ne se borne nullement au brassage du roman et de l'épopée, c'est-à-dire en tant qu'elle enclenche une dynamique transgénérique ouverte à d'autres genres et formes littéraires. Il importe ainsi de noter que l'épopée romanesque de Glissant ou son art romanesque épique se trouve sanctionné par la poésie et l'« Art poétique » (1997e, 146), comme l'indique l'auteur en ces termes : « La poésie épique se prête à l'art sommaire du grand spectacle, parce qu'elle cache ses profondeurs sous l'éclat de sa narration » (1999, 55). Partant, le déparleur glissantien devient à la fois historien, griot, romancier et poète. C'est à partir de là qu'on peut lire *Tout-Monde*, où l'auteur évoque l'idée d'une poétique découlant de cette dynamique transgénérique : « [...] l'immobile absolu qui terrifie et sacralise, et Prisca s'était détourné du spectacle de ce néant dehors, il s'était penché vers lui, (lui, lui, était-ce déparleur, romancier, le Mathieu, le chroniqueur, le poète [...]) » (1993, 483). Rappelons ici que la poésie occupe une place de choix dans la création de Glissant, qui l'inscrit délibérément sous les auspices de la poétique : « Tout roman important en littérature est une poétique, avant tout une poétique. » (2010, 115), lira-t-on ainsi dans *L'imaginaire des langues*.

D'ailleurs, un bon nombre de personnages dans les romans glissantiens sont, ou bien des poètes, ou bien des êtres férus de poésie, comme en témoigne l'auteur, par la bouche de l'un d'eux dans *Ormerod* : « Il s'en retourna, nous laissant là avec nos poèmes. » (2003, 201). La poésie s'érige, en quelque sorte, en principe non pas uniquement d'hybridation générique, mais aussi de multilinguisme et de créolisation culturelle. C'est ce que suggère l'auteur dans *Tout-Monde* : « [...] c'est en un pays de terre où les paroles se mélangent sans se confondre ni se perdre, toutes les langues du monde, connues et inconnues, plus étendues que le désert tant innommable ou plus concentrées qu'une graine de roucou, et à la fin un semblant de divinité vous parle, qui est la gueule ouverte de ce que vous appelez poésie. » (1993, 278).

C'est ici le lieu de rappeler que l'écrivain est en train d'inaugurer et d'impulser, de façon raisonnée et non moins péremptoire, une esthétique nouvelle où la littérature autant que la conception générique sont, de fond en comble, révolutionnées, comme le souligne le penseur antillais dans *Traité du Tout-Monde* : « Dans cet état nouveau de littérature, l'ancienne et si féconde division en genres littéraires ne constitue peut-être pas loi. Qu'est-ce que le roman et qu'est-ce que le poème ? Nous ne croyons plus que le récit est la forme naturelle de l'écriture » (1997e, 121).

Subséquemment, « le roman devient poésie [et la] poésie nous fonde un imaginaire, fragmentaire et totalisant, fragile et agissant. » (1997e, 212), selon la formule pertinente d'Édouard Glissant qui s'attache à faire table rase des frontières génériques et à se passer des repères formels, comme il le recommande dans *L'imaginaire des langues* :

> Nous devons « cahoter » dans le sens d'un chaos sur une route, mais aussi d'un chaos, de ce qui est chaotique. Nous devons cahoter tous les genres pour pouvoir exprimer ce que nous voulons exprimer. Et dans ce sens-là, il y a forcément chez nous un dépassement de la convention de la prose, mais aussi un dépassement de la convention de la poésie. La poésie peut être cahoteuse ; la prose peut être rêveuse et verser dans une espèce de tourment, de tournoi, d'ivresse, sans cesser d'être signifiante. Je crois que nous inventons des genres nouveaux dont nous n'avons pas idée maintenant. (2009, 30)

Il faut remarquer ici que l'écrivain caribéen s'attache au télescopage de tous les genres littéraires dans sa contre-épopée romanesque, si bien qu'il se décide pour une sorte de théâtralité, comme en témoignent les longs dialogues et conversations des protagonistes dans les romans glissantiens. Ces scènes participent même du dévoilement des vérités historiques dans la fiction romanesque. L'auteur, dans *Le Quatrième siècle*, se sert beaucoup des dialogues qui s'enchaînent et se répètent entre le tandem Mathieu Béluse-papa Longoué pour faire progresser les actions de la diégèse. Ce passage, repéré dans *Tout-Monde*, revient particulièrement sur l'importance que revêt la représentation scénique et chorégraphique dans l'esthétique romanesque de Glissant :

> Théâtre, oui. Mais non pas représentation. La représentation nous a pris bien après. Le délire. Quand nous avons commencé de croire que nous décidons, dirigeons, bâtissons. Conseillers de ceci, techniciens de cela, élus de toujours, et toute cette musique de paraboles pour un pouvoir de rien. Et pas un qui vous dit que le monde est là, là autour.
> Alors, nous avons bien cru que notre folie de théâtre était partie pour de bon. Mais elle est revenue. (1993, 22-23)

Signalons ici que cette théâtralisation de la contre-épopée romanesque de l'écrivain martiniquais contribue à l'avènement de l'identité caribéenne, comme le souligne Glissant dans *Le Discours antillais* : « Engagés que nous sommes dans un processus de libération, il nous semble que tout peuple à ses débuts fut comme une sorte de peuple nègre. La naissance des peuples (à eux-mêmes) est un fascinant spectacle. Le théâtre qui l'accompagne nous émeut. » (1981, 396). De ce fait, le déparleur antillais et ses personnages sont hantés par l'expression artistique théâtrale, ainsi que l'illustre ce passage de *Mahagony* :

« L'odeur du temps nous trouble. Chaque bout de vent nous bat de son torchon tressé en corde : nous ne nommons aucune de ces volées ; tout comme j'ai longtemps balancé à distinguer, au long des ans passés, le mahagoni qui est au principe de cette histoire et les trois ébéniers qui en bornèrent le théâtre. » (1987, 14).

S'inscrivant dans cette dynamique transgénérique, régie par ce que Glissant appelle significativement « la liaison magnétique » (2006, 36), le théâtre importe beaucoup pour le griot et dramaturge caribéen, en ce sens que la théâtralisation permet aux Antillais de se prémunir contre les formes d'aliénation culturelle. C'est ce que pointe Glissant dans *Le Discours antillais* : « *L'expression " théâtrale" est [...] nécessaire. (a)* Dans son aspect critique : pour contribuer à la liquidation des représentations aliénées. *(b)* Dans son aspect dynamique : pour contribuer à l'opération fondamentale par laquelle un peuple échappe à la limitation de l'expression folklorique, à quoi on le réduit » (1981, 405-406). Par ailleurs, cette expression littéraire théâtrale acquiert une importance cruciale : elle constitue un levier incontournable à l'élaboration d'une conscience collective chez une communauté déportée dans l'archipel des Caraïbes pour être domestiquée et exploitée : « Le théâtre est l'acte par lequel la conscience collective se voit, et par conséquent se dépasse. En son commencement, il n'est pas de nation sans théâtre. » (Glissant 1981, 396), lira-t-on ainsi dans l'ouvrage précité.

Dans quelles mesures le romancier-orateur antillais mobilise-t-il les diverses expressions artistiques dans l'objectif de changer la donne géopoétique depuis l'île et l'archipel ?

## La transgénérisation artistique

À bien méditer sur la transgénérisation artistique chez Glissant et cette hybridation de tant d'expressions artistiques dont s'enrichit sa contre-épopée romanesque, l'on s'avise d'être face à une œuvre prismatique dont la réception et le décodage exigent qu'on s'arme de plus d'une boîte à outils critique. Dans cette dynamique anti-mimétique et anti-générique dont le maître-mot est la création de genres nouveaux, l'écrivain antillais procède sciemment aux « métissages inouïs entre les arts ». C'est ce qu'il soutient fortement dans *Les entretiens de Baton Rouge* :

> La littérature n'évoque plus en profondeur d'approcher l'être, elle chercherait en étendue à dévoiler la relation. Elle relativise en absolu. Cela ne peut pas être développé à l'intérieur d'un genre, cela nécessite la multiplication et l'intrication des genres littéraires et artistiques. Et peut-être qu'au bout de cet effort, il germera d'autres genres, qui enfin apparaîtront, et dont nous n'avons ici aucun moyen de deviner ce qu'ils seront ni quand ils s'engendreront. Nous nous efforçons, n'est-ce pas, vers eux. De l'intégration ou de l'effacement ou de la

> résurrection de tous les genres, théâtre, essai, roman, poésie, peut-être naîtront ces autres genres. Peut-être connaîtrons-nous des métissages inouïs entre les arts ? Mais que seront-ils, nous ne le savons pas encore. L'écrivain d'aujourd'hui est toujours un écrivain futur. (2008b, 121-122)

Partant, Glissant tâche de mettre fin à une ère esthétique, régie par la codification formelle et le cloisonnement générique et artistique, pour inaugurer une « esthétique nouvelle », comme il l'annonce dans *L'imaginaire des langues* : « C'est pour cela qu'il est difficile de concevoir les résultantes qui vont procéder de ces rencontres à l'heure actuelle. Une esthétique nouvelle est une esthétique qui essaie de prévoir, présager ou voir dans l'avenir des rencontres » (2010, 97). C'est dans cette optique, qui laisse entrevoir une déflagration générique corrélée à la déflagration identitaire à laquelle sont confrontés les Antillais, qu'on peut reconsidérer le passage suivant : « L'éparpillement de ce qui avait été dans l'art une représentation divinatoire, son explosion en tant d'objets immanquablement odieux, préfigure petitement la dilatation actuelle de nos espaces, et cette totalité indifférenciée du divers que nous connaissons aujourd'hui. » (1999, 233). Dans cette perspective, nous ne pouvons pas nous dispenser d'interroger le sens de la musique et du chant qui scandent cette contre-épopée caribéenne. Somme toute, la contre-épopée romanesque glissantienne se trouve, du fait qu'elle relate et exalte en même temps la naissance de la communauté antillaise, renforcée d'un long chant généthliaque, lequel se répète inlassablement dans les différentes articulations des trames événementielles propres aux romans de l'écrivain martiniquais. Ce chant généthliaque dit cette naissance et célèbre l'épopée antillaise. C'est à partir de ce point de vue qu'on peut revisiter ce passage, tiré de *Sartorius. Le roman des Batoutos* :

> Ils se plaisent à explorer les ressources inattendues de leur esprit, parlant à l'enfant comme à un enfant, trouvant satisfaction et grand contentement à conclure sur des discours pertinents et complets, sinon clairs ou logiques. Ils l'installèrent maître du chant et de déclamation, un régisseur de contes. Ils eussent d'abord appelé poème, à notre manière d'aujourd'hui, ce qu'ils avaient proféré dans leur rapport incertain à Odono Odono. Quand il quitta l'espace de sa nation, l'habitude était depuis longtemps établie de composer les chants de la connaissance du monde comme si l'enfant était toujours enfant, qu'il était là, qu'il vous dérivait dans votre parole inspirée ou improvisée. Ainsi naissent pour nous les arts, qui sont manière de dévaler. (1999, 39)

Comme l'œuvre romanesque glissantienne se focalise, entre autres, sur la « digenèse » (Glissant 2018, 57), elle s'avère, de ce fait même, être composite, en ce sens qu'elle s'attache à brasser les divers genres artistiques tout en revigorant les expressions musicales qui sont

l'expression des communautés et sociétés composites. On citera à titre indicatif l'exemple des *Stambali* tunisiens, puisé dans *Ormerod* :

> Et puisque ces Batoutos semblent garder une prédilection pour la musique, art de l'invisible, et science de l'inapprochable, nous reconnaissons volontiers dans les *Stambali*, Sumpalls du désert, musiciens noirs de Tunisie craints et respectés du peuple autour d'eux, l'ombre portée de la lumière cité batoutoo, Onkoloo l'inaperçue, qui fut dite aussi *la ravine des fers*, en souvenir des chaînes qu'Odono s'était jadis laissé imposer par les trafiquants d'esclaves, avant d'être emmenés vers l'occident. (2003, 295-6)

Dans cette mouvance de créolisation générique artistique où l'art musical acquiert une importance particulière, le griot ou le déparleur antillais doit être rapproché de l'instrumentiste du jazz qui représente l'une des musiques qui sont apparues à la suite de la Traite, musiques révoltées qui se déchaînaient contre les systèmes esclavagistes, contre la systématisation imposée par les forces coloniales. Ce passage, puisé dans *Tout-Monde*, évoque divers genres musicaux dont le dénominateur commun n'est que la révolte contre les puissances esclavagistes :

> Mais nous méditons, quand nous déchiffrons ce *Traité du Tout-monde* que Mathieu Béluse nous force à lire, et surtout le passage sur la pensée de la trace, toute une théorie, que la trace est ce qui est resté dans la tête dans le corps après la Traite sur les Eaux Immenses, que la trace court entre les bois de la mémoire et les boucans du pays nouveau, que la pensée de la trace est à vif, que la pensée du système au contraire est morte et mortelle, la pensée du système qui nous a tant régis, il faut en finir avec la pensée du système, que la musique est une trace qui se dépasse, le jazz, la biguine, le reggae, la salsa, que la langue créole est une trace qui a jazzé dans les mots français [...] (1993, 280)

À cet égard, il importe de souligner que cette expression musicale est en pleine synergie avec l'expression orale, constituant à la fois la modalité par le biais de laquelle la communauté antillaise s'était d'abord exprimée et l'une des manières dont elle participe aux imaginaires de la totalité-monde. Glissant soutient cette idée dans *Le Discours antillais* : « [...] pour nous la musique, le geste, la danse sont des modes de la communication, tout aussi importants que l'art de la parole. C'est par cette pratique que nous sommes d'abord sortis des Plantations ; c'est à partir de cette oralité qu'il faut structurer l'expression esthétique de nos cultures » (1981, 462).

Le déparleur ou l'artiste martiniquais ne s'érige-t-il pas aussi en peintre par et à travers cette contre-épopée romanesque ? Tel l'homme primitif qui, de retour à son foyer, procédait à la gravure dans la grotte des scènes de chasse qui relatent les épisodes de la capture du gibier, le

griot antillais, en peintre cette fois-ci, décrit à plusieurs reprises dans ses romans, les scènes d'embarquement ou de débarquement relatives à la déportation des Noirs lors du voyage transatlantique. On cite comme exemple cette « scène de débarquement » qui évoque sans doute le tableau de Vincent Bioulès, « *Le débarquement à Cythère* », sans pour autant céder à un quelconque exotisme aliénant. Il s'agit plutôt d'un tableau où le romancier-peintre décrit la sauvagerie des esclavagistes et des Conquistadores. Le tableau dont nous parlons figure dans *Ormerod* :

> […] et quand après trois jours ils recomposèrent la scène du débarquement, ayant donc patrouillé aux alentours et s'étant assurés que l'Amiral à cette fois ne serait menacé d'aucune de ces armes primitives, et ils avaient même convoqué un des chefs de ces sauvages, qu'ils avaient raflé au hasard dans les fourrés des environs, pour qu'il fasse allégeance très publiquement – la cérémonie ainsi arrangée fut dessinée à l'encre de zinc en plusieurs versions par l'écrivain de bord du vaisseau amiral, qui était un artiste et un naturaliste, amateur de paysages, il en circula deux copies en Europe qui entrèrent on le suppose dans les trésors du Vatican, et quelques fausses façons à la cour de trois ou quatre princes obscurs des Flandres ou les Asturies, férus des choses du monde, et il en fut enchâssé un exemple *ne varietur* dans la cathédrale de Santo Domingo, capitale du nouvel empire –
>
> il avait déjà honoré, par des libations sur les arbres impénétrables, le corps de l'homme qu'il avait tué, pour garantir à *celui-là* un meilleur séjour dans les trois mondes à venir, et pour lui permettre d'assurer sa descendance dans les obscurités de ces mondes,
>
> et il observa de loin les gestes de croix et d'épée, les étendards plantés dans la terre, les rites de consécration et de prise de possession pratiqués par les nouveaux venus, il grandissait à la dimension de cet arc de terres dont il était ainsi dépossédé, il lamentait son malheur ou il s'éblouissait de son combat, manant arawak réquisitionné pour les tâches, de débroussaillage ou étincelant chevalier caraïbe qui refuse de se rendre et se jette du haut d'une falaise sacrée, […] (2003, 54-55)

Quoi qu'il en soit, la matière picturale dont est investie la contre-épopée romanesque glissantienne s'oppose à la vision artistique occidentale unidimensionnelle, laquelle fait abstraction des vérités historiques qui concernent l'identité des Noirs transbordés vers l'archipel. Le romancier-peintre discrédite ainsi les clichés colonialistes et annonce le devenir créolisant. Cet extrait, repéré dans *Sartorius. Le roman des*

*Batoutos*, évoque les travaux d'un peintre martiniquais, travaux dans lesquels les prêts-à-porter colonialistes sont balayés d'un revers de manche :

> M. Anicet mélange et combine [...] les formes des masques africains et celles des adornos, têtes de dieux ou faces de chimères, façonnés à partir du modèle amérindien, il les peint ensemble sans préjugé, il dit que les uns lentement mangent les autres, un cannibalisme esthétique en quelque sorte, je ne sais pas à cette heure qui ingurgite et qui est dévoré, ils font partie d'un même corps dont ils sont désormais les organes innominés, qu'il en provient des amorces, des efflorescences de styles inédits que volontiers nous disons métis, et dont nous apprécions avec contentement la progression créolisante. (1999, 325)

Dans cette perspective picturale où sont relatés l'invasion, le ravage et le saccage, le tableau de Picasso, « *Guernica* », que l'auteur évoque dans *Sartorius. Le roman des Batoutos*, acquiert une signifiance particulière, en ceci qu'il confirme l'ouverture de l'écrivain martiniquais non pas uniquement à toutes les expressions artistiques, y compris la peinture qui lui permet de brosser à son auditoire les différents épisodes et péripéties de la Traite négrière, mais aussi à tous les imaginaires de la *totalité-monde*, y compris l'imaginaire créatif occidental :

> Je crois qu'il y eu des Batoutos chinois et des tibétains, des tibétains surtout, pourquoi surtout hein
> *Amistad*, pour prendre un cas connu, le chef des captifs insurgés revient à la fin en Afrique il trouve son village ravagé sa famille dispersée en esclavage pas une trace
> Est-ce que dans le monde chaque village ravagé est un Onkolo
> Non, un Guernica de Picasso
> Des Batoutos irlandais et des Batoutos anglais
> [...]
> Des Batoutos arabes et des Batoutos juifs
> Est-ce que tu peux devenir batouto
> Ce n'est pas un film pour nous, *Amistad*, c'est sacrément un film pour le système étasunien
> Réfléchissez qu'il existe peut-être un groupe antibatouto, et invisible lui aussi, ça c'est terrible [...] (1999, 278)

Dans cette « romanisation » (Bakhtine, 472) artistique, l'art sculptural tient lieu de maillon fort de la chaîne de cette dynamique créolisante dont la transrhétorique incarne le moteur-générateur. Le romancier recourt à la sculpture dans l'objectif de se figurer – et de permettre à ses auditeurs de le faire – les visages des transbordés lors de la Traite négrière, particulièrement de ceux qui gisent dans les abysses sépulcraux. C'est dire que la sculpture acquiert une place de choix dans la

création artistique romanesque de Glissant. Elle permet d'obvier à la disparition, en ceci que l'écrivain martiniquais, en sculpteur par les mots, s'attache à rendre compte des vérités anthropologiques et identitaires propres aux transbordés, comme le souligne Glissant dans *Une nouvelle région du monde* : « Tout objet sculpté est un totem secret qui renvoie à une identité, soit cachée ou évidente. La sculpture rayonne de sa propre expansion, un feu courant les espaces d'alentour, là où le totem résonne de sa seule intensité. » (2006, 133). Par ailleurs, le penseur caribéen considère, dans *L'imaginaire des langues*, que la sculpture fait figure de matériau opérationnel et efficace de transgénérisation artistique :

> J'ai fait un passage sur les sculpteurs et la sculpture peut-être parce que c'est le seul lieu commun réel entre les diverses zones d'expression artistique. Il n'y a pas de tableau au sens occidental en Afrique. Il n'y a pas d'estampes au sens oriental dans les pays africains. Mais il y a partout le geste du sculpteur. Ce n'est pas une préférence, c'est une manière de dire que c'est un des lieux communs de la représentation ou de la tentative de connivence dans les arts du monde. (2010, 98-9)

## Conclusion

En guise de conclusion, il faut déduire que la nouvelle esthétique des frontières de Glissant, pour qui « il n'y a pas de modèle opératoire » (1997e, 122), constitue, à plus forte raison, une révolte culturelle dans le sillage de laquelle s'inscrit cette dynamique de transgénéricité à la fois oratoire, littéraire et artistique. En vertu des nouvelles lois d'une telle dynamique, le texte est considéré comme « une réalité sémiotique complexe » (Schaeffer, 79), qui fonctionne en écho à la situation anthropologique des Caraïbes, situation dont les règles du jeu géopolitique sont régies par les puissances hégémoniques. En d'autres termes, « l'acte d'écrire », pour le déparleur caribéen, « ne peut être tributaire d'aucun fichier de recettes » (Laâbi 1966), en ce sens qu'il s'attache, à la manière dont Julia Kristeva se représente le rôle, la fonction et la portée de la création littéraire, à tout restructurer et rebâtir pour une communauté déracinée :

> S'il y a un « discours » qui n'est pas seulement un dépôt de pellicules linguistiques [...], mais qui au contraire est l'élément même d'une pratique impliquant l'ensemble des relations conscientes, subjectives, sociales, dans une attitude d'attaque, d'appropriation, de destruction et de construction, bref de violence positive, c'est bien la « littérature » : nous disons plus spécifiquement le texte. (14)

S'agissant de cette esthétique nouvelle des frontières, qui s'emploie à établir des « *liaisons magnétiques* » (Glissant 2006, 135) non seulement entre les différents genres oratoires, mais aussi entre les diverses

expressions littéraires et artistiques, elle révoque conjointement la modélisation réductrice et l'universalisme généralisant et corollairement aliénant, comme le souligne l'écrivain martiniquais : « Ce que je défends, c'est que l'idée de la beauté naît d'une quantité réalisée au fur et à mesure. L'idéal qu'il y a dans la notion d'universel s'abolit dans la notion de quantité réalisée » (Glissant 2010, 91). Cette nouvelle esthétique prend ainsi racine dans le réel en tenant compte des vérités factuelles. Tout lieu et tout imaginaire artistique qui en procède rejoignent leurs véritables portées en s'inscrivant pleinement dans la poétique du chaos-monde : « Entrer dans le réel, c'est peut-être avoir au plus haut point le sentiment de ces rencontres, ou de ces simultanéités révélatrices. Les œuvres de l'art lisent ou élisent de la sorte le monde, mais dans le même élan et le même temps qu'elles prédisent le Tout-monde. » (2006, 120), lira-t-on dans *Une nouvelle région du monde*.

Qui plus est, la transgénérisation artistique dont se caractérise la contre-épopée romanesque antillaise se démarque totalement de toute stase esthétique, en ceci qu'elle se trouve foncièrement impactée par la dynamique de la créolisation, en tant que processus inarrêtable d'interrelations pluridimensionnelles, récusant toute sclérose et niant en bloc toutes formes de cloisonnement. Autrement dit, cette dynamique accrédite l'échange pluridimensionnel entre les cultures et les différents imaginaires artistiques, et se retrouve, de ce fait même, dans la mouvance de la transfiguration perpétuelle du monde, du Tout-Monde, se situant, en définitive, dans la droite ligne de la rhétorique transgénérique glissantienne, dont la spécificité capitale n'est autre que le caractère imprédictible des résultantes.

Dans cette veine esthétique de transgénérisation, il n'est pas inutile de faire la lumière, en dernier ressort, sur un exemple saisissant de créolisation, sans aucun doute imprévue, nouvelle, voire novatrice. Il est ici question d'un exemple dépeignant les entrelacements et scellant les brassages qui s'établissent entre l'art de la parole et l'art de la photographie, d'une part, et entre la parole orale, l'art de la gravure et celui de la musique, d'autre part. C'est cela même qu'on peut voir dans cet extrait tiré d'*Ormerod* : « Nestor raconte son ami Apocal, dont les sentences rapportées mettent Amiela en situation d'extase, "Il faudrait pouvoir photographier de telles paroles…", et elle esquisse dans l'air des gravures solennelles, une écriture du vent, toutes surgies d'un négatif, qui semblent flotter longtemps sous la tiède véranda. » (2003, 102-103).

Il convient de préciser, en dernier ressort, que l'esthétique appropriée à la nouvelle pensée des frontières se resitue dans une mouvance d'« hérésies » (Glissant 2018, 138), comme le note l'auteur dans *Ormerod* : « Les anathèmes ne contredisent pas au Tout-Monde »

(2003, 129). Une telle esthétique transgénérique s'écarte irréversiblement des modèles exclusifs et exhorte l'auditoire à bafouer pour ainsi dire toutes formes de frontière dans l'objectif de rendre compte des diverses esthétiques procédant des divers imaginaires de la « communauté-monde » (Glissant 1996, 305). C'est de cette manière que le romancier nous invite à nous passer de toutes formes de frontière :

> Passer la frontière, ce serait relier librement une vivacité du réel à une autre. Nous apprenons alors une géographie inédite des paysages, et que ceux-ci ne figurent plus de simples décors, même si consentants, ni des vases où n'entreraient jamais de distinctions fastes, mais des personnages véritablement, qui interviennent dans le drame de nos relations à l'autre. (Glissant 2009, 57)

**Bibliographie**

**Textes de référence**

GLISSANT, Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
GLISSANT, Édouard, *Mahagony*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
GLISSANT, Édouard, *Poétique de la Relation (Poétique III)*, Paris, Gallimard, 1990
GLISSANT, Édouard, *Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1993.
GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996a.
GLISSANT, Édouard, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Éditions Stock, 1996b.
GLISSANT, Édouard, *Soleil de la conscience (Poétique I)*, Paris, Gallimard, 1997a [1955].
GLISSANT, Édouard, *La Case du commandeur*, Paris, Gallimard, 1997b [1964].
GLISSANT, Édouard, *Le Quatrième siècle*, Paris, Gallimard, 1997c [1964].
GLISSANT, Édouard, *L'Intention Poétique (Poétique II)*, Paris, Gallimard, 1997d.
GLISSANT, Édouard, *Traité du Tout-Monde (Poétique IV)*, Paris, Gallimard, 1997e.
GLISSANT, Édouard, *Sartorius. Le roman des Batoutos*, Paris, Gallimard, 1999.
GLISSANT, Édouard, *Ormerod*, Paris, Gallimard, 2003.
GLISSANT, Édouard, *Une nouvelle région du monde (Esthétique I)*, Paris, Gallimard, 2006.
GLISSANT, Édouard, « La relation et le rhizome du parler au déparler », Avec le concours de C. Britton, É. Brogniet, L. Céry, P. Chamoiseau, N. Jerad, S. Kassab-Charfi, in Samia Kassab-Charfi, Sonia Zlitni-Fitouri, et Loïc Céry (dir.), *Autour d'Édouard Glissant : Lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Sémaphores », 2008a, pp. 333-361.
GLISSANT, Édouard, *Les entretiens de Baton Rouge* (avec Alexandre Leupin), Paris, Gallimard, 2008b.
GLISSANT, Édouard, *Philosophie de la Relation*, Paris, Gallimard, 2009.
GLISSANT, Édouard, *L'imaginaire des langues* (*Entretiens avec Lise Gauvin*), Paris, Gallimard, 2010.
GLISSANT, Édouard, *L'entretien du monde* (avec François Noudelmann), Paris, PUV, 2018.

**Ouvrages critiques**

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987.
BHABHA, Homi, *Les lieux de la culture [The Location of culture]*, traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007 [1994].

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction* précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2004.
KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1985.
MACE, Marielle, *Le genre littéraire*, Paris, GF Flammarion, 2004.
MATHIEU-CASTELLANI, Giselle, *La rhétorique des passions*, Paris, PUF, 2000.
SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

**Sitographie**

LAABI, Abdellatif, « Prologue », in *Souffles,* numéro 1, premier trimestre, 1966. [En ligne] URL : http://clicnet.swarthmore.edu/souffles/s1/1.html

# LINGUISTIQUE

# Le parler berbère dans la région de Menasser en Algérie : quelles perceptions des frontières linguistiques par ses locuteurs ?

Assia BELGHEDDOUCHE
École Normale Supérieure de Bouzaréah, Alger, Algérie
assiabel2000@gmail.com

**Résumé.** Dans ce texte, nous proposons une étude sur la perception des frontières linguistiques par des locuteurs berbérophones de la région des Ath M'nacer, réduite aujourd'hui en une commune de la wilaya de Tipaza, connue sous le nom de M'nacer. Cette région est plus ou moins isolée de par sa situation géographique au milieu de massifs montagneux qui la séparent des plaines de la Mitidja. Ces frontières naturelles la séparent donc physiquement et symboliquement de son entourage immédiat qui est constitué de régions berbérophones et arabophones. Nous tenterons d'interroger des locuteurs de cette région sur les représentations qu'ils ont des frontières de leur parler, sur sa proximité / son éloignement par rapport aux autres parlers berbérophones et sur les désignations qu'ils lui attribuent. Ces désignations pouvant révéler les représentations des nommants sur la langue en question, sur les territoires qu'elle occupe ainsi que sur le lien qu'ils entretiennent avec elle.

**Mots clés :** frontières, territoires, berbère, représentations, glottonyme.

**Abstract. (The Berber Language in the Region of Menasser in Algeria: How are Language Borders Perceived by its Speakers?).** In this text, we propose a study on the perception of linguistic borders by Berber speakers of the Ath M'nacer region, reduced today to a municipality in the wilaya of Tipaza, known as M'nacer. This region is more or less isolated due to its geographical location in the middle of mountain ranges, which separate it from the plains of Mitidja. These natural borders therefore separate it physically and symbolically from its immediate surroundings, which are made up of Berber-speaking and Arabic-speaking regions. We will attempt to question speakers of this region on the representations they have of the area and the borders of their language, on its proximity or distance from other Berber-speaking languages and on the designations they attribute to it. These designations can reveal the representations of nominators on the language in question, on the territories it occupies, as well as, on the link they have with it.

**Keywords:** borders, territories, Berber, representations, glottonym.

## Introduction

Nous avons choisi de travailler sur les frontières linguistiques perçues par des locuteurs de Menasser par intérêt pour cette région berbérophone où nous avons constaté une perte de terrain de la langue

berbère[1] notamment auprès des nouvelles générations qui utilisent de moins en moins cette langue dans leur communication. Nous considérons cela comme une réduction du territoire de la langue et un déplacement de ses frontières linguistiques. C'est donc un constat personnel que nous voulons vérifier par cette première enquête qui reste exploratoire mais qui, nous l'espérons, va nous permettre de pousser un peu plus loin la recherche en fonction des résultats obtenus.

Nous tenterons d'explorer les perceptions des habitants de la région de Menasser sur les distances qu'ils mettent entre leur parler[2] et les parlers des régions limitrophes, mais aussi des régions berbérophones plus éloignées géographiquement. Ce qui a motivé notre choix pour cette région, c'est la rareté des travaux linguistiques et sociolinguistiques sur cette région qui mérite d'avoir droit de cité dans les préoccupations des spécialistes. En effet, mis à part quelques recherches qui mentionnent l'existence d'une tribu berbérophone appelée Ath Menasser, très peu d'études se sont penchées sur les pratiques langagières de ses habitants. Nous en avons trouvé seulement deux : celle de René Basset (1884, 1885) avec deux tomes dédiés au dialecte des Ath Menasser ; et celle d'Émile Laoust (1912), où l'auteur compare ce dialecte à celui de Chenoua. Par ailleurs, à notre connaissance, aucune recherche sociolinguistique n'a été réalisée auprès des Menasseriens sur leurs parlers.

Dans le passage suivant, Chaker souligne la prédominance des travaux de recherche sur certains dialectes berbères au détriment d'autres qui restent sous représentés dans les recherches linguistiques : « en Algérie, seul le kabyle (Kabylie centrale) et le Touareg Ahaggar ont fait l'objet d'études vraiment approfondies. Les autres dialectes, en particulier les îlots "zénètes" disséminés à travers l'ouest algérien et le Sahara, ont été étudiés de façon plus superficielle. » (1982, 83-84). Le parler de Menasser est un de ces « îlots zénètes » qui n'ont pas bénéficié d'études poussées, ce qui en fait un terrain de recherche quasi vierge.

Cette recherche ne s'inscrit pas dans une visée dialectologique mais plutôt sociolinguistique car nous essaierons de vérifier si les habitants de Menasser perçoivent des frontières entre leur parler et celui des régions berbérophones (proches / éloignées géographiquement). Nous tenterons également de voir comment s'expriment et/ou s'articulent ces frontières

[1] Nous utilisons ici « langue berbère » sans prise de position concernant la connotation négative qui lui est souvent reprochée par certains linguistes qui lui préfèrent l'appellation « tamazight ».

[2] Le parler « correspond normalement à l'usage d'une unité sociologique élémentaire, village ou tribu » (Chaker, 1995) et nous utiliserons ce terme pour désigner le berbère parlé au sein de la commune de Menasser.

à travers les pratiques langagières de ces locuteurs et à travers la désignation qu'ils attribuent à leur langue.

Pour répondre à ces questionnements, nous aborderons en premier lieu les territoires et les frontières linguistiques dans l'espace berbérophone et nous montrerons également l'importance des noms données aux langues (glottonymes) dans l'actualisation de ces frontières. Nous présenterons ensuite le contexte, la méthodologie adoptée, les résultats obtenus et nous terminerons sur une conclusion partielle de ce travail qui en est à ses débuts.

## 1. Territoires et frontières linguistiques dans l'espace berbérophone

L'Algérie est un pays plurilingue où coexistent trois « sphères linguistiques » : il s'agit de la « sphère arabophone », « la sphère berbérophone » et « les langues dites étrangères » (Taleb Ibrahimi, 1994 et 2004). La sphère arabophone concerne l'arabe standard et classique, et l'arabe dialectal (Darija) utilisé au quotidien avec ses différentes variantes à travers le pays. La première langue étrangère dans le pays est la langue française mais les Algériens s'ouvrent aussi à d'autres langues étrangères comme l'anglais.

La sphère berbérophone, qui nous intéresse dans cette recherche, est « constituée par les dialectes berbères actuels, prolongement des plus anciennes variétés connues dans le Maghreb, ou plutôt dans l'aire berbérophone qui s'étend en Afrique de l'Égypte au Maroc et de l'Algérie au Niger. » (Taleb-Ibrahimi, 2004). La langue berbère occupe un vaste territoire en Afrique du Nord mais ce territoire n'est pas homogène et continu puisque parsemé de zones arabophones et « représenté par une multitude de dialectes (le kabyle, le rifain, le chaoui, le chleuh, le touareg, le mozabite …) parlés dans des zones géographiques isolées et éloignées les unes des autres. » (Guerrab, 28). Le berbère avec ses différentes variantes est une langue maternelle d'une partie non négligeable des Algériens qui forment ainsi la sphère berbérophone sur un territoire linguistique insulaire, à travers tout le pays.

Essayer de délimiter géographiquement ces sphères serait une vaine entreprise car les frontières linguistiques sont difficiles, voire impossibles à délimiter, en raison des brassages des populations qui font que ces sphères peuvent se chevaucher dans certaines régions et dans certaines situations. Ainsi, dans les régions que l'on considère comme berbérophones, la langue arabe dialectale, toutes proportions gardées, reste présente ; et dans les régions que l'on qualifierait d'arabophones, il y a des locuteurs qui parlent une ou plusieurs variantes du berbère. La langue s'inscrit dans un espace géographique, puisque parlée par des

individus qui y sont installés, mais, en même temps, elle ne se limite pas à ces territoires : les locuteurs peuvent, par exemple, être amenés à se déplacer ou à changer de pratiques linguistiques ; et à créer ainsi de nouveaux territoires ou à en modifier les frontières.

Viaut explique que « le territoire linguistique résulte, selon les cas, de la frontière linguistique traditionnelle elle-même ou, aussi, des frontières politico-administratives externes (d'État) ou internes (limites administratives) ». Il est donc le produit des frontières administratives physiques et/ou des frontières construites par les locuteurs, et « il n'est pas toujours homogène, [...] il peut s'agir d'un (comme l'italien, l'islandais, le basque) ou de plusieurs ensembles homogènes répartis dans le monde (comme le français ou l'espagnol). Il peut être en archipel comme dans le cas du berbère » (*ibid.*). Le caractère insulaire de la langue berbère implique la présence de plusieurs « micro-territoires » qui la représentent et donc plusieurs frontières peuvent se dresser dans les perceptions des locuteurs : frontières entre leur parler et l'arabe dialectal mais éventuellement entre leur parler et les parlers des autres îlots berbérophones. Ce sont ces frontières perçues, ressenties et construites que nous étudierons dans ce travail et nous pensons que les dénominations attribuées aux parlers peuvent nous renseigner sur les frontières en question.

## 2. Des dénominations et des frontières

En Algérie, « langue berbère » est un nom générique utilisé pour désigner les différents parlers berbérophones du pays. Il n'y a aucun doute quant à l'origine commune de ces parlers et à ce propos, Haddadou écrit que « le berbère a été une langue unifiée : l'existence de structures communes, aux plans phonologique, syntaxique et morphologique, le prouve largement » (11), mais le nom donné par les locuteurs berbérophones à leur parler n'est pas le même dans les différentes régions. Selon Galand, « le berbère ne possède aucun terme qui le désigne lui-même en tant que langue commune à tous les berbérophones. Il dispose de nombreux noms féminins qui s'appliquent aux variétés régionales. » (209). Ainsi, nous retrouvons des appellations telles que « tachenouith » (le chenoui) pour désigner le parler de Chenoua, « tachaouith » (le chaoui) pour celui des Aurès et « taqbaylith » (le kabyle) pour celui de la Kabylie, etc.

Nous utiliserons tout de même « berbère » comme terme générique qui désigne cette langue parce que c'est la dénomination la plus présente dans les travaux linguistiques (Basset, Laoust, Chaker, Tilmatine, Guerrab, Roux, Galand, etc.). Ce glottonyme – qui vient de l'ethnonyme « Berbère » –, a été attribué par des non-berbérophones parce que l'Histoire des Berbères a toujours été écrite par les autres

(Tilmatine, 2007), mais il n'a pas été adopté par les locuteurs pour désigner leur langue (Cheriguen, 1987).

En 1988, Galand écrivait : « La notion même d'une langue berbère englobant des variétés locales reste étrangère à la masse des locuteurs et les intellectuels qui donnent aujourd'hui cette valeur au terme tamazight procèdent à une innovation. » (209). Aujourd'hui, la dénomination « tamazight » commence à gagner du terrain et elle a même été adoptée dans les textes de lois qui consacrent cette langue comme langue nationale et officielle en Algérie. Chaker soutient qu'en « quelques décennies, [le terme tamazight] s'est répandu et acclimaté chez tous les Berbérophones, Kabyles et autres qui ne le connaissaient pas. » (1990, 47). Ce glottonyme évolue grâce à une prise de conscience de l'identité amazigh et il est considéré comme un autoglottonyme qui permet de se démarquer des « dénominations exogènes » comme le souligne Tilmatine :

> C'est dans ce contexte qu'il faudrait inscrire la récupération de l'autoglottonyme Amazigh-Imazighen et ses dérivés en lieu et place du traditionnel « berbère », rejetée par la militance en raison fondamentalement de ses connotations négatives –du moins si on le considère dans sa perspective historique – mais aussi tout simplement pour la portée symboliquement unificatrice de ce terme. (241)

Le glottonyme permet de s'identifier et de se démarquer de l'autre et donc, à notre sens, de dessiner une frontière linguistique au moins dans les représentations du locuteur. Si par exemple un locuteur identifie son parler comme étant le « chaoui » et non pas le « kabyle », il dresse automatiquement une frontière entre les deux parlers qui, même s'ils appartiennent à la même langue, sont différents. L'auto-désignation n'est par conséquent jamais gratuite, elle permet de s'identifier et de se distinguer des autres.

Historiquement, le nom donné à la langue berbère parlée dans la région de Menasser est « haqbayltih » (le kabyle) (Laoust, 1912) et les habitants de cette région se sont toujours identifiés comme étant des « kbayel » (des Kabyles) et ils ont été désignés par les arabophones de la région par ce nom. Nous avons interrogé des habitants de Menasser pour voir quelle(s) est (sont) la (les) dénomination(s) qu'ils utilisent aujourd'hui pour désigner leur parler.

## 3. Contexte et méthodologie

### 3.1. Contexte

Notre terrain d'investigation est une commune de la wilaya (département) de Tipaza qui porte aujourd'hui le nom de Menasser en

référence à la tribu des Béni Menasser qui occupait ce territoire avant la colonisation française. À ce propos, Basset écrit ce qui suit :

> À l'ouest d'Alger, entre Cherchell et Milianah, les Béni Mennad et les Gouraya, habite la puissante tribu des Béni Menasser, qui forme un îlot kabyle au milieu des populations de langue arabe qui l'entourent. Comme on l'a fait remarquer, il est probable que son territoire comprenait autrefois la Mitidjah occidentale et que cette tribu fut en partie refoulée dans la chaîne du Zekkar. Le dialecte parlé par elle, presqu'entièrement isolé par sa situation géographique des groupes semblables de l'Algérie, en diffère aussi au point de vue linguistique : à ce titre, il mériterait d'être étudié tout particulièrement. (1884, 518)

La tribu des Béni Menasser est connue par son parler berbère de la branche zénète (Basset, 1884 ; Chaker, 1993) et elle constituait un îlot linguistique parce qu'entourée de plusieurs régions arabophones. Nous savons aujourd'hui que la tribu occupait un territoire qui dépassait largement la commune actuelle d'une superficie de 20 643 km² et de 30958 habitants. Nous ne sommes pas capable d'estimer la surface que dominait la tribu avant 1830, date du début de la colonisation française, mais ce qui est certain c'est qu'elle s'étendait, au moins sur une partie des quatre wilayas : Tipaza, Ain Defla, Blida et Alger. La tribu étendait son pouvoir sur ce territoire, qui n'était bien entendu pas un espace homogène et continu délimité par des frontières administratives. Après 1830, la tribu a joué un grand rôle dans la région et a opposé une farouche résistance à la colonisation française en s'alliant à l'Emir Abdelkader et en menant la révolution d'El Berkani en 1871[3]. Suite à ces révolutions, les habitants de la tribu ont été refoulés au pied du Mont Zekkar ce qui a considérablement réduit leur territoire. En 1956, est née la commune d'El Gourine rebaptisée Marceau[4] en 1960 (cf. archives nationales d'outre-mer[5] ). Après l'indépendance de l'Algérie en 1962, la commune a pris le nom de Menasser qui lui a tout naturellement été attribué, en référence à la tribu des Béni Menasser.

Les frontières géographiques ont changé en fonction de l'Histoire de la région, ce qui a certainement modifié la répartition des parlers des habitants et a engendré une difficulté à les classer. Les chercheurs qui ont mentionné le parler des Béni Menasser dans leurs recherches ne s'accordent pas sur la classification de ce dernier. Chaker, par exemple, soutient clairement que le parler des Béni Menasser fait partie du parler de Chenoua : « L'ensemble berbérophone dit du "Chenoua" (dans lequel

[3] Cf. Ch. Philebert dans son ouvrage « Expédition dans les Béni- Menasser » en 1871.
[4] Nom d'un général français.
[5]http://anom.archivesnationales.culture.gouv.fr/geo.php?lieu=Marceau+%28Alg%C3%A9rie%29

on inclura aussi les "Beni Menasser") constitue la zone berbère la plus importante de l'Algérie centrale, entre le bloc kabyle et le Rif marocain » (1993). Laoust (1912) avait un tout autre avis sur la question :

> Le dialecte de Chenoua désigné sous le nom hak'baylith est parlé par une population habitant un territoire s'étendant de Cherchell à Castiglione [actuelle Bousmail]. À vrai dire, c'est un sous-dialecte des Béni Menasser et on doit le ranger dans le groupe des dialectes du Moghreb central étudiés par René Basset.

En réalité, les deux parlers sont très proches linguistiquement et il y a une intercompréhension totale entre les habitants de Chenoua et ceux de Menasser. Ce sont deux parlers d'un même dialecte et d'une même branche du berbère qui est la branche zenète. Comme nous l'avons précisé plus haut, le glottonyme connu dans la région de Menasser – mais aussi pour toutes les communes limitrophes – est haqbaylith (le kabyle) qu'il faut distinguer du kabyle de la Kabylie qui correspond au groupe berbère des Sanhadjas.

### 3.2. Méthodologie

#### 3.2.1. Les informateurs

Pour réaliser notre recherche, nous avons proposé un questionnaire à un groupe d'habitants de Menasser et ce en effectuant un échantillonnage par réseautage ou boule de neige (Goodman, 1961). Nous avons fait passer le questionnaire à des personnes de notre entourage et nous leur avons demandé de nous mettre en relation avec d'autres personnes résidant à Menasser et qui pourraient répondre à leur tour à ce questionnaire.

Nous avons obtenu un échantillon de 76 individus (36 femmes et 39 hommes). L'âge des enquêtés varie entre 15 et 68 ans et ils ont des niveaux d'études qui varient entre niveau universitaire, secondaire, moyen et primaire. La majorité des informateurs (52 individus) habitent au chef-lieu de la commune et l'autre partie vit dans des zones rurales (24 individus). Nous sommes consciente que les 76 individus ne peuvent être représentatifs de la population de Menasser mais nous rejoignons l'avis de Blanchet qui, « à l'échantillonnage statistique (qui présuppose un déterminisme généralisant et une universalité transcendantale des catégories), […] préfère la saturation significative d'un terrain singulier » (14). C'est cette saturation significative que nous pensons avoir atteint vu la redondance des réponses de nos enquêtés ; et il nous a semblé suffisant de nous concentrer sur ce groupe pour une première approche.

#### 3.2.2. Le questionnaire

Nous avons présenté à nos enquêtés deux versions du questionnaire : une en arabe et une autre en français. Un seul informateur

a répondu en français et il s'agit d'une personne titulaire d'une licence et d'un Master en langue française : tous les autres informateurs ont choisi de répondre en arabe ce qui nous a contrainte à traduire toutes les réponses pour avoir les résultats.

Le questionnaire est composé de 17 items dont les principaux objectifs peuvent être résumés dans les axes suivants :

- Dessiner le profil de nos enquêtés : âge, le lieu d'habitation (zone rurale ou chef-lieu de la commune) et niveau d'étude ;
- Connaître les pratiques langagières des enquêtés afin de répertorier les langues qui se côtoient au quotidien et les situations dans lesquelles chacune d'elle est utilisée (à la maison / au travail / avec des amis / à l'intérieur ou à l'extérieur de la commune de Menasser) ;
- Connaître le moment où les locuteurs commencent à parler la langue berbère (première langue, seconde ou autre) et si les enfants de la région la parlent aujourd'hui ;
- Connaître le(s) nom(s) attribué(s) au parler berbère de la région ;
- Identifier les perceptions des enquêtés sur la distance qu'ils mettent entre leur parler et les parlers berbères des autres régions (proches ou éloignées de Menasser).

## 4. Résultats

### 4.1. Les pratiques langagières des enquêtés

Ce qu'il ressort des réponses de nos enquêtés concernant leurs pratiques langagières, c'est, sans surprise, la présence de l'arabe dialectal (Darija), Tamazight, l'arabe standard, et, à une très faible fréquence, le français et l'anglais. Ceci fait écho à la situation générale du pays en termes de langues présentes dans le paysage linguistique algérien.

La majorité des personnes interrogées (78.95%) déclarent parler Tamazight contre seulement 15 personnes (19.74%) qui disent le contraire, mais dont 5 qui précisent qu'elles ne parlent Tamazight qu'en famille ou avec des personnes âgées. La plupart (85.53%) avance aussi que la première langue qu'ils apprennent est Darija et que c'est aussi la première langue parlée par les enfants dans leurs familles (89.47%). Seulement 39.47% apprennent et parlent Tamazight avant leur scolarisation et 27.63% déclarent que les enfants parlent Tamazight comme première langue simultanément avec Darija ou seule. Il faut souligner que certains affirment qu'ils apprennent le berbère et Darija en même temps mais il est facile de constater que la Darija est majoritaire dans l'emploi et que c'est la langue apprise en premier chez la majorité des locuteurs.

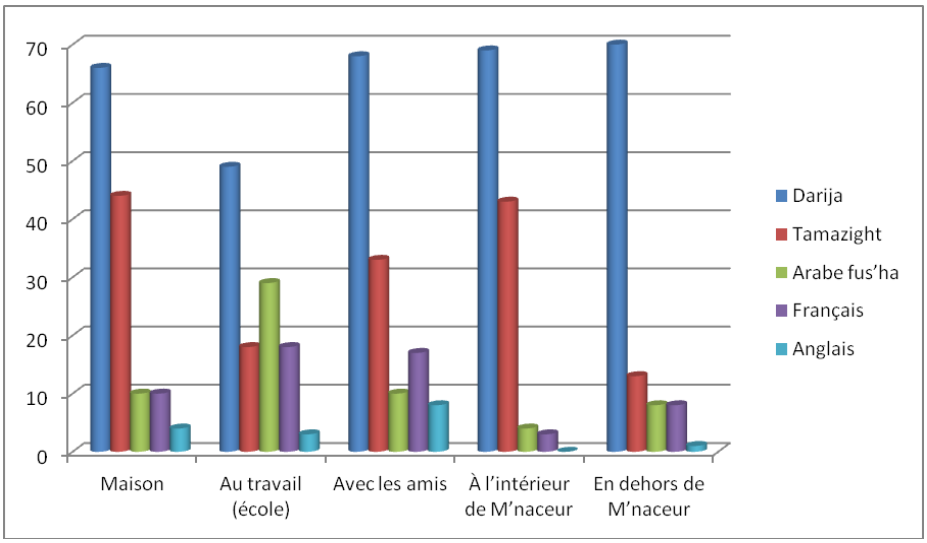



**Figure 1 : Langues utilisées par les locuteurs de Menasser**

Nous pouvons remarquer, dans la figure1, l'omniprésence de Darija dans toutes les situations proposées. Quant à la langue berbère, elle semble plus présente dans le cercle familial et « intra-muros ». Elle est plus employée avec les membres de la famille (44 occurrences) qu'avec les amis (33 occurrences) et elle est très peu présente en dehors des « frontières » de la commune. Treize locuteurs seulement parlent Tamazight avec des gens qui habitent dans les communes limitrophes de Menasser, ou, occasionnellement avec des amis des régions de Béjaia ou de Tizi Ouzou.

Un nombre non négligeable de nos enquêtés utilise le Tamazight en famille, mais à la question « Citez des situations dans lesquelles vous utilisez le tamazight (Où et avec qui) ? », ils ont précisé qu'ils l'utilisaient avec les parents, les frères et sœurs et les grands-parents pour les informateurs ayant dépassé l'âge de la trentaine ; et seulement avec les grands parents chez les informateurs plus jeunes. Une différence est cependant notée chez les locuteurs habitant les zones rurales où le Tamazight est très présente en famille, à tous les âges, et aussi à l'extérieur du cercle familial. C'est chez ces locuteurs que le Tamazight est la première langue apprise et parlée en famille, y compris par les enfants.

### 4.2. Perceptions des frontières linguistiques avec les autres parlers berbérophones

#### 4.2.1. La « distance » avec les parlers berbérophones

Nous avons demandé à nos enquêtés de préciser si le parler de Menasser était utilisé dans des régions proches géographiquement et s'ils

comprenaient les parlers de quelques communes berbérophones de la wilaya de Tipaza. 68.42% de nos informateurs considèrent que ces parlers sont les mêmes que celui de Menasser, tout en soulignant quelques différences dans le vocabulaire ou dans la prononciation de certains mots. La compréhension des parlers de ces régions est quasi-totale puisqu'une majorité déclare comprendre très bien ou bien les locuteurs de Sidi Ghilès, Gouraya, Chenoua (voir figure 2) et il n'y a que très peu de personnes (18.42%) qui disent ne pas les comprendre ce qui correspond aux 16.67% qui y voient une langue différente.

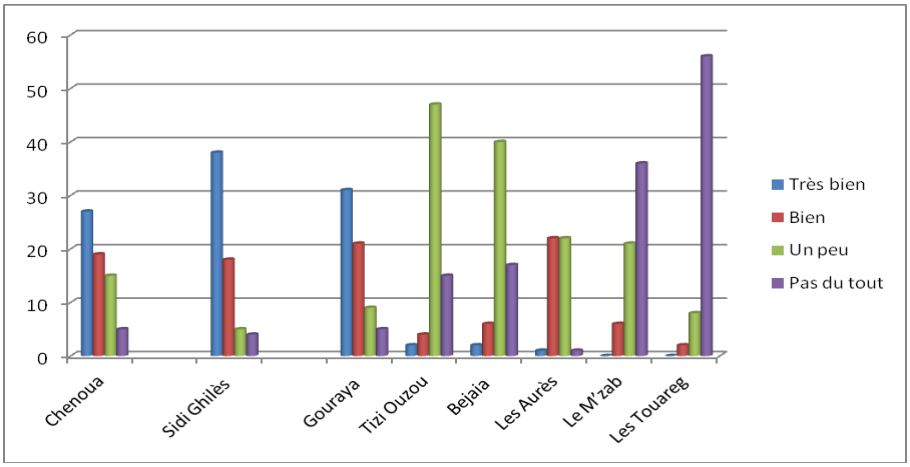



**Figure 2 : Estimation de la compréhension des parlers berbères par les locuteurs de Menasser**

En ce qui concerne les parlers des régions berbérophones éloignées de Menasser, 81.57% des enquêtés ne considèrent pas le Tamazight de Menasser comme étant la même langue que celle parlée en Kabylie (Tizi Ouzou- Bejaia), dans les Aurès ou au Sud, par les Touareg et les Mozabites. Les questions concernant la compréhension des locuteurs parlant ces langues ont néanmoins fait ressortir des nuances dans les limites dessinées : le degré de compréhension est différent pour les parlers en question et il n'est pas toujours lié à l'éloignement géographique, comme on le voit dans la figure 2 où les régions sont classées de la plus proche (Chenoua) à la plus éloignée (Touaregs). Il est vrai que les parlers des régions les plus éloignées de Menasser sont qualifiés comme n'étant pas du tout compris par 73.68% de nos informateurs pour le parler des Touaregs et 47.36% pour le Mozabite. Les résultats sur les parlers de Tizi Ouzou et Bejaia sont très proches, avec une majorité qui dit « comprendre un peu » ces parlers (TO : 61.74% ; Bejaia : 52.63%), un taux non négligeable de personnes qui disent ne pas les

comprendre du tout (T.O : 19.73% ; Bejaia : 22.36%) et très peu (T.O : 5.26% ; Bejaia : 7.89%) qui les comprennent bien. Les Aurès, région plus éloignée géographiquement que la Kabylie, semble avoir des résultats plus ou moins différents. En effet, 28.94% disent bien comprendre le Chaoui et 28.94% autres le comprennent un peu. Quant à ceux qui ne comprennent pas du tout ce parler, nous avons obtenu des valeurs proches de celles de la Kabylie (26.31%).

### 4.2.2. Désignation du parler de la région de Menasser

Le nom le plus utilisé par nos enquêtés pour désigner le parler berbère de leur région est le kabyle/aqbaylith/elqabayilia avec 42 occurrences dont 10 accompagnées des compléments « de Menasser ou de Ath/Béni Menasser ». L'unité « achelhith / chelhiya » vient en deuxième position avec 33 occurrences avec certaines utilisations comme synonymes de « kabyle ».

Très peu de locuteurs apparentent leur parler au parler de Chenoua. Le parler de Menasser n'est désigné par l'unité « chenouia » que six fois et par tamazight/amazighia que quatre fois. Deux de nos informateurs ont utilisé la désignation zenatia (zenète) et nous avons trouvé une seule occurrence du désignant « Menasseria » (le ménacerien), un adjectif qui désignerait la langue des habitants de Menasser au même titre que le français désigne la langue des Français.

## 5. Discussion

Notre enquête a permis de confirmer certaines de nos constatations sur la place de la langue berbère dans le paysage linguistique des Ménasseriens. À l'instar des autres régions du pays, Menasser a un paysage linguistique plurilingue qui englobe les différentes sphères citées par Khaoula Taleb Ibrahimi (1994) : la sphère berbérophone représentée par « haqbaylith » ou le kabyle parlé dans cette région depuis des siècles, la sphère arabophone représentée par la langue arabe (dialectale et standard) et enfin les langues étrangères avec une légère prédominance du français par rapport à l'anglais qui commence à avoir une place, timide certes, mais palpable chez les jeunes.

Le berbère est toujours présent dans cette région à des degrés différents selon les zones, selon les profils des personnes interrogées et avec des frontières autres que ses frontières historiques. Ainsi, le kabyle de Menasser occupe une place plus importante dans les zones rurales où il est appris comme première langue avant Darija et donc utilisé en famille et à l'extérieur par les enfants et par les adultes. Précisons ici que même si Menasser n'est pas une grande ville, les habitants du chef-lieu de la

commune ont adopté un mode de vie plus ou moins urbain[6] qui diffère de celui des zones rurales dont les habitants sont essentiellement des agriculteurs qui se répartissent sur des espaces larges et forment une faible densité démographique.

La première langue apprise par les habitants du chef lieu de la commune est Darija et la communication en berbère est assez modeste notamment en dehors du cercle familial et avec les enfants, ce qui pourrait compromettre la perpétuation de ce parler. Une frontière zone rurale / chef- lieu est peut-être en train de se former.

Les choix de nos locuteurs concernant les situations où ils utilisent le berbère semblent dessiner des frontières entre l'intérieur et l'extérieur de la commune et l'intérieur et l'extérieur du cercle familial. Pour la limite « intérieur/extérieur » de la commune, les perceptions des enquêtés n'influencent pas leurs pratiques dans le sens que nous avions attendu. La majorité des personnes interrogées disent que leur parler est le même que celui des régions berbérophones limitrophes mais paradoxalement, très peu d'entre elles communiquent en berbère avec les locuteurs de ces régions. Les enquêtés perçoivent leur langue comme occupant le territoire des régions berbérophones proches géographiquement : le continuum perçu pouvant correspondre au territoire qui, historiquement, correspondait à la tribu des Béni Menasser, notamment côté ouest. Ce continuum ne se traduit pourtant pas dans les pratiques langagières de ces locuteurs qui donnent l'impression de créer une frontière « symbolique » ou « psychologique » entre leur parler et celui des régions voisines en s'interdisant d'utiliser leur langue en dehors de leur commune.

Quant à la dichotomie intérieur / extérieur du cercle familial, les pratiques montrent une légère supériorité de l'emploi du berbère en famille. La différence n'est pas assez signifiante pour avancer que le parler berbère est plus utilisé dans l'intimité du cercle familial, mais cela pourrait être un indicateur quand au confinement possible de cette langue dans des espaces réduits. D'autant plus que les enquêtés citent très peu de situations en dehors des utilisations avec des membres de la famille (généralement avec des personnes d'un certain âge). Une autre frontière est donc dessinée par ces pratiques, cette fois-ci, générationnelle.

Notre public perçoit également une différence entre son parler et celui des régions éloignées géographiquement (Tizi Ouzou, Bejaia) et d'une manière plus marquée celui des Touareg ou des Mozabites que nos

[6] Nous prenons cette qualification d'urbain dans le même sens que celui donné par Simard : « L'urbain est l'adjectif qui qualifie ce qui est de la ville alors que l'expression rurale réfère à ce qui appartient à la campagne, territoire essentiellement marqué par l'activité agricole et la très basse densité qui en découle. » (116).

enquêtés, dans leur grande majorité, ne comprennent pas. Nous avons noté une légère supériorité dans la compréhension du parler des Aurès, région plus éloignée que Tizi Ouzou et Bejaia, et cela est certainement dû au fait que le chaoui soit de la même branche « Zénète » à laquelle appartient le parler de Menasser.

Les parlers de ces régions sont perçus comme étant différents du kabyle de Menasser et les locuteurs semblent vouloir s'en distancier. Cette distanciation se reflète dans les désignations attribuées à leur langue. « Haqbaylith » ou « elqabayiliya » (le kabyle) est le nom le plus utilisé par notre public et une partie des informateurs enquêtés prennent le soin de préciser qu'il s'agit du Kabyle de Menasser pour le démarquer du kabyle de Tizi Ouzou et de Bejaia. La deuxième désignation la plus utilisée a été « Chelhiya » / « tachelhith », fait étonnant vu que cette dernière est considérée comme faisant partie du groupe des Masmoudas et non pas des Zénètes. Nous ne comprenons pas l'origine de cette confusion qui pourrait être un objet à explorer dans d'autres recherches. Notre public prend du recul par rapport à l'appellation « Chenouia » qui est considérée par Chaker, par exemple, comme englobant les parlers des Béni Menasser. Très peu de locuteurs ont utilisé ce nom pour désigner le parler de Menasser même s'ils considèrent que les deux parlers font partie de la même langue. La dénomination de la langue se veut une façon de se distinguer des autres parlers amazighs, y compris les plus proches, et de souligner les liens avec les ancêtres et la langue d'origine (Zénète).

## Conclusion

Il est très difficile de conclure un travail qui est en phase exploratoire, mais nous pensons avoir obtenu quelques résultats assez intéressants sur les perceptions du groupe de Menasseriens interrogés. Le premier résultat plus ou moins inquiétant qui a été confirmé dans ce travail est le fait que le parler berbère de cette région perd un peu de son territoire. C'est un parler qui a déjà été « refoulé » à cause de la réduction du territoire où habitaient ses locuteurs pour les raisons historiques que nous avions évoquées plus haut et là, il est possible de voir que d'autres frontières semblent se dresser dans les pratiques des locuteurs. Des limites (frontières) existent dans les perceptions des locuteurs qui, même s'ils croient que la langue qu'ils parlent ne diffère pas beaucoup de celle parlée dans les régions proches géographiquement, s'interdisent généralement l'emploi de ce parler avec leurs voisins. Des frontières générationnelles émergent aussi et font que la langue pourrait se perdre chez la jeune génération et la menace d'une frontière représentée par

zones (zones périphériques et centre de Menasser) pourrait aussi naître si les pratiques chez la jeune génération ne changent pas.

Nous pensons que cette langue a un pouvoir de résiliation, qui l'a maintenue en vie dans cette région en dépit de sa situation géographique isolée. Malgré le recul qu'elle connait ou qui s'annonce, nous demeurons convaincue qu'il est impossible de prévoir l'évolution d'une langue dans un territoire car cette dernière a toujours le don de surprendre.

**Bibliographie**

BASSET, René, « Notes de lexicographie berbère (le dialecte des Béni Menasser) » in *Journal asiatique*, 8ème série, t. IV, 1884, pp. 518-556.
BASSET, René, « Notes de lexicographie berbère (le dialecte des Béni Menasser) » in *Journal asiatique*, 8ème série, t. V, 1885, pp. 148-219.
BLANCHET, Philippe, « Nécessité d'une réflexion épistémologique », in Philippe Blanchet, et Patrick Chardenet (dir.), *Guide pour la recherche en didactique des langues et des cultures. Approches contextualisées*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, pp. 5-15.
CHAKER, Salem, *Imazighen Assa*, Alger, Bouchène, 1990.
CHAKER, Salem, « Réflexions sur les Études Berbères pendant la période coloniale (Algérie) » in *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 34, 1982, pp. 81-89.
CHERIGUEN, Foudhil, « Barbarosou Amazigh. Ethnonymes et histoire politique en Afrique du Nord. » in *Mots*, n° 15, octobre 1987, pp. 7-22.
GALAND, Lionnel, « Le berbère » in David Cohen (dir.), *Les langues dans le monde ancien et moderne,* t. iii, Paris, Éditions du CNRS, 1988, p. 207-242.
GOODMAN, Leo. A., « Snowball sampling » in *The Annals of Mathematical Statistics*, vol. 32, n° 1, 1961, pp. 148-170.
GUERRAB, Saïd, *Analyse dialectométrique des parlers berbères de Kabylie*, Thèse de doctorat, INALCO, 2014.
HADDADOU, Mohand Akli, *Dictionnaire des racines berbères communes*, Haut Commissariat à l'Amazighité, 2006-2007.
LAOUST, Emile, *Étude sur le dialecte berbère du Chenoua, comparé avec ceux des Beni-Menasser et des BeniSalah*, Paris, Leroux, 1912.
SIMARD, Martin, « Urbain, rural et milieux transitionnels : les catégories géographiques de la ville diffuse. » in *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 56, n° 157, avril 2012, pp. 109–124.
TALEB-IBRAHIMI, Khaoula, *Les Algériens et leur(s) langue(s)*, Alger, El-Hikma, 1994.
TILMATINE, Mohamed, « Du berbère à l'amazighe : de l'objet au sujet historique » in *Al-Andalus Magreb*, n° 14, 2007, pp. 225-247.
VIAUT, Alain, « Approche sociolinguistique de la dimension spatiale des langues et de ses déclinaisons », in Alain Viaut et Joël Pailhé (dir), *Langue et espace,* Bordeaux, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2010, pp. 23-49.

**Sitographie**

CHAKER, Salem, « Chleuh » in *Encyclopédie berbère*, 13/1994, document C57. [En ligne]. URL : http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/2270 (page consultée le 25 mai 2021).

CHAKER, Salem, « Dialecte » in *Encyclopédie berbère*, 15/1995, document D42. [En ligne]. URL : http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/2252 (page consultée le 15 juin 2021)
TALEB-IBRAHIMI, Khaoula, « L'Algérie : coexistence et concurrence des langues » in *L'Année du Maghreb*, 2004. [En ligne] URL : http://journals.openedition.org/anneemaghreb/305

# Mise en mots des frontières dans l'espace urbain ou quand les langues font les territoires

Aissa BOUSSIGA
Université Akli Mohand Oulhadj Bouira Algérie
boussigaaissa@yahoo.fr

**Résumé.** Les noms de rues ou les odonymes sont des mots ayant des fonctions diverses et des valeurs multiples. Leur fonction principale est de servir au marquage et à l'appropriation des espaces. Leur étude fait appel à plusieurs disciplines. Nous en citons, entre autres, l'onomastique, la géographie, la sociologie, la sociolinguistique, l'anthroponymie, etc. Ils constituent en cela une représentation officielle des espaces, une répartition particulière des territoires et des frontières. D'un point de vue sociolinguistique, l'odonyme relève d'un usage particulier de la langue. En effet, le choix des noms de rues est étroitement lié aux statuts des langues en présence et à leurs usages. Notre questionnement va au-delà de l'aspect exploratoire pour montrer le rôle de l'école dans l'acquisition d'une culture/compétence d'appropriation performance. Autrement dit, peut-on envisager un modèle éducatif qui valorise la place des langues et des mots que sont les odonymes dans la gestion des frontières et des territoires ?

**Mots clés :** frontière, territoire, odonymes, langue, appropriation.

**Abstract. (Putting Boundaries into Words in Urban Space or When Languages Make Up Territories).** Street names, or odonyms, are words with various functions and multiple values. Their main function is to serve the marking and appropriation of spaces. The study of odonyms extends over several disciplines, such as onomastics, geography, sociology, sociolinguistics, anthroponymy, etc. In this they constitute an official representation of spaces, a particular distribution of territories and borders. From a sociolinguistic point of view, the odonym reflects a particular usage of the language. Indeed, the choice of street names is closely linked to the status of the languages involved and to their uses. Our questioning goes beyond the exploratory aspect to show the role of the school in cultural acquisition / appropriation competence . In other words, can we envisage an educational model that values the place of languages and words that are odonyms in the management of borders and territories?

**Keywords:** border, territory, odonyms, language, appropriation.

## Introduction

Les recherches onomastiques portant sur l'odonymie se sont multipliées ces dernières années en Algérie. Les premières études ont pris en considération l'aspect technique et/ou graphique des odonymes. L'aspect technique se manifeste essentiellement dans les recherches menées par Atoui (2000) dans le cadre de ses activités au GENUNG

(Groupe d'Expert des Nations Unies pour les noms géographiques) et de la Commission Permanente Spécialisée en Toponymie placée sous l'égide du Conseil National de l'Information Géographique (CNIG). Pour ce qui est de l'aspect graphique, les recherches ont porté sur les difficultés de transcription et de translittération en toponymie (Benramdane et Atoui, 2005 ; Cheriguen, 1993).

Notre travail rend compte des résultats d'un travail de terrain. En effet, nous nous intéresserons aux odonymes du point de vue de leur(s) usage(s). Autrement dit, notre but n'est pas de présenter un relevé des odonymes d'un espace donné. Il s'agit pratiquement d'analyser une partie de l'odonymie de la ville d'Alger et de montrer les dysfonctionnements qui la caractérisent, Notre objectif étant de proposer des outils d'intervention permettant de mieux gérer la dénomination des espaces.

## 1. Considérations méthodologiques

Le dispositif méthodologique que nous avons adopté regroupe plusieurs techniques de recueil de données. En effet, la multiplicité des techniques permet, entre autres, de rendre compte des variables qui déterminent l'usage que les locuteurs font des odonymes.

En premier lieu, nous avons essayé de mettre en évidence la ou les langues dont les usagers se servent pour lire les plaques odonymiques. Pour ce faire, nous avons usé de deux techniques d'enquête : l'entretien et le questionnaire. Les deux techniques sont combinées afin de recueillir des données qualitatives et quantitatives.

Nous tenons à signaler également que l'appropriation des odonymes obéit à une double logique : idéelle et matérielle. C'est pourquoi, nous avons recouru à la photographie comme technique d'enquête. Cette technique « présente […] de nombreux avantages en facilitant l'échange verbal, en permettant une moindre directivité tout en conservant une structuration à l'entretien. La photographie suscite des commentaires plus "spontanés", stimule la mémoire » (Angélina et Morillon, 60).

D'un point de vue pratique, nous tenons à signaler que le protocole d'enquête a subi plusieurs modifications sur le terrain. À titre d'exemple, nous avons traduit plusieurs questions du français en arabe quand il s'agissait de locuteurs arabophones, le choix de langue étant également un élément clé qui permet de déterminer l'orientation sociolinguistique et les représentations des enquêtés.

## 2. Résultats de la recherche

### 2.1. Institution et usages des odonymes

Afin de classifier les noms de lieux, Billy a proposé plusieurs catégories référentielles qui constituent une macro-structure des

désignations odonymiques. Il écrit à ce sujet que « point n'est besoin ici de faire une étude sémantico-étymologique, qui ressortirait des seuls étymons odonymiques. Notre travail est exclusivement fondé sur le lien existant entre le nom de la rue et son référent, plus précisément entre le déterminant et son référent » (Billy, 17).

Le but d'insérer les odonymes dans des univers différents est de montrer la nature du discours qui les régit. En effet, le choix des dénominations obéit inéluctablement à une logique symbolique, identitaire, historique et mémorielle.

Dans notre terrain d'enquête, les odonymes appartiennent majoritairement à deux univers distincts : l'univers historique et l'univers social. L'univers social englobe les noms des écrivains (exemple : Rue Victor Hugo, Rue du Poète Tagor) et des scientifiques (exemple : Rue Pasteur, Rue Idrissi). Quant à l'univers historique, il englobe les noms liés aux dates de quelques événements historiques (exemple : Rue 19 Mai 1956) et aux noms de personnalités nationales et internationales (exemple : Mourad Didouche, Zabana, etc.).

Un des principaux enjeux liés au choix des odonymes est l'appropriation symbolique de l'espace. En effet, après l'indépendance, les autorités algériennes ont procédé à la dé-baptisation/ re-baptisation de la plupart des rues, places et localités sur tout le territoire national. Cette opération avait, entre autres, deux objectifs clairement définis.

Le premier objectif est de nature sociolinguistique. En effet, tous les textes de loi relatifs à l'affichage des langues après l'indépendance avaient pour finalité de donner une certaine visibilité à la langue arabe. Autrement dit, c'est une démarche visant à instaurer une politique linguistique ayant l'arabe pour seul code légitime.

Il faut signaler que l'opération d'arabisation n'a pas été appliquée de manière graduelle. Il en a résulté ce que Gilbert Grandguillaume appelle « la campagne anarchique d'arabisation d'Alger » en Octobre 1976. Il précise que « toute inscription rédigée en français est barbouillée de goudron, disparaît totalement. Au petit matin les algérois découvrent le spectacle. Les noms de rues n'ont pas été replacés, et naturellement, la grande confusion règne » (Grandguillaume, 113).

Le second objectif est la maîtrise de l'espace à travers sa nouvelle dénomination ou son nouveau marquage[1] pour employer le terme

[1] En sociolinguistique urbaine, le concept de marquage recouvre deux acceptions : 1) D'une part le marquage signalétique (les odonymes, les enseignes commerciales, etc.) qui renvoie à toute forme d'affichage qui permet à un individu de s'orienter dans l'espace et de lui donner du sens. 2) D'autre part, le marquage langagier ou linguistique qui correspond à des manières de parler associées à des espaces spécifiques.

approprié relevant du champ de la géographie sociale. Le choix des noms propres des martyrs de la guerre de libération vise initialement à instituer une mémoire urbaine et/ou symbolique qui fait du marquage signalétique de l'espace l'une des stratégies efficaces de l'appropriation et de la légitimation d'une présence : « toute stratégie d'appropriation de l'espace mobilise un marquage de l'espace visé » (Rippoll, 27).

### 2.2. Diversité linguistique et diversité matérielle des plaques odonymiques : une nouvelle configuration des frontières

#### 2.2.1. La diversité linguistique

Cet aspect de l'affichage odonymique a fait l'objet de plusieurs débats et publications traitant du plurilinguisme en toponymie. D'un point de vue institutionnel, le choix de la langue d'affichage et de la sphère d'appartenance du nom affiché doit obligatoirement respecter les usages linguistiques dans la communauté. C'est en réponse à cette interrogation que l'une des résolutions de la Conférence des Nations Unies sur les noms géographiques, tenue à Genève en 1967, stipule que : « l'usage courant est le premier élément dont les organismes toponymiques doivent tenir compte lors de l'adoption de nouveaux noms ou de la modification de noms existants »[2].

L'enquête de terrain a montré que les locuteurs ne se servent pas toujours des odonymes officiels dans les différentes situations de communication. En effet, la description linguistique des usages odonymiques est loin d'être exhaustive. La difficulté vient du fait que l'emploi des langues dans la lecture des plaques odonymiques dépend initialement de la compétence du locuteur. On ne peut pas parler ici d'un usage homogène qui pourrait constituer une référence pour l'ensemble de la communauté linguistique. C'est pourquoi, la réussite de toute opération de normalisation passe avant tout par une enquête sur les pratiques linguistiques représentatives d'une communauté donnée.

#### 2.2.2. La diversité matérielle

La diversité matérielle des plaques d'affichages odonymique nous intéresse pour plusieurs raisons. En premier lieu, il nous semble que cette diversité constitue le principal critère au moyen duquel nos informateurs arrivent à faire la distinction entre une ancienne et une nouvelle plaque. En effet, tous les locuteurs interrogés ont associé les plaques rédigées en français uniquement à une forme d'affichage datant de l'époque coloniale.

[2] Nations Unies, *Conférence des Nations Unies sur la normalisation des noms géographiques, résolution* 4c, 4-22 septembre 1967, p. 12.

C'est ce qu'expliquent les propos de cet informateur qui répondait à une question concernant l'aspect matériel des plaques :

> *Question* : et l'aspect matériel des plaques, qu'en dites-vous ?
> *Informateur* : le bleu et le blanc/ c'est ancien/ le vert et les arrondissements/ c'est avec les changements/ après l'indépendance.

Il convient de signaler que les propos de ce locuteur ne peuvent pas être appliqués à toutes les plaques affichées dans l'environnement graphique de notre terrain d'enquête. En effet, nous avons constaté que des plaques très récentes ont pris la forme d'anciennes plaques affichées à l'époque coloniale. Le cas de la rue Mulhouse illustre parfaitement ce propos. En effet, cette rue porte depuis un certain temps le nom Henri Dunant mais nos informateurs se servent du nom français pour marquer cette entité spatiale.

> *Question* : et la plaque qui porte le nom de Henri Dunant/ est-ce une nouvelle ou une ancienne plaque ?
> *Informateur* : apparemment c'est une nouvelle plaque/ mais sa forme est celle d'une ancienne (bleu)/ c'est vrai une nouvelle plaque avec une forme ancienne
> *Question* : vous ne savez pas donc qu'elle a remplacé le nom de la rue Mulhouse
> *Informateur* : non non/ je ne le savais pas/ vous savez : quand vous interrogez un algérois il est comme un poisson dans l'eau/ les algérois ont des repères/ par exemple des épiceries/ vous demandez un lieu, on vous répond à côte de tel ou tel magasin ou autre/ ils se servent de leurs propres connaissances/ c'est tout..

L'emploi de l'ancien nom est dû en partie au fait que la plaque récemment affichée ressemble dans son aspect matériel aux plaques datant de l'époque coloniale. Non informés des changements des noms de rues, les locuteurs emploient la forme qui convient à la situation de communication. Cet extrait d'entretien montre l'incapacité des locuteurs à assimiler le flux d'informations généré par l'absence d'une activité toponymique régissant le marquage de l'espace urbain :

> *Question* : et cette plaque (Frères Meslem) c'est une ancienne ou une nouvelle plaque ?
> *Informateur* : je ne sais pas/ mais celle-ci c'est la rue Pichon/ une plaque ancienne/ très ancienne/ ils ne l'ont pas enlevée/ ça c'est la rue Ferroukhi ex rue Richelieu/ Edgar Quinet, c'est une ancienne/ en fait elle existe encore/ je croyais qu'ils l'ont enlevée
> *Question* : oui oui la plaque est encore affichée ?
> *Informateur* : mais je ne vois où est-ce qu'elle est la rue ?
> *Question* : eh ben c'est juste à côte/ et c'est en fait la rue des Frères Meslem
> *Informateur* : enfin moi je pensais que la plaque a été enlevée carrément/ ça c'est quelle rue là/ cette plaque effacée
> *Question* : c'est la rue Barbès

*Informateur* : ah rue Barbès/ c'est juste à côté.

L'absence d'une activité toponymique[3] en matière d'affichage odonymique a poussé les locuteurs à se désintéresser du contenu de l'environnement graphique et/ ou linguistique dans le centre-ville d'Alger. Ce désintéressement est dû au fait que les autorités chargées de l'aménagement linguistique des espaces ont fait coexister des plaques datant de périodes d'aménagement très éloignées.

D'un point de vue administratif, le dysfonctionnement qui caractérise le marquage et l'appropriation de l'espace nécessite une interrogation sur le terrain d'application des différents textes réglementaires relatifs à la dénomination des lieux. Ainsi, après l'indépendance, les textes de loi avaient dans leur majorité pour ambition d'instituer un processus d'appropriation à base de dénominations puisées dans l'univers historique qu'est la guerre de libération. C'est d'ailleurs cette volonté de légitimation d'une vision particulière de l'espace urbain qui a fait que tous les textes régissant la dénomination des lieux sont co-signés par le ministère des moudjahidines. Nous citons à titre d'exemple le Décret n°97-30 du 21.12.1997 relatif à la dénomination et à la débaptisation des lieux et édifices publics[4].

Cette affirmation montre que les dénominations sont puisées dans un registre soumis en permanence au contrôle politique. Il en résulte donc que les changements des noms de rues, par exemple, ont pour motivation la révision d'un certain nombre de faits historiques. Les propos de ce locuteur illustrent ce fait :

> *Question* : êtes-vous généralement informés des changements des noms de rues ?
> *Informateur* : ils n'ont pas changé de noms/ depuis 1975 je crois/ depuis que j'habite cette rue / le nom n'a pas été changé/ ils ont changé à peine la rue Noel qui s'appelle actuellement rue Chaabani/Rabeh Noel s'appelle Chaabani maintenant/ c'est comme Salah Bouakouir/ à l'époque Télemly/ maintenant elle s'appelle Krim Belkacem/ ils l'ont débaptisée et rebaptisée Krim Belkacem
> *Question* : pourquoi ces changements de noms ?
> *Informateur* : mais c'est vrai/ le fait de donner / d'attribuer un nom à une rue et puis le redonner à une autre/ on pense qu'il y a eu erreur d'histoire/ sur l'histoire.

[3] Cette notion est définie dans le *Glossaire de la terminologie toponymique* comme un « Éventail complet des modalités de collecte, de traitement, de normalisation, de diffusion et de conservation des noms de lieux d'un territoire donné » (3).
[4] Voir le *Journal officiel de la République Algérienne*, n° 82 du 14 décembre 1997, https://www.joradp.dz/FTP/Jo-Francais/1997/F1997082.pdf

D'un autre côté, il semble que l'absence de dialogue social à propos de la nature des noms affichés laisse le dernier choix au locuteur et/ou au locuteur collectif. En effet, sur le terrain, nous avons constaté que les locuteurs ne connaissent pas plusieurs noms de personnalités appartenant à l'univers social ou historique. Cette méconnaissance des noms induit inéluctablement une confusion entre les entités spatiales que ces noms désignent. Nous allons donner deux exemples afin d'illustrer notre point de vue.

Le premier exemple concerne des noms faisant partie de l'univers historique. Nous rappelons à ce niveau d'analyse que l'univers historique dans l'environnement graphique algérois englobe les noms de martyrs et quelques dates liées à des événements historiques. Il faut signaler également que cet univers constitue un champ propice pour légitimer la présence et/ou l'appropriation symbolique de l'espace urbain par les autorités politiques en place. Parmi les nombreux exemples relevés lors de l'enquête de terrain, nous citons l'exemple du nom de rue Saliha Ouatiki. En effet, ce nom n'a pas été reconnu et/ou localisé par les informateurs interrogés. Nous allons voir dans l'extrait d'entretien suivant qu'il y a des noms qui font partie de l'univers social mais qui sont connus/localisés par tous les informateurs. Le cas du nom Victor Hugo constitue à ce niveau un exemple très éclairant.

**Extrait n° 1**
*Question* : avez-vous des informations sur les personnes dont les noms sont affichés ?
*Informateur* : Saliha Ouatiki/ je connais pas/ enfin je sais que la plupart sont des martyrs/ mais moi je ne les connais pas tous/ Zabana, je le connais/ je sais que c'est l'un des premiers martyrs qui ont été condamnés.

**Extrait n°2**
*Question* : avez-vous des informations sur les personnes dont les noms sont affichés ?
*Informateur* : bien sûr oui/ je les connais
*Question* : celle-ci par exemple (plaque portant le nom Saliha Ouatiki)
*Informateur* : Saliha Ouati Ouatiki/ non/ je n'ai aucune information sur la personne.
*Question* : et les autres ?
*Informateur* : Victor Hugo /c'est connu/ Pasteur aussi/ Ahmed Zabana/ C'est clair/ IBN IBN/ je n'arrive pas à lire/ c'est vrai / il y a des noms qui ont changé/ on ne les connaît pas/ mais il y a des noms de « chouhada » « martyrs » que l'on connaît/ il y a ceux que l'on ne connaît pas.

**Figure 1 : Juillet 2009**[5]

La remarque qui se dégage des propos de l'informateur concerne le fait que les locuteurs croient connaître toutes les personnes dont les noms figurent dans leur environnement graphique. Cette hypercorrection liée à la connaissance des noms pousse les informateurs/locuteurs à donner de fausses indications quand on leur demande de localiser et/ou d'identifier les lieux. Nous tenons à noter que la plupart des difficultés d'identification/dénomination des lieux ont trait à l'emploi alterné des anciens et des nouveaux noms de rues. Nous citons à titre d'exemple la rue Clausel - ancien nom de rue - que les locuteurs font correspondre à deux nouveaux noms de rues et à deux entités spatiales distinctes. Voici les deux extraits d'entretien illustrant ce fait :

**Extrait n°1**
*Question* : votre résidence actuelle
*Informateur* : Alger/ la rue/ c'est la rue **Khelifa Boukhalfa**
*Question* : depuis quand cette rue porte-t-elle ce nom ?
*Informateur* : si mes souvenirs sont bons/ depuis 1969/ 70
*Question* : a-t-elle été rebaptisée ?
*Informateur* : oui enfin/ je ne sais pas/ je ne me souviens pas/ je ne sais si elle portait le nom de **Clausel**/ elle portait le même nom que le marché Clausel.
**Extrait n°2**
*Question* : et votre résidence actuelle
*Informateur* : rue **Réda Houhou** ex rue Clausel
*Question* : depuis quand habitez-vous la rue Réda Houhou ?
*Informateur* : je l'habite depuis soixante trois
*Question* : depuis quand cette rue porte-t-elle le nom de Réda Houhou ?

[5] Les photos insérées dans cette étude ont été prises par l'auteure de l'article lors d'une enquête sociolinguistique de terrain réalisée dans le cadre de ses recherches doctorales – Titre de la thèse : *Marquage signalétique et appropriation de l'espace urbain : le cas du centre-ville d'Alger*, sous la direction de Safia Rahal (Université d'Alger 2) et Thierry Bulot (Université de Rennes 2) soutenue en 2014 à l'Université d'Alger 2.

*Informateur* : c'est après l'indépendance/Je crois une année après l'indépendance/ en soixante trois/ c'était **Clausel**.

Comment peut-on expliquer cette double identification des informateurs au même nom de lieu ? S'agit-il d'une confusion liée à une surcharge de dénominations dans le même espace urbain ?

Le second exemple concerne des noms faisant partie de l'Univers social. Nous rappelons que cet univers dénominatif englobe les noms d'écrivains, de scientifiques, etc. Ce qui est remarquable, c'est que les informateurs interrogés, toutes catégories d'âges confondues, connaissent et/ou localisent ou non les mêmes odonymes. Parmi les noms que tous les informateurs ont localisés, nous citons ceux de Pasteur et Victor Hugo.

**Figure 2 (Juillet 2009)**

**Figure 3 (Juillet 2009)**

Nous tenons à signaler que les informateurs s'approprient ces noms plus que beaucoup de noms faisant partie de l'univers dénominatif historique. Un univers dans lequel les autorités politiques ont essayé de

puiser la portée symbolique du patrimoine toponymique de l'espace urbain algérois. Cet extrait d'entretien illustre parfaitement ce point de vue :

> *Question* : et les autres (noms)
> *Informateur* : Victor Hugo /c'est connu/ Pasteur aussi/ Ahmed Zabana/ C'est clair/ IBN IBN/ je n'arrive pas à lire/ c'est vrai / il y a des noms qui ont changé/ on ne les connaît pas/ mais il y a des noms de « chouhada » « martyrs » que l'on connaît/ il y a ceux que l'on ne connaît pas »

La bonne connaissance des noms appartenant à l'univers social n'est pas à généraliser. Ainsi, parmi les noms qu'aucun informateur n'a reconnus/localisés, nous citons celui du poète Tagor.

**Figure 4 (Juillet 2009)**

Nous supposons que la connaissance des noms affichés dépend de la compétence de chaque locuteur. En effet, d'un point de vue linguistique, nous remarquons que la plaque que les locuteurs n'emploient pas dans leur processus de marquage et d'appropriation de l'espace contient un nom rédigé en arabe uniquement. Ainsi, tous les locuteurs ne pratiquant pas la langue arabe ne peuvent pas marquer et/ou s'approprier les lieux au moyen des odonymes officiels. C'est le cas surtout des informateurs de l'ancienne génération dont nous avons analysé les praiques spatio-linguistiques dans la partie liée à la diversité linguistique des éléments de marquage. Cette attitude de marquage nous pousse à comprendre que les pratiques spatiales des locuteurs dépendent principalement de leurs pratiques linguistiques et/ou langagières.

D'un autre côté, il semble que l'école détermine à plusieurs niveaux la nature et/ou l'efficacité des pratiques spatio-linguistiques des locuteurs. En effet, en premier lieu, beaucoup d'informateurs associent leur méconnaissance de la langue arabe au fait qu'ils n'ont pas été à l'école. Les frontières sont également mises en place en fonction de cette reconfiguration/reconnaissance des langues. C'est ce qu'affirment les propos de l'enquêté dans l'extrait d'entretien suivant :

> *Question* : que pensez-vous des enseignes affichées en plusieurs langues dans le centre-ville d'Alger ?
> *Locuteur* : c'est bien, bien sûr, c'est une bonne chose pour que tout le monde comprenne/ toi, tu as étudié en arabe, moi j'ai étudié en français. Si on affiche en arabe, toi tu comprends, moi je ne comprends pas/ Si on écrit uniquement en français, la génération qui n'a pas étudié en français ne comprend pas. Il faut qu'il y ait un affichage bilingue dans la société algérienne/.

Nous pensons que l'importance que les locuteurs accordent aux différentes dénominations dépend en grande partie de la place que ces dernières occupent dans leur environnement scolaire. Ainsi, à notre connaissance, les noms évoqués ci-dessus (poète Tagor et Saliha Ouatiki) ne font partie d'aucun programme scolaire algérien. En revanche, les noms de Victor Hugo et de Pasteur ont leur place dans l'univers scolaire et/ou culturel en Algérie.

D'un point de vue pratique, au-delà de leur existence matérielle, les plaques sont porteuses de messages visant à instituer la mémoire symbolique de l'espace urbain. C'est pourquoi

> l'inscription sur les plaques d'identification odonymique, d'une notice explicative sur le sens et l'origine des noms de rues constituent également un moyen efficace pour éveiller l'intérêt des citoyens habitués à employer les voies urbaines de façon distraite [...] sans prise en conscience du message dont le nom est porteur. (Dorion, 5)

De surcroît, les collectivités locales doivent accorder de l'importance à ses supports matériels et/ou symboliques car ils participent à l'organisation et à la gestion des territoires/frontières de la ville. En effet, outre leur importance dans l'actualisation des données topographiques, les plaques odonymiques révèlent les différentes étapes de l'urbanisation des espaces.

## 3. Éléments pour une intervention

Les perspectives d'intervention qui nous ont été suggérées par l'analyse des données empiriques sont très nombreuses. Nous en citons ici celles qui permettent d'intervenir efficacement sur les pratiques dénominatives des usagers de l'espace urbain algérois.

Nous pensons que la première voie d'intervention est liée à l'aspect matériel des plaques odonymiques. En effet, les autorités concernées doivent œuvrer à l'unification des critères d'affichage. Ceci permet une meilleure visibilité des différents marqueurs spatiaux. De plus, l'unification de la couleur des plaques permet de régler en partie le problème de la superposition des dénominations en éliminant la coexistence de deux types de marquage servant à l'appropriation du même espace urbain.

Sur le plan linguistique, l'analyse des attitudes linguistiques et/ou langagières des informateurs a mis en évidence l'écart existant entre la conception officielle des langues en présence et les pratiques langagières effectives des locuteurs algérois. Un écart qui invite à la mise en place d'une nouvelle conception qui rend compte des réalités des pratiques sur le terrain. En ce qui concerne le centre-ville d'Alger, les autorités chargées de l'aménagement de l'espace doivent élaborer un marquage qui tient compte du plurilinguisme inhérent à l'espace urbain algérois. De plus, valoriser/dévaloriser telle ou telle langue de façon irréfléchie ne ferait qu'augmenter le nombre de confusion dans le marquage et l'appropriation des lieux de ville.

D'un autre côté, il s'est avéré, lors de l'analyse des discours de nos informateurs, que la méconnaissance de la personnalité affichée conduit inéluctablement à une identification/localisation erronées de l'entité spatiale que le nom de cette personnalité désigne. Les frontières officielles assignées à cette entité obéissent à cette même logique. À cet effet, il semble donc nécessaire d'afficher des plaques odonymiques avec des informations biographiques pour faciliter l'ancrage des dénominations des lieux de ville. À rappeler que ces dénominations sont arbitraires car il n'existe aucun lien logique entre l'odonyme et l'entité spatiale qu'il désigne.

Nous avons remarqué que les dysfonctionnements sont dus à l'absence de communication entre les agents chargés de l'aménagement des espaces et les locuteurs usagers de ses mêmes espaces. En effet, nos informateurs n'ont jamais été informés des changements concernant les dénominations des lieux dans l'espace urbain algérois. C'est ce qui a donné lieu à l'attribution des noms différents à la même entité spatiale. La seule voie d'intervention semble être l'obligation d'informer les locuteurs de toutes les modifications linguistiques et/ou matérielles ayant trait au marquage des lieux de ville. L'exemple de l'émission « chronique de toponymie » qui fait partie des programmes de la Radio Canada illustre parfaitement d'intervention exigée dans ce genre de situations. En effet, cette émission permet entre autres aux chercheurs de la commission de toponymie d'informer les acteurs sociaux de toutes les actions qui facilitent leur mobilité spatiale.

D'un point de vue opérationnel, cette façon d'intervenir qui passe par des instances médiatiques telles que la radio et la télévision pourrait s'effectuer par la création de points d'information dans l'espace urbain. Ces points doivent assurer l'information et/ou l'orientation en fonction de la diversité des compétences linguistiques des locuteurs. Ils doivent également tenir compte des stratégies de marquage et d'appropriation résultant de l'introduction de nouveaux moyens de transport (métro, tramway) dans les espaces urbains. Il convient à ce niveau de s'interroger

sur le sort des pratiques spatiales et des frontières institutionnelles dans une communauté caractérisée par l'émergence perpétuelle de stratégies de marquage et d'appropriation des lieux de ville.

**Bibliographie**

ANGELINA, Étiemble et MORILLON, Anne, « Usages et apports de la photographie dans la conduite d'entretien sur l'histoire et la mémoire de l'immigration » in *Cahiers Internationaux de Sociolinguistique. Norme(s) et identité(s) en rupture. Migrance, plurilinguisme et ségrégation dans l'espace urbain*, n° 1, 2011, pp. 53-76.
ATOUI, Brahim, « Les écritures sur une carte » in *Bulletin des Sciences Géographiques et de télédétection, Spécial Toponymie*, n°5, avril 2000, édité par l'Institut National de Cartographie et de télédétection (INCT), Alger, pp. 34-42.
ATOUI, Brahim, « Toponymie et colonisation française en Algérie » in *Bulletin des Sciences Géographiques*, *Spécial Toponymie*, n °5, 2000, pp. 3-7.
BENRAMDANE Farid et ATOUI, Brahim, *Toponymie et anthroponymie de l'Algérie*, Recueil bibliographique général. Ouvrage collectif. Préface de F. Cheriguen, Éditions CRASC, 2005.
BILLY, Pierre-Henri, « Essai de typologie historique des désignations odonymiques » in Jean-Claude Bouvier et Jean-Marie Guillon (dir.), *La toponymie urbaine. Significations et enjeux*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 17-40.
CHERIGUEN, Foudil, *Toponymie algérienne des lieux habités*, Alger, Éd Épigraphe, 1993.
DORION, Henri, « Toponymie, normalisation et culture » in *Bulletin des Sciences Géographiques Spécial Toponymie*, n °5, 2000, pp. 3-7.
GRANDGUILLAUME, Gilbert, *Arabisation et politique linguistique au Maghreb,* Paris, EDGP. Maisonnier et Larose, 1983.
RIPOLL, Fabrice*,* « Réflexions sur les rapports entre marquage et appropriation de l'espace » in *Mots, traces et marques (Dimensions spatiale et linguistique de la mémoire urbaine*), Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 15-36.

**Sitographie**

KADMON, Naftali, *Glossaire de la terminologie toponymique*, Version française de *Glossary of Toponymic Terminology* du Professeur Naftali Kadmon, Groupe de travail sur la terminologie toponymique, Groupe d'experts des Nations Unies pour les noms géographiques, traduction et adaptation réalisées par la Commission de toponymie de l'Institut Géographique National de France, et par la Commission de toponymie du Québec, Paris et Québec, Décembre 1997. [En ligne]. URL : https://fr.scribd.com/document/206600788/Naftali-Kadmon-Glossaire-de-La-Terminologie-Toponymique
JOURNAL OFFICIEL DE LA REPUBLIQUE ALGERIENNE, n° 82 du 14 décembre 1997. [En ligne]. URL : https://www.joradp.dz/FTP/Jo-Francais/1997/F1997082.pdf
NATIONS UNIES, *Conférence des Nations Unies sur la normalisation des noms géographiques, résolution* 4c, 4-22 septembre 1967. [En ligne] URL : https://unstats.un.org/unsd/geoinfo/UNGEGN/docs/RES_UN_F%20updated_1-10%20CONF.pdf

# ‘Ce n’est pas moi qui le dis’. Formule discursive à la frontière entre l’autocensure et la responsabilité déléguée

Alina GANEA
Université « Dunărea de Jos » de Galați, Roumanie
alina.ganea@ugal.ro

**Résumé.** Cette étude se penche sur la structure *Ce n’est pas moi qui le dis* traitée en tant que formule qui met en scène un acte apparent d’autocensure. L’hypothèse qui sous-tend la recherche est que, malgré la non-prise en charge énonciative affichée par le locuteur énonçant la formule, celui-ci fait tout à fait le contraire : le fait d’avoir recours à l’argument d’autorité pour justifier la vérité de ses dires (*Ce n’est pas moi qui le dis mais X*) montre son adhésion à l’opinion d’experts, l’exempte de la charge de la preuve et rend son argumentation légitime. Donc, la citation des voix des experts comme moyen d’étayer ses dires s’avère une stratégie de prise en charge implicite qui lui permet de déléguer la responsabilité de ses dires et contribue à rendre son argumentation plus résistante à la réfutation. Des extraits de discours médiatique seront utilisés pour illustrer cette stratégie argumentative.

**Mots-clés :** autocensure, discours médiatique, argumentation, argument d’autorité, prise en charge.

**Abstract (“It is not I who says this”. A Discourse Formula on the Border between Self-censorship and Devolved Responsibility).** This paper focuses on the linguistic structure *Ce n’est pas moi qui le dis* envisaged as a discourse formula enacting an apparent act of self-censorship. The hypothesis underlying our research is that, despite the speaker’s reserved attitude to commit to the truth of the informational content put forward, the result is the opposite: the argument from authority used to account for the truthfulness of his/her statements (*Ce n’est pas moi qui le dis mais X*) is indicative of his/her commitment to expert opinion, exempts him/her from the burden of truth and legitimizes his/her argumentation. Therefore, using expert opinion as a means to support one’s statements is a strategy of implicit commitment which enables the speaker to delegate responsibility and to narrow down the possibilities of argumentative rejection. Extracts of media discourse will be used to illustrate this argumentative strategy.

**Keywords:** self-censorship, media discourse, argumentation, argument from authority, commitment.

## Introduction

Cette étude se propose d’investiguer les mécanismes de l’autocensure et, ce faisant, se concentre sur l’analyse de sa manifestation linguistique dans le discours. Partant de l’idée que l’acte d’énonciation implique un certain « degré d’implication de la subjectivité du locuteur dans son dire » (Rabatel et Chauvin-Vileno, 19) qui peut se décliner sous

diverses formes – accord ou désaccord, approbation ou désapprobation, consonance ou dissonance –, nous proposons l'analyse d'une formule susceptible de surgir dans le discours comme méthode de légitimation du point de vue avancé par le locuteur. Cette méthode consiste à citer une autorité pour faire admettre son point de vue, en autocensurant sa propre voix. Plus précisément, nous avons en vue la structure *Ce n'est pas moi qui le dis* qui est utilisée comme préfixe annonçant l'énonciation d'une séquence de *discours autre* dans un exercice argumentatif où la justification (*j'affirme cela parce que…*) est remplacée par la citation d'une instance notoire censée garantir la justesse du lien causal mis en exergue par le locuteur. La structure met en scène un cas de non-prise en charge énonciative vu qu'il s'agit de la citation d'une autre instance énonciative qui se porte garant de la vérité des dires, mais, derrière, se cache un cas d'autocensure apparente et délibérée comme dans le cas d'une prétérition où le locuteur fait semblant de ne pas s'assumer un dire et sa vérité, en le faisant toutefois. En plaçant notre recherche dans le cadre théorique de l'analyse du discours, nous tâchons d'étudier la configuration linguistique de la formule susmentionnée, pour approfondir, par la suite, les enjeux de son usage dans le discours médiatique étant donné que, par son emploi, le locuteur fait semblant de 's'interdire' dans l'esprit de l'adage *il n'est pas de bonne censure que l'autocensure* (Angenot, 14) pour dire, en effet, davantage.

## 1. Remarques sur l'autocensure

Selon Encyclopedia Universalis[1], la censure « désigne à la fois l'action de condamner un texte ou une opinion, d'en interdire sa diffusion, et l'institution qui prononce cette condamnation ». Ce phénomène concerne tous les domaines de la création, qu'il s'agisse d'œuvres artistiques, littéraires ou des médias et est légitimé par le désir de limiter, voire d'interdire la propagation de contenus censés offenser ou perçus comme injurieux ou blasphématoires d'un certain point de vue (religieux, raciste, politique, etc.). En renforçant cette idée, Marc Angenot (8) définit la censure comme « justification 'vertueuse' et civique, et légitimation insidieuse de l'interdit porté sur certaines idées, sur certaines formes d'expression, — suspicion, restrictions mentales et blâme à l'égard de l'ancienne exigence de liberté d'expression pleine et sans réserve, réclamée depuis l'aube des temps modernes par l'artiste, l'écrivain, le savant et l'universitaire, le cinéaste, le journaliste ».

[1] https://www.universalis.fr/encyclopedie/censure/#i_0

La censure remonte à l'Antiquité et devient une institution au Moyen Âge (Encyclopedia Universalis[2]). De nos jours, la censure est le cachet des régimes totalitaires (Chen et Yang, 2294) afin d'interdire la circulation des informations qui menacent le régime. L'autocensure implique l'acte de s'auto-intimer la censure en limitant l'expression et la portée de ses propos idéologiques, littéraires, artistiques, politiques, etc., pour ne pas contrevenir aux limitations imposées par les normes consacrées par le système ou l'État.

Cette étude concerne l'expression linguistique de l'autocensure, plus précisément l'analyse d'une structure linguistique qui équivaut à l'expression d'un acte illocutionnaire annonçant l'autocensure, et de son fonctionnement dans le discours.

## 2. Profil pragmatico-discursif de la formule 'Ce n'est pas moi qui le dis'

À un premier abord, il s'agit d'un acte assertif dont la portée est de dire ce que le locuteur ne fait pas, à savoir être la source de certains dires invoqués. À la base, un assertif revient à communiquer un contenu *p* pour lequel le locuteur a des raisons de croire qu'il est vrai et pour la vérité duquel il pourrait même fournir des preuves, en assumant que l'interlocuteur n'en est pas au courant. (Vanderveken, 175)

L'acte auquel donne lieu la formule *Ce n'est pas moi qui le dis* est à intégrer dans une structure plus ample dont la configuration est

*Acte de dire. Ce n'est pas moi qui le dis, c'est/mais X*

La formule que nous étudions occupe une position médiane dans cette configuration, en amont se trouvant un acte de dire préalable, représenté dans la formule étudiée par un élément résomptif, à savoir le pronom neutre *le*, et en aval un segment qui complète la formule en précisant l'instance responsable pour l'acte de dire préalable.

> On sait que le gouvernement libéral en place s'inspire de la politique de garderies au Québec vantée par l'OCDE. Si on n'a pas cette structure implantée dans les provinces, on ne pourra pas avoir des choix à offrir aux familles.
> On sait que c'est un projet très coûteux, soit de 83 milliards de dollars. *Ce n'est pas moi qui le dis, mais*[3] ce sont des économistes qui ont regardé la proposition du Parti conservateur et qui ont fait une critique assez acerbe sur l'instauration de cette politique. En effet, elle ne conviendrait pas à l'ensemble des familles du Canada, car il n'y aurait pas d'autres solutions offertes.[4]

[2] https://www.universalis.fr/encyclopedie/censure/#i_0.
[3] Nous soulignons la séquence dans tous les exemples.
[4] https://www.noscommunes.ca/DocumentViewer/fr/38-1/chambre/seance-115/debats

Plusieurs remarques s'imposent.

Il y a, en premier lieu, la question de la polyphonie mise en scène par cette formule qui occasionne la représentation du discours autre dans le discours du locuteur. À la suite de l'analyse de nos exemples que nous avons recensés suite à une recherche sur Internet utilisant la formule *ce n'est pas moi qui le dis*, il y a trois cas de figure qui se détachent.

D'un côté, il y a le cas illustré par l'exemple ci-dessus où l'on a affaire à un locuteur ou un scripteur qui représente dans son discours les dires d'un énonciateur qu'il précise nettement, en précisant, en même temps, la source de l'information (*des économistes qui ont regardé la proposition du Parti conservateur*).

De l'autre côté, il y a des contextes où l'acte de dire initialement représenté est rendu dans son intégralité :

> Le goût est un sujet central dans l'éducation. *Ce n'est pas moi qui le dis*, c'est Jean-Michel Blanquer, notre ministre de l'Éducation : *« Porte d'entrée vers la connaissance, le goût est au cœur de l'éducation »*.[5]

Enfin, il y a des cas où le locuteur assimile l'acte de dire préalable, dont il semble se porter garant, à une source d'autorité dans une lecture tu type *je dis ça, mais je ne suis pas le seul à le dire, il y en a d'autres qui l'affirment également* :

> Ce qui ressort constamment, c'est que le leadership fait toute la différence en matière de langue de travail. Et *ce n'est pas moi qui le dis* : *encore une fois, différentes études convergent dans ce sens*. C'est tellement rendu une vérité de La Palice qu'on a même l'impression de radoter.[6]

Le verbe *converger* traduit cette identité des points de vue grâce à laquelle l'acte de dire préalable du locuteur (*le leadership fait toute la différence en matière de langue de travail*) apparaît comme congruent avec ce que l'autorité invoquée avait affirmé et donc comme si cet acte émanait de cette autorité (*différentes études convergent dans ce sens*).

Dans ces trois cas, on peut parler d'une dissociation des voix (apparente car, comme on le verra, les voix se dissocient pour s'associer), ce qui soulève une deuxième question, celle de la non-prise en charge énonciative explicitée par la formule qui fait l'objet de notre étude.

Il est important de dire que cette non-prise en charge n'est pas à comprendre comme une tentative du locuteur d'exprimer sa réserve et de ne

[5] http://www.slate.fr/story/168599/guerre-gouter-enfants-alimentation-ecole-marche-bnnoir-nutrition-sante-education

[6] https://www.clo-ocol.gc.ca/html/speeches_discours_22022005_f.php

pas se porter garant de la vérité de ses dires, comme il se passe dans le cas de certains marqueurs tels que le conditionnel, les formes d'ouï-dire (*on dit que*, *la rumeur court que*, *d'après les sources*, etc.). Il s'agit, tout au contraire, de signaler que le locuteur croit que *p* (contenu de l'acte préalable de dire) est vrai, mais fait comme si sa voix n'était pas suffisante ou légitime et invoque une instance supérieure comme source des dires. Du coup, les deux voix sont situées sur une échelle avec un écart de valeur entre elles dans le sens de légitimité ou crédibilité à conférer. Dans les exemples recensés, la légitimité provient soit de l'autorité (*les anciens*) ou de la fonction remplie (*organisations internationales*, *ministres*) par l'instance d'énonciation dans un certain domaine, soit de la scientificité de la source ou de la démarche utilisée (*des études*, *un chercheur*, etc.), soit de l'autorité de la doxa.

> Personne ne change vraiment. *Ce n'est pas moi qui le dis*, *ce sont les anciens*. Bonne chance.[7]
> Enfin, le travail décent est atout pour une bonne gouvernance. L'emploi, la protection et l'inclusion sociale, les droits sociaux fondamentaux et le dialogue social encouragent la bonne gouvernance. *Ce n'est pas moi qui le dit*, *mais des études récentes* conduites par des organisations internationales comme l'OIT, l'OCDE, les banques régionales de développement et l'Union Européenne. Il ressort donc de ces études que la promotion du travail décent pour tous implique une forte dimension de gouvernance.[8]
> Le goût est un sujet central dans l'éducation. *Ce n'est pas moi qui le dis, c'est Jean-Michel Blanquer, notre ministre de l'Éducation* : « Porte d'entrée vers la connaissance, le goût est au cœur de l'éducation ».[9]
>
> Arrêtez de culpabiliser, ne rien faire est bon pour la santé ! *Ce n'est pas moi qui le dis, c'est les Néerlandais*. Français, lâchez-vos smartphones et réapprenez à vous ennuyer.[10]

Pas en dernier lieu, il est à remarquer que la structure *Ce n'est pas moi qui le dis, c'est/mais X* fait voir un cas de négation polémique. Ducrot (123-124) définit la négation polémique comme correspondant à « un acte de parole de négation, et qui se présente donc comme réfutation de l'énoncé positif correspondant ». Cette description ne fait que confirmer nos remarques antérieures concernant le caractère polyphonique, voire polémique, de ladite structure, car elle est censée anticiper et répondre à

---

[7] Tahar Ben Jelloun, https://qqcitations.com/citation/122887

[8] https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/fr/SPEECH_08_57. Les exemples sont fournis avec leur orthographe d'origine

[9] http://www.slate.fr/story/168599/guerre-gouter-enfants-alimentation-ecole-marche-noir-nutrition-sante-education

[10] https://rmc.bfmtv.com/emission/arretez-de-culpabiliser-ne-rien-faire-est-bon-pour-la-sante-ce-n-est-pas-moi-qui-le-dis-c-est-les-neerlandais-francais-lachez-vos-smartphones-et-reapprenez-a-vous-ennuyer-648560.html

une contestation virtuelle de l'interlocuteur. Dans les termes d'Orlandini (10), cette négation est vouée à contredire « une croyance erronée de l'interlocuteur » et donne lieu à une contre-argumentation par rapport à une position contraire virtuelle de l'interlocuteur visant le bien-fondé de l'acte de dire qui est représenté dans la formule :

*Acte de dire.* *Ce n'est pas moi qui le dis, mais/c'est X*

$A_1$ $A_2$

Plus précisément, entre l'évocation de l'acte de dire initial $A_1$ et l'accomplissement de l'acte de dire suivant, $A_2$, il y aurait un mouvement potentiel de contestation de l'interlocuteur concernant le bien-fondé de $A_1$. La négation polémique en $A_2$ vient contrebalancer ce mouvement contestataire, en renforçant la validité du point de vue exprimé en $A_1$ par un transfert d'un capital d'autorité et de légitimité de la source énonciative sur l'énoncé. Il ressort, donc, que cette formule apparaît comme un outil de validation du discours, non par « une auto-affirmation de soi » (*cf.* Pinto, 107), mais en avançant une présomption de vérité basée sur une autorité.

Louis Pinto (107) fait une analyse de la structure *C'est moi qui te le dis* qu'il classifie comme tenant au champ de la certitude et aux instruments « non pas tant de 'démonstration' que de validation du discours. » Si, dans le cas de la structure affirmative – *c'est moi qui te le dis*, le locuteur expose « le seul gage qu'il puisse avancer sur son propre discours : l'énergie instantanée de la conviction intense et sincère » et cela suffit comme garant en vertu d'un « capital symbolique » qu'il possède (Pinto, 107), dans le cas de la structure affectée par la négation polémique, c'est juste le contraire : pour combler le vide de capital symbolique, le locuteur cite une autorité pour valider le point de vue, face à un éventuel doute exprimé par un potentiel interlocuteur.

## 3. Profil argumentatif et rhétorique

Du point de vue argumentatif, la configuration

*Acte de dire. Ce n'est pas moi qui le dis, c'est X*

pourrait être assimilée au schéma logique d'un argument d'autorité. Christian Plantin (88) considère qu'on peut parler d'argument

d'autorité lorsque l'étayage d'un argument ne se base pas sur sa justesse, mais sur le fait qu'il a été énoncé par « un locuteur particulier autorisé ». La description générale de l'argument d'autorité serait

> *X a dit que P*
> *(X est une autorité fiable à propos de P)*
> *Donc P*
>
> (Doury-2016, 109)

Sauf que, dans le cas de la structure que nous analysons, le schéma est légèrement modifié dans le sens que la mention de l'autorité responsable pour P est reportée à un moment ultérieur :

> *P*
> *Ce n'est pas moi$_{(Loc)}$ qui le dis, c'est X*
> *(X est une autorité fiable à propos de P)*
> *Donc P*

Cet ajournement tient à la mise en scène de l'argumentation : dans un premier moment, le locuteur et, en même temps, le proposant d'un point de vue fait semblant de l'avancer et l'imposer à l'adhésion de l'auditoire, et, par la suite, en citant l'argument d'autorité il fait comme s'il « demande à ce que le destinataire se l'impose à lui-même » (Biaggini, 1998). Cela crée aussi un effet de dramatisation de l'argumentation qui consiste à effleurer le risque de contestation d'un point de vue, pour étaler, par la suite, le prestige de sa source énonciative et, donc, étouffer en cela la potentielle contestation.

Marianne Doury (109) identifie deux types d'arguments d'autorité, à savoir *l'argument d'autorité direct*, « où le locuteur s'appuie sur sa propre autorité pour renforcer son propos », et *l'argument d'autorité indirect*, « où le locuteur exploite le crédit dont jouit une personne qui fait autorité dans un certain domaine pour donner plus de poids à une proposition qu'il souhaite soutenir ». Dans notre cas, il s'agit d'un argument d'autorité indirect où le locuteur fait appel, comme on a vu plus haut, soit à une autorité, que ce soit concrètement une personne ou métonymiquement une source (*études*, *recherches*), soit à la doxa (la tradition, la communauté, la majorité, etc.).

> L'Union n'a de signification pour les citoyens qu'à travers la mise en œuvre de ses politiques. *Ce n'est pas moi qui le dit, c'est la Commission*, dans sa communication du 17 septembre dernier sur la Constitution.[11]

[11]http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=//EP//TEXT+CRE+20031119+ITEMS+DOC+XML+V0//FR&language=FR

L'utilisation de l'argument d'autorité a des effets rhétoriques. Marianne Doury (110) souligne le fait que ce type d'argument est à mettre en relation avec la construction de l'ethos, c'est-à-dire « l'élaboration rhétorique d'une image du locuteur propre à augmenter la crédibilité de ses propos. » L'auteure voit dans ce recours à une voix plus légitime que la sienne « un mouvement de mise en scène de l'humilité ou de la modestie du locuteur, qui s'efface derrière l'autorité citée » (110), mais aussi une stratégie de « crédibilisation par association » du locuteur par celui qu'il cite car, selon les dires de Frahault (cité par Doury-2016, 110), « ça me dépasse, mais c'est tout de même par moi que ça passe ».

> Sur la question de la formulation du projet de loi, un haut fonctionnaire a comparu lundi soir devant le Comité permanent des finances. Il a dit que le gouvernement n'avait aucun engagement dans ce projet de loi. Autrement dit, il peut faire ce qu'il veut. Le terme « peut » n'est pas insignifiant ni innocent. Le gouvernement sait fort bien qu'avec un projet de loi comme celui-là, il peut faire ce qu'il veut. Il peut prendre des initiatives en cours d'année, arriver à la fin de l'année, ne pas avoir de surplus effectifs nets et complètement contrecarrer ses supposés engagements. *Ce n'est pas moi qui le dis, mais un haut fonctionnaire du Conseil du Trésor*.[12]

Cette crédibilisation par association est encore plus évidente dans le cas des extraits où le locuteur s'associe à une source d'autorité, vu l'identité de leurs points de vue, dans une lecture tu type *je dis ça, mais je ne suis pas le seul à le dire, il y a d'autres qui l'affirment également*.

> Dans le Nord-Ouest, nous avons constaté les effets immédiats des changements climatiques. Nous avons constaté les conséquences et les répercussions directes. *Ce n'est pas moi qui le dis, c'est le chef forestier de la Colombie-Britannique et ce sont aussi les milieux industriels et miniers.* Tous veulent simplement de la part du gouvernement une certaine assurance qu'il prendra les changements climatiques au sérieux.[13]

En citant une autorité, le locuteur montre qu'il dispose de ou a accès à un certain savoir dont il sait tirer des profits en l'utilisant au moment juste pour soutenir son argumentation. Or cela contribue à la construction rhétorique d'une image du locuteur compétent et crédible.

## 4. '*Ce n'est pas moi qui le dis*' – de la responsabilité déléguée à l'autocensure

En utilisant l'argumentation par autorité, le locuteur fait semblant de recourir, selon Marianne Doury (2006) à une « démission

[12] https://www.noscommunes.ca/DocumentViewer/fr/38-1/chambre/seance 117/debats
[13] https://www.noscommunes.ca/DocumentViewer/fr/39-2/chambre/seance-104/debats

intellectuelle : il suppose en effet que l'on renonce à son propre jugement pour subordonner son opinion à celle d'autrui. » Cette démission serait double, à notre avis : elle concerne, sans doute, l'interlocuteur car l'argument d'autorité vise à « annuler le discours de l'adversaire, contraint au silence par le poids de l'autorité » (Grize, 45 ; Kerbrat-Orecchioni, 69 cités par Doury, 2006). Mais elle vise également le locuteur qui délègue la responsabilité pour la vérité des dires avancés sur une autorité, en évitant une prise en charge directe, étant en cela exempté de la charge de la preuve (Walton, 133-134 ; 143) et exerçant la contrainte susmentionnée sur l'interlocuteur. En fait, le locuteur minimise sa voix pour faire entendre une autre plus autoritaire et cela à des gains importants, à savoir remporter l'adhésion de l'interlocuteur. Pourtant, cette auto-minimisation en faveur d'une voix plus notoire ne s'accompagne pas d'une non-prise en charge des dires représentés, mais tout au contraire : en disant *Ce n'est pas moi qui le dis, c'est X* il feint de dire *j'affirme ça / je crois que p est vrai et ce n'est pas que moi qui l'affirme / y crois, mais aussi X (qui a dit /affirmé … que …).*

> Je l'ai dit plus tôt, il y a deux diffuseurs distincts : Radio-Canada, côté français, et CBC, côté anglais. Ils ont des problèmes différents, et il faut trouver des solutions différentes. C'est une erreur de mixer cela, d'essayer de faire quelque chose qui crée une seule entité et d'essayer de colmater des lacunes et de trouver des solutions. Cela ne fonctionne pas et c'est l'un des problèmes actuellement.
> Comme je le disais, la CBC reste hélas une télévision en crise permanente — *ce n'est pas moi qui le dis ; c'est dans un des nombreux rapports du Comité permanent du patrimoine canadien* —, alors que:90 pour cent de toutes les dramatiques regardées par les Canadiens à la télévision anglaise sont étrangères et pour la plupart, américaines.[14]

La crise de la télévision que le locuteur mentionne dans l'exemple précédant et qu'il emprunte à un rapport officiel canadien sera expliquée par une citation équivalente au sens de l'énoncé d'origine, à savoir la prédominance des dramatiques étrangères en défaveur de celles qui sont canadiennes.

Le locuteur affiche ouvertement sa prise en charge énonciative concernant l'acte de dire premier (*la CBC reste hélas une télévision en crise permanente*), mais il a recours à l'invocation de la source d'autorité afin d'accroître le degré d'adhésion de l'interlocuteur à cette assertion. C'est en cela que nous disions au début qu'il s'agit d'une autocensure feinte à allure de prétérition, car, tout en disant ce qu'il ne fait pas, c'est-à-dire assumer un dire, il le fait implicitement par le fait même de sélecter et introduire dans son discours l'acte de dire respectif, qu'il assimile

[14] https://www.noscommunes.ca/DocumentViewer/fr/40-2/chambre/seance-37/debats

directement à une source notoire ou indirectement, en s'associant lui aussi à celle-ci.

Dans l'économie de l'argumentation, l'invocation de la source d'autorité agit en tant que preuve de la vérité d'un point de vue avancé par le locuteur :

> Ce que l'enquête de Statistique Canada démontre, c'est que la catégorie des produits aromatisés ne crée pas de fumeurs comme tels, mais qu'en fait, ce sont ces derniers qui délaissent la cigarette au profit des cigarillos aromatisés. Nous avons également remarqué qu'une large majorité de consommateurs de cigarillos aromatisés étaient initialement des consommateurs de cigarettes qui ont changé leurs habitudes pour nos produits, pour diverses raisons.
> Pour avoir discuté avec certains de ces consommateurs, nous avons appris qu'ils préfèrent nos produits aux cigarettes qu'ils fumaient auparavant. Dans bien des cas, ces consommateurs cherchaient à réduire leur consommation de tabac en recourant à nos produits. Ils nous ont dit qu'ils fumaient moins de cigarillos aromatisés que de cigarettes. Certains nous ont indiqué qu'ils cherchaient à arrêter de fumer, et que puisqu'ils fumaient moins de ces produits, ce serait une façon de réduire leur consommation pour en arriver un jour à arrêter. *Ce n'est pas moi qui le dis, mais les consommateurs de produits*.
> Nous ne comprenons donc pas pourquoi il est urgent d'adopter le projet de loi C-32 dans sa forme actuelle et la raison pour laquelle le gouvernement considère qu'il convient d'aller si rapidement pour une mesure qui ne vise qu'un marché équivalent à la moitié de 1 p. 100 du marché du tabac au Canada, alors qu'il accorde une exemption pour les cigarettes au menthol. Selon le ministre de la Santé, elles font l'objet d'une exception parce qu'elles constituent un produit marginal ; elle représente toutefois 2 p. 100 du marché. Alors, on interdirait un produit qui équivaut à la moitié de 1 p. 100 du marché, mais pas un qui en occupe 2 p. 100 ?[15]

Dans cet extrait, on a affaire à une argumentation en faveur des cigarillos aromatisés. La thèse implicitement formulée serait que *les cigarillos aromatisés sont bien meilleurs que les cigarettes normales ou, au moins, moins dangereuses*. Les arguments avancés sont le nombre croissant de délaisseurs des cigarettes en faveur des cigarillos aromatisés, la consommation de plus en plus réduite de tabac chez les consommateurs de produits aromatisés, voire la possibilité même d'arrêter de fumer. Il est évident que ces arguments sont co-orientés et énumérés par ordre de force croissante, le dernier étant le plus fort par l'impact entrevu. Pour le rendre encore plus solide et plus difficilement contestable, le proposant a recours à l'argument d'autorité en invoquant la voix qui pèse le plus lourd dans le contexte, à savoir les consommateurs. Ce mouvement argumentatif clôt par une assertion conclusive, qui fait l'objet de l'argumentation et qui est vouée à dénoncer une décision incorrecte et

[15] https://www.noscommunes.ca/DocumentViewer/fr/40-2/HESA/reunion-26/temoignages

non-fondée du gouvernement d'adopter une loi visant l'interdiction des produits aromatisés qui représentent une très petite partie du marché du tabac, à savoir la moitié de 1 p. 100, par rapport aux cigarettes au menthol qui en représentent 2 p. 100, mais qui, étant considérées comme un produit marginal, ne sont pas affectées par le projet de loi en question.

Il est évident que, dans l'ensemble de la séquence, le paragraphe portant sur la qualité supérieure des produits aromatisés est un argument de poids dans le dévoilement de l'injustice du projet de loi invoqué et il ne fait que renforcer la contradiction flagrante de la mesure envisagée par rapport à la situation constatée. De surcroît, l'invocation des consommateurs, qui avouent avoir réduit la consommation des produits aromatisés contre lesquels va le projet de loi, autorise et renforce l'attaque portée par l'argumentateur, vu la perspective des effets bénéfiques pour la santé des consommateurs. Autrement dit, ces cigarillos représentent moins de 1% du marché du tabac et ne créent pas de fumeurs, ils contribuent même à en réduire le nombre, donc n'interdire que ce type de cigarettes sur le marché du tabac serait une mesure injuste. En avançant les arguments dénonçant le projet législatif, l'argumentateur préfère de déléguer la responsabilité des dires, auxquels il adhère inéluctablement, aux consommateurs, conscient du fait que leur voix pèsera plus lourd et leur propos seront plus facilement acceptés. Cet acte d'autocensure, qui pourrait être interprété comme un acte de dévalorisation du locuteur en tant qu'autorité, est en réalité 'joué' au profit de l'efficacité de l'argumentation car le locuteur ne nie pas son adhésion au point de vue, tout au contraire : en faisant appel à cette formule, il en accroît l'acceptabilité auprès du public par le fait de le valider en vertu du caractère autoritaire de la voix (la communauté) dont il émane. Donc, de nouveau, en annonçant qu'il n'est pas la source de certains dires, le locuteur les assume ouvertement par le fait de les avancer dans son argumentation et il les rend légitimes en les attribuant à une source d'autorité.

## Conclusion

Le but de cette étude a été d'analyser la formule *ce n'est pas moi qui le dis*, par laquelle le locuteur annonce que certains propos insérés dans son discours et s'intégrant dans la logique de son argumentation ne lui appartiennent pas, mais ils émanent d'une source dont l'autorité est fiable dans le contexte donné. Notre analyse a montré que l'énonciation de cette formule correspond à un acte d'autocensure par lequel le locuteur, sans nier l'adhésion aux propos avancés, mais au contraire, en les affirmant ouvertement, préfère mettre en avant une voix autoritaire dont les dires émaneraient ou qui serait responsable pour un acte de dire équivalent à celui invoqué par le locuteur de la formule *ce n'est pas moi*

*qui le dis*. Le locuteur s'associe à cette voix, afin de valider le point de vue avancé. Étant conscient des effets persuasifs d'une assertion autoritaire, il a recours à cette stratégie même au risque de feindre une auto-minimisation vu le gain argumentatif, celui d'imposer la vérité du point de vue avancé.

**Bibliographie**

ANGENOT, Marc, « L'Esprit de censure : nouvelles censures et nouveaux débats sur la liberté d'expression » in *Discours social*, vol. VII, n°s 1-2, 1995, pp. 7-48.
CHEN, Yuyu et YANG, David Y., « The Impact of Media Censorship : 1984 or Brave New World? » [L'impact de la censure des médias : 1984 ou le Brave New World] in *American Economic Review*, n° 109 (6), 2019, pp. 2294–2332.
DOURY, Marianne, *Argumentation. Analyser textes et discours*, Paris, Armand Colin, Collection Portail, 2016.
DUCROT, Oswald, *La preuve et le dire*, Langage et logique, Paris, Mame, 1973.
ORLANDINI, Anna, *Grammaire fondamentale du Latin,* [T.] VIII. *Négation et argumentation en Latin*, Louvain-Paris, Peeters, 2001.
PLANTIN, Christian, *L'Argumentation*, Paris, Seuil (Point Mémo), 1996.
*V*ANDERVEKEN*,* Daniel, *Les actes de discours*, Bruxelles, Mardaga, *1988*.
WALTON, Douglas, *Appeal to Expert Opinion. Arguments from Authority [Appel à l'opinion des experts. Les arguments d'autorité]*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 1997.

**Sitographie**

BIAGGINI, Olivier, « L'argumentation d'autorité : théorie et pratique » in *Atalaya*, n° 9, 1998. [En ligne]. URL : http://journals.openedition.org/atalaya/71 (page consultée le 12 février 2020).
DOURY, Marianne et LARGIER, Céline, « L'argument d'autorité dans une discussion en ligne : manifestations discursives et régime d'acceptabilité » in *Actes 2e Journées d'études internationales sur « L'argumentation et la rhétorique dans le domaine arabe » (L'argument d'autorité dans les textes et les cultures arabes et européennes. Pour un dialogue entre les traditions de recherche en argumentation)* Tunis, 24-25 novembre 2006. [En ligne]. URL : https://www.lcp.cnrs.fr/IMG/pdf/doury_largier _tunis2006.pdf (page consultée le 20 février 2020).
PINTO, Louis, « C'est moi qui te le dis » in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 52-53. *Le travail politique*, juin 1984, pp. 107-108. [En ligne]. URL : www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1984_num_52_1_3339 (page consultée le 2 février 2020).
RABATEL, Alain et CHAUVIN-VILENO, Andrée, « La question de la responsabilité dans l'écriture de presse » in *SEMEN. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, Presses Universitaires de l'Université de Franche-Comté, 2006, pp. 5-24. [En ligne]. URL : halshs-00366905. (page consultée le 20 février 2020).
SITRI, Frédérique, « Observer et évaluer dans les rapports éducatifs : de la représentation d'un dire singulier à la description d'une situation » in *Les Carnets du Cediscor*, n°10, 2008. [En ligne]. URL : http://journals.openedition.org/ cediscor/183 (page consultée le 21 février 2020).
https://www.universalis.fr/encyclopedie/censure/#i_0
https://www.noscommunes.ca/DocumentViewer/fr/38-1/chambre/seance-115/debats

http://www.slate.fr/story/168599/guerre-gouter-enfants-alimentation-ecole-marche-bnnoir-nutrition-sante-education
https://www.clo-ocol.gc.ca/html/speeches_discours_22022005_f.php
https://qqcitations.com/citation/122887
https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/fr/SPEECH_08_57
http://www.slate.fr/story/168599/guerre-gouter-enfants-alimentation-ecole-marche-noir-nutrition-sante-education
https://rmc.bfmtv.com/emission/arretez-de-culpabiliser-ne-rien-faire-est-bon-pour-la-sante-ce-n-est-pas-moi-qui-le-dis-c-est-les-neerlandais-francais-lachez-vos-smartphones-et-reapprenez-a-vous-ennuyer-648560.html
http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=//EP//TEXT+CRE+20031119+ITEMS+DOC+XML+V0//FR&language=FR
https://www.noscommunes.ca/DocumentViewer/fr/38-1/chambre/seance 117/debats
https://www.noscommunes.ca/DocumentViewer/fr/39-2/chambre/seance-104/debats
https://www.noscommunes.ca/DocumentViewer/fr/40-2/chambre/seance-37/debats
https://www.noscommunes.ca/DocumentViewer/fr/40-2/HESA/reunion-26/temoignages

# Entre le dire et le ne pas dire – l'autocensure dans le discours ordinaire

Gabriela SCRIPNIC
Université « Dunărea de Jos » de Galaţi, Roumanie
gabriela.scripnic@ugal.ro

**Résumé.** Cette étude se propose d'explorer des situations où les locuteurs, dans leur pratique langagière courante, utilisent l'énonce *Il vaut mieux me taire* qui fonctionne comme un commentaire métadiscursif par lequel ils traduisent langagièrement une décision d'autocontrôle. Nous avançons l'hypothèse qu'en employant cet énoncé, le locuteur s'applique une autocensure pour deux raisons principales : pour éviter de porter atteinte à l'image de l'interlocuteur ou d'un tiers ou bien pour ne pas se mettre lui-même dans une lumière défavorable aux yeux des interlocuteurs. En outre, l'analyse de discours menée montrera ainsi que la frontière entre le dire et le ne pas dire, entre l'autocensure proprement dite et la fausse autocensure s'avère difficile à tracer, d'autant plus que cette stratégie permet également au locuteur de faire semblant de censurer ses paroles tout en disant tout ou quasi-tout de ce qu'il s'était proposé de dire.

**Mots-clés :** (fausse) autocensure, stratégie discursive, ethos, analyse de discours, interaction verbale.

**Abstract. (Between Saying and Not Saying - Self censorship in Ordinary Discourse).** This study -intends to explore situations where speakers, in their everyday language practice, use the utterance I'd better keep quiet, which functions as a metadiscursive comment through which they render linguistically a decision of self-control. We put forward the hypothesis that by using this utterance, the speaker applies self-censorship for two main reasons: to avoid damaging the image of the interlocutor or a third party, or to avoid putting himself in an unfavourable light in the eyes of the interlocutors. Moreover, the discourse analysis carried out will show that the border between saying and not saying, between self-censorship and fake self-censorship turns out to be difficult to draw, especially since this strategy also allows the speaker to pretend to censor his words while saying all or almost all of what he had intended to say.

**Keywords:** (fake) self-censorship, discursive strategy, ethos, discourse analysis, verbal interaction.

## Introduction

Perçue en général comme un mécanisme de contrôle issu d'une autorité, la censure se matérialise dans des interdictions de contenu langagier ou de comportement, imposées à un individu, à une collectivité ou à une institution. L'autocensure, quant à elle, est engendrée par des

ressorts internes qui témoignent le plus souvent de « la peur de déplaire aux pouvoirs » (Veyrat-Masson, 213), aux supérieurs.

Cette étude prend en considération une forme particulière d'autocensure, à savoir le cas où le locuteur choisit à dessein de couper court au flux de ses paroles par l'utilisation de l'énoncé *Il vaut mieux me taire* que nous considérons comme l'équivalent sur le plan langagier d'une décision mentale prise suite à un contrôle autoimposé et à un examen critique opéré par le locuteur. Comme ce type d'autocensure vient suite à une décision spontanée (contrairement à la censure qui relève d'un mécanisme réfléchi et différé), nous avons jugé adéquat de mener notre analyse sur le discours ordinaire, sur des prises de position de la vie quotidienne, malgré « les déterminations sociologiques faibles ou hétérogènes » (Mortureux) dont il fait preuve. La question principale à laquelle cette étude vise à répondre est : quels sont les mécanismes de fonctionnement discursif de ce type d'autocensure qui se traduit par une stratégie qui relève de la construction discursive de soi ?

Pour atteindre notre objectif, nous avons considéré qu'une structuration bipartite de l'étude s'avère adéquate : la première partie explorera brièvement le cadre théorique traitant de la censure et de l'autocensure en tant que phénomènes sociaux et pragmatiques, alors que la seconde partie analysera les formes particulières d'autocensure traduite linguistiquement par l'emploi de l'énoncé *Il vaut mieux me taire*.

## 1. Censure et autocensure – précisions conceptuelles

La *censure*, terme provenu du latin *censura,* relève, selon les définitions offertes par les dictionnaires, des domaines tels que le droit, la psychanalyse, la sociologie, voire l'histoire romaine (en liaison avec la dignité et fonction de censeur). Même si la censure est perçue d'une manière générale comme l'action de critiquer ou de blâmer le comportement ou les œuvres de quelqu'un (*TLFi*), nous adoptons dans cette étude une perspective plus ciblée du terme, selon laquelle la censure renvoie à un contrôle volontaire, à un examen critique, issu d'une autorité clairement définie (gouvernement, organisations de l'État) exercé sur des manifestations de l'espace public (la presse, les spectacles, les œuvres, etc.) et doué de pouvoir décisionnel, autoriser ou interdire, totalement ou partiellement, la diffusion de ladite manifestation auprès du public (cf. *Littré*, *Le Petit Robert, TLFi*).

En tant que « manifestation par excellence de l'exercice du Pouvoir » (Martin), la censure se traduit par des interdis qui pèsent sur toutes les formes d'expression, à partir de la parole jusqu'à l'image et l'iconique (*Ibidem*). Nombreux sont les phénomènes censoriaux qui se manifestent dans une société démocratique (en toute conscience de

l'oxymore que la combinaison entre *censorial* et *démocratique* peut créer) et, assez souvent, l'étiquette de *censure* est mise sur des manifestations à rôle de défendre les normes et les principes qui président au fonctionnement d'une société évoluée. À titre d'exemple, l'opposition entre la censure exercée par la police politique interdit la parution d'une œuvre, parce qu'elle ne convient pas au pouvoir dictatorial du pays, et la censure exercée par un tribunal qui interdit un ouvrage parce que celui-ci foule aux pieds le droit de l'homme (*Ibidem*).

L'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture a fait ressortir, dans le volume VII, de l'*Histoire de l'humanité* (947), les trois types de censure dont dispose la société moderne pour défendre ses valeurs de droit : la *censure préventive* (exercée antérieurement à la diffusion) ; la *censure répressive* (appliquée ultérieurement à la diffusion du message, elle peut avoir des conséquences juridiques sur son auteur) ; la *censure à la source* (appliquée en général aux médias pour qu'ils ne dévoilent pas certains renseignements jugés vitaux pour le bon déroulement d'une manœuvre – militaire, politique, etc.).

Si dans le cas de la censure on a affaire à des réglementations sociales, politiques ou institutionnelles qui pèsent sur les productions discursives, l'autocensure, quant à elle, renvoie à l'application à soi-même d'un contrôle de la production langagière, contrôle issu du désir de respecter les normes de la communauté dont le locuteur fait partie. Mise en liaison, et souvent en opposition, avec la liberté d'expression, l'autocensure relève, selon nous, de deux formes de manifestation : a) *l'autocensure en tant qu'acte non-délibéré*, suite à l'application d'une censure tellement forte que les individus finissent par se faire peser involontairement sur eux-mêmes et par eux-mêmes des interdictions d'expression ; b) *l'autocensure en tant qu'acte délibéré*, un choix volontaire du locuteur de ne pas toucher à un certain sujet pour ne pas porter atteinte à des membres de la communauté. L'autocensure délibérée peut être synonyme d'*autocensure citoyenne*[1], à savoir une forme de responsabilité assumée au vu des droits civils que le locuteur est censé respecter étant donné son appartenance à une organisation sociale ou politique.

L'*autocensure délibérée* présente au moins deux formes de manifestation, en fonction de la production langagière qui est affectée : i) *l'autocensure délibérée qui porte sur la production langagière*

[1] Terme employé par les journalistes participant à la 16ème édition des Débats de la COM' dédiés au thème de la place de la liberté d'expression et l'autocensure dans les médias, le 18 février 2019. Article disponible à l'adresse https://asso-comunity.fr/liberte-dexpression-et-autocensure/

*professionnelle* – dans ce cas, la déontologie professionnelle ou la charte institutionnelle impactent sur le choix du locuteur de ne pas toucher à un certain sujet ; ii) *l'autocensure délibérée qui porte sur la production langagière de la vie quotidienne* – dans ce cas, les normes sociales et, parfois, les normes d'un espace discursif particulier (par exemple, l'espace d'un forum de discussion en ligne) déterminent le locuteur à poser des limites personnelles à sa manière de s'exprimer et au contenu transmis. C'est cette autocensure délibérée portant sur le discours quotidien et ordinaire qui fait l'objet de notre analyse dans la seconde partie de cette étude.

## 2. L'autocensure dans le discours ordinaire : le cas de l'énoncé *Il vaut mieux me taire*

Le cadre théorique nous a permis d'établir, à la fin de la partie 1, deux types d'autocensure, à savoir non-délibérée et délibérée, ayant comme critère principal l'opposition entre l'acte de faire sienne une interdiction de sorte qu'on l'applique inconsciemment et l'acte de choisir volontairement et en toute conscience de s'appliquer des limites, selon des normes et des principes généralement accepté(e)s dans une communauté. Nous nous proposons dans cette partie de mettre en exergue les mécanismes de l'autocensuré délibérée dans des prises de parole de la vie quotidienne et relevant donc du discours ordinaire.

Envisagé en général en opposition avec le discours scientifique, le discours ordinaire est pourvu de traits spécifiques tels que : indétermination, ambigüité, redondance, multiplicité situationnelle, multiplicité thématique, niveau de langue 'quotidien', évaluation / appréciation (Tsitsa, 64). Cette hétérogénéité thématique, énonciative et situationnelle rend le discours ordinaire difficilement analysable dans le sens d'aboutir à des universaux linguistiques qui renforcent la validité des résultats obtenus. Pourtant, le discours ordinaire offre une piste d'analyse cohérente si on prend en considération le niveau métadiscursif, plus précisément la saisie des stratégies communément exploitées par les locuteurs pour se construire une image positive de soi et pour étouffer les critiques des interlocuteurs, malgré les situations communicationnelles différentes et les contenus thématiques variés véhiculés.

Le fil directeur de notre recherche est donné par la récurrence de l'énoncé *Il vaut mieux me taire* dans des prises ordinaires de parole, ce qui en assure également la cohérence en dépit de la multitude des sujets abordés. Nous envisageons cet énoncé comme la verbalisation d'une décision autocensorielle du locuteur, prise en toute conscience de ce que l'impact de ses paroles, ou de la continuation de ses paroles, pourrait avoir sur l'interlocuteur, sur un tiers ou sur soi-même. Nous avons puisé nos

exemples au discours ordinaire disponible en ligne, le plus souvent à la section de commentaires déclenchés par un blog ou un article, ou d'un forum de discussion.

Pour mener notre analyse, nous avons opté pour une démarche qui va de l'énoncé vers le discours, c'est-à-dire de *Il vaut mieux me taire* vers son rôle discursif. Nous avons essayé de trouver un nombre suffisamment grand d'emplois discursifs de cet énoncé afin de souligner son mécanisme de fonctionnement, en étroite liaison avec les traits du phénomène censorial et avec le potentiel pragmatique dont cet énoncé est censé faire preuve dans des contextes précis. Pour atteindre ce but, nous jugeons approprié d'expliciter les traits de l'autocensure avec *Il vaut mieux me taire :*

a) c'est un acte délibéré et réfléchi. *Il vaut mieux* fait ressortir l'idée que le locuteur a pris la décision suite à un processus de réflexion (même si cela n'a duré que quelques secondes) ; il a pesé les conséquences que son acte de dire pourrait avoir sur les autres et/ou sur soi-même. Il a choisi de couper court (ou de faire semblant de couper court) à sa production langagière dans le souci de ne porter atteinte à aucune instance directement ou indirectement visée par son énonciation.

b) selon le moment de manifestation de l'autocensure, elle est appliquée durant l'acte de communication, au moment où le locuteur se rend compte que la suite de son discours pourrait prendre une voie indésirable.

c) à la base de cette autocensure se trouvent soit des normes sociales que le locuteur a adoptées en tant que membre de la communauté, soit des normes de conduite personnelle qui gouvernent tous ses actes de dire.

d) elle est douée de fonction préventive car le locuteur, par le choix de se taire, étouffe un acte de langage du type [insulter quelqu'un] ou bien il évite de se projeter dans une lumière défavorable.

Dans ce qui suit, nous prenons en considération une série d'exemples[2] où des locuteurs ordinaires ont opté pour faire appel à l'énoncé *Il vaut mieux me taire* pour autocensurer une prise de parole, afin d'en présenter de plus près le fonctionnement de ce choix discursif. Nous avons identifié quatre situations où l'énoncé en question fonctionne, selon nous, comme une forme d'autocensure ; pourtant, nous sommes consciente du fait que l'élargissement du corpus pourrait nuancer les catégories issues de notre analyse.

[2] Les exemples de discours ordinaire sont donnés avec leur graphie d'origine.

### 2.1. L'autocensure – mesure prise pour étouffer un conflit (en train de se développer ou qui risque de surgir)

L'interaction face-à-face ou à distance peut prendre la forme d'un échange conflictuel où on avance des critiques et on répond à la critique, d'habitude en essayant de refaire son image par des mouvements plus ou moins agressifs par lesquels on met fin ou on prolonge l'échange en question. L'exemple ci-dessous relève d'un échange à distance entre deux locuteurs autour de la performance pendant un match de football.

> (1) Critiqué par Franz Beckenbauer suite à un but encaissé à la première minute de jeu contre le Bayern, Buffon a tenu à répondre à l'allemand. "*Je ne peux rien objecter à ce qu'a dit ce vieux sage de Beckenbauer, sinon lui rappeler un vieil adage : quand tu es marteau, frappe ; quand tu es une enclume, subis*. ***Il vaut mieux me taire*** *et attendre le prochain match*." a déclaré le gardien turinois.[3]

L'exemple ci-dessus témoigne d'un échange qui a eu lieu dans l'espace public et qui a été repris par les journalistes du média numérique. Le premier locuteur (L1) est Franz Beckenbauer, entraîneur, manager et ancien joueur de football ; celui-ci semble avoir critiqué un gardien de but, fameux dans ce sport, à savoir Gianluigi Buffon (L2), pour avoir reçu un but dès le début d'un match important. C'est un acte illocutoire de type [critiquer quelqu'un] dont on apprend la réalisation d'une manière médiée, par le biais de l'interprétation faite par le journaliste. Par rapport à cet acte comportatif, L2 réagit par une prise de position qui peut être douée d'une double interprétation selon les deux catégories d'éléments utilisés : apaiser la tension vs rétorquer la critique. D'un côté, il y a des éléments tels que *Je ne peux rien objecter* (la prétérition permet au locuteur de prétendre ne pas faire quelque chose tout en le faisant quand même) et *Il vaut mieux me taire* et, d'autre part, l'ironie voilée de l'appellatif *ce vieux sage de Beckenbauer* et le proverbe *quand tu es marteau, frappe ; quand tu es une enclume, subis* (le destin nous offre des occasions où on critique ou bien où on reçoit des critiques, mais les statuts peuvent se renverser à n'importe quel moment). L'autocensure par l'emploi de l'énoncé *Il vaut mieux me taire* fait ressortir l'attitude du L2 qui aurait pu avancer des critiques, mais qui, compte tenu de l'image de soi positive qu'il veut garder aux yeux du public, préfère clore cet échange et réhabiliter son statut par ses actions futures (*attendre le prochain match*).

Dans ce qui suit, nous prenons en considération le cas du récit d'une interaction face-à-face (réelle ou fictive) rapporté à travers les yeux de l'un des participants sur son blog personnel : il s'agit du récit d'un voyage en

[3]https://www.goal.com/fr/news/163/ligue-des-champions/2013/04/04/3877847/ldc-juventus-buffon-r%C3%A9pond-%C3%A0-beckenbauer

avion, dès l'arrivée à l'aéroport de départ jusqu'à la destination finale. L'extrait ci-dessous porte sur le conflit déclenché pendant un vol transocéanique, à 2h du matin, quand L1 (la narratrice du récit) voulait s'endormir, tandis que son voisin a décidé de faire des devoirs de chimie (lumière allumée en plein visage, bruit du stylo sur le papier, tapotement sur le papier).

> (2) « Je n'en peux plus si tu continu je jure que je te tape et que je jette ton putain de stylo ». La fatigue a parlé. Et que fait cet enfoiré ? Il me fixe encore, ne dit rien et appelle l'hôtesse pour lui dire que je suis une grosse méchante qui l'embête. Là je comprends que je ne peux plus rien contre lui le niveau de connerie est au maximum, **il vaut mieux me taire** et attendre… Je lui glisse quand même que je peux lui passer mon portable pour qu'il appelle sa maman, afin de lui rapporter à quel point je suis une vilaine…[4]

Le conflit est en plein épanouissement, les mots grossiers et les menaces en sont la preuve (*putain de stylo, grosse méchante, je jure que je te tape*). À ce point, la L1 se présente aux yeux des lecteurs du blog comme une personne sage qui sait jusqu'à quel point on peut pousser un conflit et à quel moment il vaut mieux s'en retirer. Pourtant, son autocensure est passagère, car elle veut également se construire l'image de quelqu'un qui a le dernier mot dans un échange et marquer clairement quel est le rapport de pouvoir dans cet échange conflictuel (*Je lui glisse quand même que je peux lui passer mon portable pour qu'il appelle sa maman, afin de lui rapporter à quel point je suis une vilaine*). Elle se présente donc sous une lumière positive : malgré les attaques perpétrées, elle vise à imposer au public l'ethos d'un interactant qui a les freins de l'échange et le contrôle à son gré, et l'expression *il vaut mieux me taire* le suggère également.

Si dans les deux premiers exemples le conflit a été déjà entamé et que le locuteur souhaite l'apaiser en essayant d'imposer au public l'ethos d'une personne apparemment non conflictuelle, il peut y avoir des cas où l'autocensure a le rôle d'étouffer un conflit avant qu'il ne surgisse. C'est le cas de l'exemple (3) tiré d'un forum sur divers appareils électroniques :

> (3) bonjour,
> j'ai un ami qui a le dvico tvix hd m6500a il n'y a pas photo ! mais vu le prix du wd à coté **il vaut mieux me taire** ! si effectivement la sortie optique est correcte je vais réfléchir à investir sur un ampli home-cinéma ! bien cordialement ![5]

[4] http://comotelama.over-blog.com/maman-mes-bagages-ont-rate-l-avion
[5] https://www.homecinema-fr.com/forum/multimedia-materiels-lecteurs-et-box/western-digital-wd-tv-hd-t29910654-4065.html

L'autocensure, dans ce cas, protège le locuteur de la réalisation d'un acte de langage offensant à l'adresse de la personne qui demande un prix, à ce qu'il paraît, trop grand par rapport au produit (un multimédia player) mis en vente. Par cette autocensure, il étouffe un acte de langage de type [insulter quelqu'un], mais il laisse voir son mécontentement à l'égard de la situation. Cette non verbalisation d'un acte potentiellement menaçant pour la face positive du tiers qui fait l'objet de la prise de parole est issue d'une double contrainte : une contrainte imposée par les normes de l'espace discursif où l'énonciation se produit (sur les forums, il ne faut porter atteinte ni aux interlocuteurs, ni aux autres instances, sinon on risque de se faire éliminer par l'administrateur) et une contrainte personnelle, à savoir le désir de transmettre ou de garder une image positive de soi aux yeux des autres participants au forum.

### 2.2. L'autocensure – mesure prise pour éviter de projeter une image négative de soi

L'autocensure peut s'appliquer également dans le cas où le locuteur préfère ne pas discourir sur un sujet qu'il ne connaît mal. Il ne s'agit pas ici d'une interaction, mais plutôt d'un conflit intérieur où le locuteur doit opter entre parler et dire des sottises ou des banalités vs mettre fin à la prise de parole.

> (4) **Dieu a-t-il un cœur de grand brûlé ?**
> Je ne sais pas du tout. Quelle question ! Il en a bien bavé. Il a pris le mal de tous. Ça n'a pas dû être facile. Mais, je ne suis pas assez calé pour répondre là-dessus. Je ne veux pas raconter de conneries. **Il vaut mieux me taire**.[6]

Dans (4), l'autocensure projette une image positive du locuteur qui apparaît comme quelqu'un de sérieux, capable d'évaluer objectivement son expertise et ses connaissances dans un certain domaine et qui se rend compte qu'il vaut mieux se taire que tenir des propos inappropriés et, par cela, risquer de transmettre au public une image défavorable de soi. Il en va de même pour l'exemple (5) où le locuteur fait évoluer son discours pour que la dernière image qui reste à l'esprit du public soit celle d'un locuteur concis qui évite le bavardage inutile.

> (5) Je vous laisse mes beautés. Oui aujourd'hui rien de spécial à raconter ni à dire alors **il vaut mieux me taire** et être concise non ?! Bisou tout plein.[7]

[6]https://l1visible.com/claudio-capeo-riche/
[7] http://www.theshoppeuse.fr/2016/11/loversize-boyish-dautomne.html

### 2.3. L'autocensure – mesure prise pour ne pas empiéter à une situation positive

Il arrive parfois que le locuteur se rende compte que l'aspect iconique ou symbolique l'emporte sur l'aspect langagier, et que l'autocensure de l'acte de parole vienne comme une mesure sensée, à rôle de donner la primauté au visuel :

> (6) **Que diriez-vous aux enfants qui envoient leurs œuvres sur le Muz ?**
>
> J'aimerais leur dire que je les admire, et que nombre de peintres et d'illustrateurs se sont cassés les dents en essayant de les imiter. Mais finalement je crois **qu'il vaut mieux me taire**. Leurs dessins seront d'autant plus forts que les adultes ne s'en mêlent pas trop…[8]

Ce type de fonctionnement de l'autocensure pourrait aussi également être rangée sous la catégorie II.2. (voir supra) car tout en évitant, par les paroles, de porter atteinte à un message mieux transmis par l'iconique, le locuteur se construit l'image positive d'une personne suffisamment intelligente pour passer en arrière-plan et laisser une œuvre (la sienne ou celle des autres) parler à sa place. De même, une autre interprétation serait possible : l'autocensure comme une modalité de cacher soit son manque d'expertise par rapport à l'œuvre, soit une éventuelle opinion défavorable, malgré l'admiration directement affichée.

### 2.4. La fausse autocensure

Dans cette catégorie, on pourrait ranger les situations où le locuteur fait semblant de s'autoappliquer la censure, mais, en réalité, il continue l'acte d'énonciation et il transmet son message entier qui est mis sous le parapluie de « je n'ai pas dit tout ça ».

> (7) Moi, je suis l'amie de tous les Mexicains. Je pourrais dire : je suis la mère de la poésie mexicaine, mais **il vaut mieux me taire**. Je connais tous les poètes et tous les poètes me connaissent. C'est pourquoi je pourrais le dire. Je pourrais dire : Je suis la mère et de l'eau a sacrément passé sous les ponts depuis tout ce temps –là mais **il vaut mieux me taire**. Je pourrais dire, par exemple : j'ai connu le petit Arturo Belano quand il avait dix-sept ans, qu'il était un enfant timide qui écrivait des pièces de théâtre et des poèmes, et qu'il ne supportait pas l'alcool. Mais ça serait faire du verbiage…[9]

[8] http://lemuz.org/interview-stephane-henrich/
[9] http://tradabordo.blogspot.com/2008/10/devoirs-de-vacances-2.html

Dans (7), l'argumentation développée pour défendre le point de vue (*Je suis l'amie de tous les Mexicains*) est présentée comme issue d'une réticence de la locutrice car elle ne veut pas paraître dépourvue de modestie. En effet, il s'agit d'une fausse réticence qui peut être envisagée discursivement comme une stratégie rhétorique qui permet au locuteur, d'un côté, d'imposer au public l'ethos d'une personne compétente, mais modeste et, de l'autre, d'étouffer les potentielles critiques ou accusation de fierté excessive. Par cela, ce mouvement discursif se rapproche de la figure rhétorique de la prétérition qui « consiste en ce que, dans le discours, le locuteur dit qu'il ne dit ce que néanmoins il dit » (Molinié, 276). C'est une démarche d'autoprotection qui se traduit linguistiquement par la répétition de l'expression *Il vaut mieux me taire*, par l'emploi à plusieurs reprises du phrasème *Je pourrais (le) dire* en combinaison avec la caractérisation du contenu propositionnel transmis comme du *verbiage* (*Mais ce serait faire du verbiage*). La locutrice vise à se mettre ainsi à l'abri contre les possibles accusations et à mettre en avant une image positive de soi, à savoir l'ethos d'une personne sérieuse (qui évite le bavardage) et modeste dans son expertise (la poésie mexicaine).

Il est intéressant de souligner que, dans le corpus pris en considération, l'emploi de l'expression *Il vaut mieux me taire* traduit une autocensure du développement de l'énonciation dans une direction menaçante pour l'ethos du locuteur. Elle ne marque pas la fin de la prise de parole proprement dite qui continue de diverses manières :

- par la précision d'une attitude à adopter : *Il vaut mieux me taire et attendre le prochain match. Évidemment, ce n'est plus de la spontanéité, et parfois même, je n'ai pas le temps de répondre… mais il vaut mieux me taire ! Tant pis si je ne réponds pas !*

- par l'évaluation faite par le locuteur de son propre acte d'énonciation : *j'ai été aussi marqué par une autre créature, mais je pense qu'il vaut mieux me taire, car ça peut prêter à confusion du genre.*[10] *Oui aujourd'hui rien de spécial à raconter ni à dire alors il vaut mieux me taire et être concise non ?! Bisou tout plein.*

- par une évolution discursive dans une direction non menaçante pour l'image positive du locuteur : *Mais finalement je crois qu'il vaut mieux me taire. Leurs dessins seront d'autant plus forts que les adultes ne s'en mêlent pas trop…/ J'ai toujours autant de plaisir à découvrir vos billets et les commentaires qui les suivent, surtout. J'apprends énormément. Et ce depuis 2007 ou 2008, je crois. Et je ne sais pas participer. donc il vaut*

[10] http://www.algerie-dz.com/forums/archive/index.php/t-405401-p-2.html

*mieux me taire! Merci encore, j'espère que vous aussi vous prendrez autant de plaisir à écrire tout cela.*[11]

## Conclusion

Cette étude a abordé une stratégie discursive largement utilisée par les locuteurs, à savoir le commentaire métadiscursif *Il vaut mieux me taire*. Nous avons rangé cette stratégie parmi les marques des phénomènes autocensoriaux de type délibéré par lesquels les locuteurs, tout en opérant un examen critique à leur production langagière, décident d'interrompre, totalement ou partiellement, leur prise de parole. Le cadre théorique sur la censure nous a permis, d'un côté, d'assigner une place adéquate à l'autocensure avec *Il vaut mieux me taire* au sein des interdis qui pèsent sur les formes d'expression et, de l'autre, d'établir les traits de cette autocensure : c'est la verbalisation d'un acte délibéré et réfléchi que le locuteur accomplit le plus souvent durant l'échange quand il devient conscient que la voie prise par son énonciation ne convient pas aux normes sociales ou de conduite personnelle que le locuteur est censé respecter. Elle est pourvue de fonction préventive afin de mettre fin à un échange conflictuel ou/et d'empêcher le locuteur de transmettre une image négative de soi au public.

Le discours ordinaire, malgré sa multiplicité thématique, énonciative et situationnelle, témoigne d'une constante au niveau métadiscursif. Aussi avons-nous pu faire ressortir le fonctionnement de la stratégie d'autocensure pour laquelle nous avons identifié quatre situations d'emploi qui montrent que la frontière entre le dire et le ne pas dire est assez floue : a) dans une interaction face-à-face ou à distance, l'autocensure a le rôle d'étouffer un conflit, potentiel ou déjà entamé, et le locuteur construit ou garde ainsi l'ethos d'une personne non conflictuelle ; b) dans une séquence monologale, l'autocensure est une stratégie principalement centrée sur l'ethos, car le locuteur évite de projeter l'image de quelqu'un d'incompétent dans un domaine ou qui fait du verbiage sans finalité ; c) dans d'autres cas, l'autocensure est, dans la perception du locuteur, une mesure à prendre pour ne pas empiéter sur une situation positive où les paroles s'avèrent superflues, voire inutiles ; d) la fausse autocensure se révèle proche de la figure rhétorique de la prétérition par laquelle le locuteur simule la coupure de l'énonciation tout en poursuivant son discours dans la même lignée qu'il a prétendu ne pas développer dans sa prise de parole. Il s'agit d'une stratégie qui permet au locuteur de faire passer tout son message, mais, en employant *Il vaut mieux me taire*, il se met à l'abri contre les éventuelles critiques de l'interlocuteur car il a prétendu ne pas (continuer à) parler de ce sujet.

[11] http://www.koztoujours.fr/tracer-sa-route

L'étude des extraits pris en compte nous a permis l'observation que l'énoncé *Il vaut mieux me taire* marque, le plus souvent, la fin du développement discursif menaçant pour l'image du locuteur et non la fin de l'acte d'énonciation qui continue dans une direction plus rassurante pour celui-ci.

Cette étude n'a aucune prétention d'exhaustivité et un corpus plus élargi pourrait mener à la saisie de certaines autres situations d'emploi de la formule envisagée.

**Bibliographie**

MOLINIE, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.
TSITSA, Maria, « Questions de traduction. Le cas des textes juridiques grecs et français » in Jean-Claude Beacco et Sophie Moirand (dir.), *Les enjeux des discours spécialisés*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 63-74.
UNESCO, *Histoire de l'humanité*, vol. VII, *Le XX^e siècle : de 1914 à nos jours*, Paris, Éditions Unesco, 2009.
VEYRAT-MASSON, Isabelle, « Censure, autocensure : maladies des médias ? Entretien avec Michel Polac » in *Le temps des médias,* 1 (n° 1), 2003, pp. 213-222.

**Sitographie**

MARTIN, Laurent, « Les censures : une histoire ancienne, des formes nouvelles » in Laurent Martin (dir.), Les censures dans le monde, Presses Universitaires de Rennes, 2016. [En ligne] URL : <http://books.openedition.org/pur/44942 (page consultée le 4 avril 2020).
MORTUREUX, Marie-Françoise, « Didacticité et discours "ordinaire" » in *Les Carnets du Cediscor* 1, 1993. [En ligne] URL : http://journals.openedition.org/cediscor/601 (page consultée le 30 avril 2020).
https://asso-comunity.fr/liberte-dexpression-et-autocensure/ (Page consultée le 25 avril 2020).
https://www.goal.com/fr/news/163/ligue-des-champions/2013/04/04/3877847/ldc-juventus-buffon-r%C3%A9pond-%C3%A0-beckenbauer (Page consultée le 10 avril 2020).
http://comotelama.over-blog.com/maman-mes-bagages-ont-rate-l-avion (Page consultée le 11 janvier 2020).
https://www.homecinema-fr.com/forum/multimedia-materiels-lecteurs-et-box/western-digital-wd-tv-hd-t29910654-4065.html (Page consultée le 11 janvier 2020).
https://l1visible.com/claudio-capeo-riche/(Page consultée le 3 mars 2020).
http://www.theshoppeuse.fr/2016/11/loversize-boyish-dautomne.html (Page consultée le 3 mars 2020).
http://lemuz.org/interview-stephane-henrich/(Page consultée le 11 janvier 2020)
http://tradabordo.blogspot.com/2008/10/devoirs-de-vacances-2.html (Page consultée le 3 mars 2020).
http://www.algerie-dz.com/forums/archive/index.php/t-405401-p-2.html (Page consultée le 20 février 2020).
http://www.koztoujours.fr/tracer-sa-route (Page consultée le 20 février 2020).

# NOTES DE LECTURE

**Ileana Neli Eiben, Ioana Marcu (dir.), *Dialogues* francophones, nº 22-23/2019, « Générations – un univers polysémique (?) », Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2019, ISSN : 224-7073, 176 p.**

Sorti de l'imprimerie en 2019, le présent volume réunit les contributions scientifiques de plusieurs chercheurs de renommée internationale. Rassemblés autour de la thématique « Générations – un univers polysémique (?) », les articles parus dans ce numéro double de la revue *Dialogues Francophones* annoncent déjà un lien qui se tisse entre des auteurs issus des quatre coins du monde, (inter-)connectés entre eux par la préoccupation pour l'étude des littératures française et francophone contemporaines.

Réunis autour de la notion de « génération », les chercheurs essaient de traiter cette problématique sous ses facettes multiples, sous ses maintes acceptions, tout en s'efforçant d'épuiser un univers sémantique extrêmement riche. C'est ainsi que l'ouvrage collectif soumet à la réflexion le mot « génération » qui s'applique à la littérature et décrit l'évolution du phénomène littéraire à travers les siècles. En fait, la critique parle souvent de générations d'écrivains, de différentes périodes, étapes de la littérature, de l'apparition/ disparition d'un genre ou d'une forme littéraire consacré(e) à une certaine époque. Toutes ces différences qui s'établissent entre deux espaces temporels marquent une rupture, un passage d'une génération à l'autre, d'un vieux monde à un monde nouveau, actuel. Engendrement, origine commune, synchronisme temporel, tous les sens que le mot « génération » peut prendre se rattachent à la même idée d'appartenance qui se justifie par le partage d'un ensemble de valeurs propres à une génération. Quand il est question de « génération » et des rapports (inter-) générationnels, la notion de « filiation » surgit inévitablement pour décrire ce rapprochement et, à la fois, cette distanciation entre deux ou plusieurs générations. La faille intergénérationnelle s'explique par le passage du temps qui entraîne un changement, plus ou moins radical, dans la perception de ceux qui réclament leur appartenance à telle ou telle communauté (génération).

La proposition de la « génération » au titre de thématique de l'ouvrage témoigne de la richesse de ce sujet qui permet une approche multilatérale, interdisciplinaire et transdisciplinaire. Par ailleurs, le nombre des chercheurs réunis à l'occasion de ce numéro confirme l'actualité de ce sujet et l'intérêt qu'il suscite encore parmi les spécialistes du domaine.

L'architecture de l'ouvrage se compose d'un avant-propos, d'une introduction, de six articles qui portent sur la thématique de la génération, de trois entretiens avec des écrivains francophones, d'une traduction inédite et de dix comptes rendus. À la fin, les notices bio-bibliographiques donnent un plus de valeur au recueil dont les compositions scientifiques sont signées par des spécialistes de renommé dans le champ où ils activent.

Préoccupées à la fois par l'aspect formel et par les idées véhiculées par ceux qui ont contribué à la réalisation de cette édition, les responsables du numéro ont muni le présent recueil d'un avant-propos censé démêler les fils tordus de l'acception du terme « génération ». En essayant d'expliquer les sens adjacents de ce mot, Ileana Neli Eiben et Ioana Marcu arrivent, en fait, à expliquer la popularité du terme, consacré dans plusieurs domaines : histoire, sociologie, littérature, etc. Ce recueil collectif se veut être une incursion dans la littérature de langue française contemporaine, construite à partir de cette notion de « génération », comprise tantôt comme fondement sur lequel s'appuie la production textuelle, tantôt comme une catégorisation des individus appartenant aux littératures française et francophones.

Pour placer les discussions qui jaillissent à propos de cette notion dans un cadre contextuel bien articulé et expliqué, dès le début, Antoine Compagnon, critique littéraire consacré, propose une esquisse de ce que le mot génération signifie et, le plus important, quel est le rapport et la relevance de ce terme dans la littérature. Nouveau monde vs. vieux monde, innovation et désuétude, imitation et originalité, voilà les enjeux auxquels le monde des écrivains et la littérature doivent faire face. Le professeur Antoine Compagnon réussit à faire, en quelques pages, une excellente introduction qui prépare le terrain pour les réflexions qui vont s'enchaîner à propos du rapport établi entre « génération » et « littérature ».

Réunies sous l'emblème « générations », les six contributions du dossier thématique attestent une multiplicité de points de vue sur le mot « génération », appliqué sur un vaste corpus textuel. Sartre, Queneau, Ducharme, Sylvie Germain, Philippe Jaccottet, François Weyergans, Francis Bebey, Soraya Nini, Hadjila Kemoum, Dalila Kerchouche, Faïza Guène, ce sont les noms qui figurent dans l'inventaire des écrivains choisis pour illustrer la polyvalence du mot « génération » en littérature.

Le premier article qui ouvre cette section du recueil est le produit d'une analyse appliquée par la chercheure Margareta Gyurcsik sur les romans de Sartre, Queneau, Ducharme. Prenant comme point de départ la métaphasique et les représentations de la métaphasique, l'auteure distingue deux générations d'écrivains existentialistes, utilisant comme

critère de partage la valence que la métaphysique acquiert pour ceux-ci. C'est ainsi que Sartre s'encadre dans la génération des écrivains de 1930-1940, caractérisée par un malaise existentiel, connu sous la célèbre formule « nausée sartrienne ». Quant à Queneau, il se trouve à côté de Sartre, inclus dans la même génération, grâce à leur appartenance à la même époque, mais dépasse ce dernier par une vision novatrice qui ironise l'existentialisme et qui aboutit à la création d'une nouvelle langue d'écriture. En ce qui concerne Réjean Ducharme, il représente la deuxième génération d'écrivains qui adaptent l'existentialisme de Sartre et le traitent de manière tantôt grave, tantôt ludique, tout en se forgeant une nouvelle langue d'écriture.

Si Margareta Gyurcsik s'attarde sur la notion de génération et l'applique aux écrivains, Roxana Maximilean va mettre sous la loupe critique deux générations des personnages romanesques. Aussi la thématique de l'ouvrage est-elle traitée en tant que rapport intergénérationnel qui oppose les ancêtres et leurs successeurs, unis par un héritage transgénérationnel.

La sphère de la richesse polysémique du mot « génération », et les enjeux auxquels il se prête, est élargie par l'étude de Hani Georges Fanous qui emprunte cette notion et l'applique au niveau discursif. C'est ainsi que son étude, « Génération du discours poétique chez Philippe Jaccottet », va soumettre à l'analyse le recueil de poèmes *Cahier de Verdure* pour traiter le phénomène de la « douceur » comme un effet discursif créé par le poète.

Plus loin, Anamaria Marc s'intéresse à la (ré)génération littéraire dans l'œuvre de François Weyergans. Pour aborder la problématique de la génération et des rapports intergénérationnels, elle opère avec les notions d'enracinement/ déracinement comme étapes indispensables au sein de la filiation et dans le processus de transmission intergénérationnelle.

Spécialiste dans l'étude des littératures francophones, Ioana Marcu se penche sur la littérature issue de l'immigration maghrébine. Toutefois, elle dépasse les limites d'une analyse censée dévoiler les différentes générations d'écrivains. Son esprit critique va plus loin et s'attarde sur la faille inter- et intragénérationnelle, infiltrée au sein d'une famille d'immigrants maghrébins.

Finalement, la série d'articles regroupés sous le titre « Générations » se clôt par la contribution de Pierre Suzanne Eyenga Onana qui propose une observation des comportements déviants dans le cadre de l'interaction sociale en vue d'offrir une alternative pour apaiser les conflits intergénérationnels et ainsi favoriser l'harmonie du groupe.

La troisième partie compositionnelle de cet ouvrage collectif réunit trois entretiens avec des écrivains francophones (Jean Jauniaux, Jean Luc Outers, Felicia Mihali) qui, grâce à leur disponibilité, offrent un aperçu

sur le sentiment d'être écrivain francophone, sur le déracinement du pays natal, l'enracinement dans le nouveau pays, la double appartenance culturelle et les difficultés affrontées en tant qu'écrivains de l'entre-deux.

Autre point fort de l'ouvrage, la traduction faite par la chercheure Margareta Gyurcsik contribue fortement à l'originalité du recueil et à la diversité des contributions scientifiques dont il se compose. La maîtrise de langues française et roumaine, la tournure des phrases, les variantes de traductions et les associations lexicales sont autant d'exemples pour assurer l'étiquette d'originalité et de valeur artistique incontestables.

Finalement, avant d'insérer les notices bio-bibliographiques, les responsables du numéro introduisent une séquence dédiée aux comptes rendus. Regards critiques sur des ouvrages analytiques, sur des recueils collectifs, sur des traités philosophiques, sur des grammaires reformées et adaptées aux besoins de l'enseignement actuel, les comptes rendus se situent sous le signe d'une préoccupation féconde dans le domaine des lettres, qui ne cesse d'additionner au répertoire des noms d'écrivains et leurs textes indispensables pour enrichir la littérature de spécialité et l'accompagner d'une vision novatrice.

Engendrant une polémique cordiale sur la signification du mot « génération », ainsi que sur ses possibilités associatives, le numéro double (22-23) de la revue *Dialogues Francophones* s'impose comme repère critique fondamental dans la littérature de spécialité. La stucture de l'ouvrage, les stratégies combinatoires employées pour catégoriser les contributions, la diversité des supports textuels sur lesquels s'applique l'analyse, la pluralité des points de vue, le centrage de l'analyse sur une littérature considérée plutôt marginale comptent parmi les points originaux du recueil. Ces particularités auraient suffi pour placer le volume sous le libellé de livre de référence dans l'étude des littératures française et francophones. De plus, la lecture plurielle des textes littéraires signés par des écrivains français et francophones contemporains ouvre la voie à un véritable échiquier culturel et littéraire où une multiplicité de voix résonnent sans pour autant exclure les autres discussions qui peuvent jaillir à propos de ce sujet. De ce fait, l'ouvrage s'adresse au grand public, spécialisé ou en cours de formation, qui peut y trouver la matière pour enrichir ses connaissances sur la littérature.

Andreea-Roxana DOBRESCU
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie

**Ileana Neli Eiben, Ioana Marcu (dir.), *Dialogues* francophones, nº 24/2020, « Représentations du (non)déplacement dans les littératures francophones », Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2020, ISSN 1224-7073, 317 p.**

En transgressant les frontières entre l'incertitude du connu et les promesses de l'inconnu, le numéro 24 de la revue *Dialogues francophones* (2020), publié aux éditions *Editura Universităţii de Vest* (Timişoara), se penche sur les multiples *mouvements* esthétiques du (non)déplacement dans les littératures francophones. Sous la direction d'Ileana Neli Eiben et Ioana Marcu, ce numéro thématique regroupe seize articles qui traitent des représentations du (non)déplacement et de sa « modulation »[1] au niveau de l'écriture des écrivains comme Claude Kayat, Fabienne Kanor, Leïla Houari, Jean Jauniaux, Louis-Philippe Dalembert, Jacinthe Mazzocchetti, Ying Chen, Akira Mizubayashi, Wajdi Mouawad, Émile Ollivier, Fatou Diome, Alain Mabanckou, Kama Kamanda et Cheikh Hamidou Kane.

Les contributions rassemblées dans cette importante entreprise analytique et critique se proposent de dévoiler les multiples facettes du (non)déplacement au niveau des modalités d'expression diverses (des récits de voyage, des « écritures migrantes », la poésie de l'*entre-deux*, etc.) en utilisant des méthodes d'approche minutieuses et rigoureuses (l'herméneutique, la mythocritique, l'analyse comparative, la géocritique, etc.). L'ouverture de la thématique proposée par ce dernier numéro de la revue *Dialogues francophones* soumet à la réflexion un large éventail de sujets : les thèmes de la migration et du voyage, les ambivalences de l'immigration, l'identité transfrontalière, le rapport à l'Autre, le « nouvel » espace de l'identité culturelle et religieuse, le voyage psychologique et la « cartographie », le déplacement existentiel, le « déplacement » de la parole poétique, le paradigme de la mobilité, la mobilité discursive et narrative, le déplacement moral dans la morphologie. De plus, quatre autres sections clôturent l'ouvrage : une rencontre francophone avec Anselme Nindorera (p. 247-251), des entretiens avec Kim Thuy (p. 255-262) et Djaïli Amadou Amal (p. 263-272), des traductions inédites (p. 273-287) et des comptes rendus (p. 289-309).

[1] Nous faisons référence au concept de « flexibilité » théorisé dans la mythocritique de Pierre Brunel : « Il faut reconnaître à tout écrivain le droit à la modulation et, pour l'analyse littéraire, cette modulation est plus intéressante qu'une donnée toujours incertaine et toujours hypothétique » (§16). Voir Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Grenoble, UGA Éditions, 2016, p. 65-76. [En ligne] URL : https://books.openedition.org/ugaeditions/6426 (Consulté le 14 février 2022).

Dans l'avant-propos (p. 9-12), afin de contextualiser la problématique et les implications tant physiques que spirituelles du (non)déplacement, les coordonnatrices motivent leur décision de s'intéresser à la vie de l'homme moderne, « une vie faite d'incessants déplacements consentis ou subis et, parfois, d'instants de fixité voulus ou imposés » (p. 9). À partir d'une série de clarifications conceptuelles, Ileana Neli Eiben et Ioana Marcu s'arrêtent sur les deux sujets complémentaires au thème de discussion de ce numéro : le déplacement et le non-déplacement. Quant au concept du *déplacement*, l'avant-propos met l'accent sur l'instabilité du présent qui remet en question l'identité et la diversité, à savoir un ensemble des thèmes récurrents à l'époque contemporaine. Les divers causes et effets de la mobilité annoncent des implications qui entament une discussion actuelle et pertinente sur la *transfiguration* : le répit, qu'il soit intérieur ou physique, la (re)découverte de soi et de l'autre, l'au-delà du voyage extérieur et le dedans de la quête spirituelle, l'acceptation et le refus, le familier et l'étranger, l'endogène et l'exogène, la nostalgie médusée et le retour difficile[2] et l'hybridation (p. 10-11). À l'inverse, le non-déplacement surprend le manque de mouvement qui transforme le personnage actif en personnage amorphe, à la suite d'une irradiation contemporaine de l'« oblomovisme »[3]. Ces personnages incarnent ainsi des agents d'une « fausse action qui est synonyme du silence, de l'immobilité, du vide, de la pause » (p. 12). À travers des explications, des exemples et des notes en bas de page, liés à la démonstration entreprise le long de ce volume, l'avant-propos expose et contextualise la démarche de la réflexion sur « toutes ces facettes du (non)déplacement » (p. 12).

Le premier article, « Du déplacement en littérature : morphologie, morale et plaisir » (p. 15-31), écrit par Alexandre Sannen, a comme objectif le déplacement moral dans la morphologie du récit à la fin du XX^e^ siècle. Par le biais d'un cadre théorique (la sémiologie et la psychanalyse) et d'un autre référentiel (un corpus littéraire regroupant les romans de

[2] L'impossibilité de « revenir en arrière » nous amène à réfléchir aux motifs romantiques *Panta rhei* et *Fugit irreparabile tempus* que le *(non)déplacement* de la littérature contemporaine semble questionner.

[3] Concept qui fait référence au roman *Oblomov* (1859) de l'écrivain russe Ivan Gontcharov, dont le protagoniste devient le prototype. Synonyme de l'*à-quoi-bonisme* et du désinvestissement, l'« oblomovisme » est définit par Eloísa Castellano-Maury comme « un débordement de l'impuissance face au chaos du monde qui fait qu'on baisse les bras et qu'on attend que ça se passe ». Voir Eloísa Castellano-Maury, « Oblomov », in *Revue française de psychosomatique*, n° 24, 2003, p. 97-105. [En ligne]. URL : https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychosomatique-2003-2-page-97.htm (Consulté le 14 février 2022).

Jean Echenoz, Hervé Guibert, Michel Houellebecq, Pascal Quignard et Marie Redonnet), Alexandre Sannen se propose d'étudier les usages et la circulation du signe « /plaisir/ » afin de dévoiler le déplacement moral défini comme « une hypothèse répressive » (p. 29).

En « suivant » les traces de l'héroïne de *La Paria* de Claude Kayat, Debbie Barnard explore un nouvel espace identitaire, le « devenir-autre ». Dans son article, « Partir afin de devenir soi-même : identité et déplacement dans *La Paria* de Claude Kayat » (p. 33-44), Debbie Barnard analyse *divers* déplacements pour exposer la création d'un espace pour l'identité culturelle et religieuse qui « dépasse les limites proscrites par l'identité binaire Arabe-Juif, et qui permet le *devenir-autre* » (p. 37).

Vanessa Massoni da Rocha divise son analyse portant sur les représentations de déplacements dans l'œuvre de Fabienne Kanor en deux parties. La première examine le côté biographique et le fonctionnement de la mer dans les deux premiers romans de l'écrivaine, *D'eaux douces* et *Humus*, tandis que la seconde dévoile le trauma de la traite négrière pendant la période coloniale. À la suite de la contextualisation biographique et de son approche comparative, historique et symbolique, l'article « La mer comme cimetière : déplacements et insurrections dans *Humus* de Fabienne Kanor » (p. 45-59) réussit à expliquer et à interpréter le déplacement « qui transforme l'eau, symbole de la vie en linceul des corps jetés à la mer, des corps qui transfigurent la mer en cimetière » (p. 57).

La production littéraire, notamment les deux recueils poétiques, *Poème-fleuve pour noyer le temps présent* (1995) et *Cuisine intérieure* (2014), de l'écrivaine belge d'origine marocaine Leïla Houari fait l'objectif de l'article écrit par Francesca Aiuti, « Leïla Houari : une poésie de l'*entre-deux* » (p. 61-79). La lecture de l'*entre-deux* à trois niveaux – littéraire, culturel et socio-politique – propose une herméneutique du déplacement de la parole poétique vue par Francesca Aiuti comme un acte linguistique « par le truchement duquel une nouvelle dimension spatiale, extra-frontière, pourrait être conquise par la poésie contemporain » (p. 77).

Dans « Réinterprétations du thème du voyage dans *L'Année dernière à Saint-Idesbald* de Jean Jauniaux : entre immobilité, évasion et fantaisie » (p. 81-95), Iulia-Roxana Georgiu s'arrête sur les causes et le rôle du déplacement dans l'écriture du voyage à partir des nouvelles *Pontiac* et *Room-service* tirées du recueil *L'Année dernière à Saint-Idesbald* (2015) de Jean Jauniaux. À travers son analyse thématique, Iulia-Roxana Georgiu montre un double aspect du genre viatique : d'un côté, l'engagement de dépeindre « les grands drames de la société contemporaine » (p. 82), et de l'autre côté, le retour à « l'expérience de la lecture » (p. 94).

« Actualisations d'un *topos* de la littérature de l'exil : la traversée maritime, à travers *Mur Méditerranée* de Louis-Philippe Dalembert et *Là où le Soleil ne brûle pas* de Jacinthe Mazzocchetti » (p. 97-111) est le titre que donne Lila Lamrous à sa lecture comparée de la traversée maritime comme *topos narratif* chez les deux auteurs. Par sa comparaison de la thématique de la crise migratoire contemporaine, Lila Lamrous illustre le processus du parcours émotionnel de Mazzocchetti et l'évocation des mémoires de l'exil de Dalembert, en mettant en emphase l'actualisation du *topos* pour « dénoncer la violence des frontières et des assignations dans un lieu unique et un destin figé » (p. 109).

Dans sa recherche portant sur le roman de Denys Chabot, *La tête des eaux*, Margareta Gyurcsik s'attarde sur les thèmes de la migration et du voyage pour réfléchir à la problématique du rapport à l'Autre et ses implications concernant l'identité et l'altérité, la permanence et le changement. En revisitant le phénomène de la migration du XXe siècle, « À la recherche de l'Eldorado abitibien » propose également une « recherche » de la beauté et la diversité du Québec par l'entremise de la stratégie narrative de Chabot.

La réflexion sur la langue de l'exil a suscité l'attention de Bernadette Porto qui, dans son article « Représentations de la langue de l'exil chez des passeurs culturels venus d'Orient : Ying Chen, Akira Mizubayashi et Wajdi Mouawad » (p. 127-140), analyse l'expérience linguistique « comme un déplacement existentiel » (p. 127). À partir de deux signes spatiaux récurrents dans les textes des auteurs choisis, la *maison* et la *route*, Bernadette Porto identifie deux modes essentiels « de s'approprier une langue, qui révèlent la possibilité ou l'impossibilité d'y arriver, de s'installer et d'habiter une langue ou un nom » (p. 138).

La contribution « Identité et représentations de l'exilé dans le roman *Passages* d'Émile Ollivier » (p. 141-151) de Veronica Cappellari porte sur les poétiques des « écritures migrantes » qui font le pont entre le lieu d'origine et le pays d'accueil, *ici* et *là-bas*. Par son analyse de l'univers romanesque, Veronica Cappellari réussit à montrer comment l'écriture d'Émile Ollivier devient « un moyen efficace pour retrouver ses propres racines, pour lutter contre l'oubli et pour s'éterniser » (p. 150).

Les descriptions des voyages vers l'Algérie coloniale à la fin du XIXe siècle représentent le point de départ de l'article « Les Français en Algérie coloniale : voyage en territoire national ou à l'étranger ? » (p. 153-168). Dans sa présentation et ses études de cas, Dorottya Mihályi met en exergue les facteurs géographiques, les guides (et leur rôle actif dans la création des stéréotypes et des exigences du voyageur) et quelques récits de voyage pour montrer comment l'Algérie « reste pour la mère-patrie "la colonie la plus précieuse" et "l'Orient le plus proche" » (p. 165).

Louise Bonastre Fajardo signe l'article « Paradoxes et pluralité des expériences de migration dans *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome » (p. 169-179) dans lequel les paradoxes des situations migratoires et les concepts d'identité et de mondialisation dans le roman autofictionnel de Fatou Diome représentent le point de départ de l'analyse. Dans le contexte migratoire et sa mise en récit, il s'agit à la fois d'interroger les intérêts individuels et collectifs et d'exposer les illusions et la critique des formes du néocolonialisme, tout ce qui « participe à dire les ambivalences de l'immigration » (p. 178).

En se penchant sur le roman *Lumières de Pointe-Noire* d'Alain Mabanckou, Rolph Roderick Koumba et Ama Brigitte Kouakou étudient une autre forme de *mouvement*, le voyage psychologique, qui se base sur la lecture et la connexion au monde par le biais de la télévision et des réseaux sociaux (p. 181). « De la redéfinition de la notion de "*voyage*" à l'hymne aux "*imaginaires libres*" dans *Lumières de Pointe-Noire* d'Alain Mabanckou » (p. 181-188) propose ainsi un examen de la « mise en scène » d'un voyage où le déplacement (psychologique) et le non-déplacement (la sédentarité physique) se conjuguent à la suite de l'évasion imaginaire et de l'identification aux personnages de fiction.

À partir de l'approche sémiotique de sa réflexion heuristique, Pierre Suzanne Eyenga Onana s'interroge sur les modalisations de la mobilité chez Kama Kamanda autour de deux pôles épistémologiques : la mobilité discursive (p. 190-195) et la mobilité narrative (p. 195-202). Divisé en deux parties, l'article « De la figurativité à la polymorphie de la mobilité dans *Lointaines sont les rives du destin* de Kama Kamanda » (p. 189-203) s'intéresse au paradigme de la mobilité qui se révèle « une postulation, en tant qu'elle instaure un hymne au vivre ensemble » (p. 202).

La réflexion d'Arsène Blé Kain, « Le "paradigme des mobilités" dans les récits sur les Catapilas de Venance Konan : de l'immigration interafricaine à une identité panafricaine » (p. 205-217), fondée sur l'axe méthodologique sociocritique de Pierre Zima, met en exergue le cas de l'immigration interafricaine à travers la trilogie de Venance Konan sur les Catapilas. Partant du concept de la mobilité, développée par le géographe Tim Cresswell et le sociologue Vincent Kaufmann, l'étude d'Arsène Blé Kain réussit à légitimer la mobilité par l'immigration « en tant que variable d'ajustement des multiples identités du continent africain sur une identité panafricaine » (p. 206).

L'incomplétude ontologique et les aspirations de l'être dévoilées par le mythe des origines et le mythe de l'éternel retour dans le roman *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane ont suscité l'attention de Marie Cécile Bouguia Fodjo. La recherche mythocritique, « Mobilité spatiale et quête de soi dans *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou

Kane » (p. 219-231) illustre comment la présence des mythes dans le roman choisi structure l'exploration de la *mobilité*, en concluant que le mythe des origines « s'associe au tragique de la fin du roman pour camper le plaidoyer pour la préservation de l'idiosyncrasie de chaque individu ou communauté comme un préalable à l'enrichissement dans la rencontre avec l'alter ego » (p. 230).

En se servant de la géocritique comme méthode d'approche, le dernier article, « La fabrication des "êtres transfrontaliers" dans quelques romans africains francophones de l'extrême contemporain » (p. 233-244) écrit par Diouma Faye, questionne l'émergence des « êtres transfrontaliers » dans quelques romans africains. Dans son étude sur la fabrication de l'identité transfrontalière, Diouma Faye identifie un « troisième espace » qui dépasse les frontières problématiques de l'*entre-deux*, permettant ainsi aux personnages de « se fabriquer une identité sur mesure » (p. 242).

Incontestablement, le numéro 24 de la revue *Dialogues francophones*, « *Représentations du (non)déplacement dans les littératures francophones* », dont l'objectif est suivi de près par toutes les démonstrations rassemblées, est une production scientifique de référence. Doctes et audacieuses, les contributions se caractérisent par : une qualité scientifique qui se base sur des analyses minutieusement documentées et des méthodologies variées, des points critiques originaux contextualisés par les références bibliographiques riches, des citations intelligemment découpées et des exemples utiles au lecteur afin que celui-ci puisse suivre la démonstration des hypothèses, une pluralité des perspectives et des grilles d'analyse, une recherche rigoureuse à plusieurs niveaux (complémentaires) de l'esthétique du (non)déplacement : littéraire, linguistique, philosophique, psychologique, politique, géographique, historique, socio-culturel. En attirant l'attention des spécialistes, des lettrés et des chercheurs qui s'intéressent non seulement aux littératures francophones, mais encore à la représentation littéraire du (non)déplacement, le présent volume réussit à enrichir le panorama existant en proposant un modèle complexe de réflexion fondé sur les multiples facettes du (non)déplacement que les écrivains francophones, « ayant connu souvent eux-mêmes le changement volontaire ou forcé de résidence, inscrivent dans leurs productions littéraires » (p. 12).

Claudiu GHERASIM
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie

**David Diop, *La porte du voyage sans retour ou les cahiers secrets de Michel Adanson,* Paris, Éditions du Seuil, 2021, 253 pages, 978-2-02-148785-5.**

Né en 1966 à Paris, d'un père sénégalais et d'une mère française, le romancier David Diop est également chercheur et enseignant. Spécialiste de la littérature du XVIII^e^ siècle, il devient en 1998 maître de conférences en littérature à l'Université de Pau. En 2018, il remporte le Prix Goncourt des lycéens avec son troisième roman, *Frère d'âmes*, qui entremêle histoire de la Première Guerre mondiale et colonialisme. Ce n'est pas sans mérite qu'en juin 2021, David Diop devient le premier Français à recevoir le prestigieux *Booker Prize International*, décerné par un jury anglophone.

Récit énigmatique, chargé d'émotions fortes, comme son titre l'indique, *La porte du voyage sans retour* est une odyssée bouleversante, qui invite le lecteur à prendre part à une aventure unique dans la connaissance de la condition humaine.

Du point de vue structurel, ce roman, de 256 pages, est organisé en trente-six chapitres, numérotés par des chiffres romans. Chaque page de cette puissante évocation offre une sensation différente, une expérience caléidoscopique de la vie des personnages. Au cœur de l'action passionnante, mais en même temps écrasante, se trouve Michel Adanson, un jeune botaniste que l'auteur fait vivre au XVIII^e^ siècle.

Si le lecteur se pose des questions sur la signification du titre *La porte du voyage sans retour ou les cahiers secrets de Michel Adanson,* la réponse se trouve dans le fait que le roman a pour point de départ les *cahiers secrets* du scientifique. Grâce à ces cahiers inventés par le romancier, on fait connaissance avec un jeune naturaliste français du Siècle des Lumières, qui entreprend un voyage initiatique et fascinant au Sénégal. La narration à la première personne est un moyen de créer le suspense, que l'auteur utilise pour impliquer le lecteur dans les événements racontés. On peut assimiler ce « voyage sans retour » à un voyage vers la mort, inévitable pour tout être humain, mais la façon dont chacun conçoit cette fin peut offrir des perspectives différentes. La multitude d'événements racontés de manière détaillée, la capacité de l'auteur d'évoquer les événements historiques et de décrire la société française coloniale du XVIII^e^ siècle sont les ingrédients d'un roman tout à fait captivant.

Par certaines problématiques, le romancier fait sortir son lecteur de la zone confortable d'un horizon littéraire prédictible : le colonialisme et ses injustices sociales, l'esclavage des Noirs au Sénégal avec l'enlèvement des hommes, des femmes et des enfants emmenés sur l'île de Gorée (surnommée *La porte du voyage sans retour)*, transportés ensuite en Europe et vendus aux enchères.

Comme technique narrative, l'auteur utilise le récit à plusieurs voix, rendues par un langage poétique destiné à sensibiliser le lecteur ; nous avons choisi de citer ce fragment extrait du premier chapitre du roman : « Michel Adanson se regardait mourir sous les yeux de sa fille. Il se desséchait, il avait soif… Michel Adanson ne croyait pas avoir entendu cette nuit-là la forêt se plaindre. Mais alors qu'il était consumé par un incendie intérieur aussi violent que celui qui avait illuminé sa pirogue sur le fleuve… Il aurait voulu crier, mais aucun son ne parvenait à franchir sa mâchoire tétanisée. » Cet art de décrire en détail l'agonie et la condition (périssable) de l'être humain crée des sentiments forts, contradictoires pour tout lecteur travaillé par des questions existentielles : *Que signifie vraiment ce voyage dans la vie ? Que nous reste-t-il à la fin ?* Par l'incipit, qui met en lumière les mécanismes du pouvoir et du colonialisme, et par l'excipit, qui illustre un monde en quête d'équilibre, l'auteur réalise la cyclicité de son roman.

Écrit à une époque où la société se trouve en quête d'un nouvel équilibre, où les gens n'attachent plus d'importance aux aspects fondamentaux de la vie, ce roman m'a fait réaliser que la vie est précieuse et m'a déterminée à réfléchir sur la liaison secrète entre les arts : « La peinture et la musique ont le pouvoir de nous révéler à nous-mêmes notre humanité secrète. Puisque nous n'arrivons pas à aimer le monde, décrivons-le. » Si l'homme change constamment et qu'il ait souvent peur de l'inconnu, alors ce roman donne une leçon (possible !) de courage dans le but d'affronter la vie. Ces énigmes nous rendent plus forts et nous aident à nous comprendre.

Pour nous, la lecture de ce roman a été un vrai plaisir, car nous avons ressenti faire partie de cette histoire passionnante, dont nous avons mieux compris les subtilités à travers l'intrigue amoureuse qui traverse l'histoire. Trouver des correspondances entre notre propre vie et les destins présentés dans ce roman est un exercice d'intercompréhension et d'interprétation auquel toute herméneutique nous invite. Faisons-le, car la récompense est enrichissante !

Iulia-Maria PĂDURE
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie

**Tanguy Viel, *La fille qu'on appelle*, Éditions de Minuit, Paris, 2021, 176 pages, ISBN 978-2-7073-4732-9.**

Sorti de l'imprimerie l'année passée (2021), publié par Les Éditions de Minuit, le roman *La fille qu'on appelle* est le produit littéraire de l'écrivain français contemporain Tanguy Viel. Auteur connu au grand

public grâce à une écriture qui met en scène des intrigues complexes et captivantes pour le lecteur du présent, Viel dénonce avec une force impitoyable la misère de la société actuelle. *La fille qu'on appelle* s'encadre, d'une manière téléologique, dans ce qu'on considère comme une fresque de la société, puisque l'œil critique de l'écrivain y fonctionne comme une caméra qui capture des scènes de vie, des fragments de vie, des attitudes et des mœurs de la société contemporaine.

Divisé en deux parties, le roman suit le destin des deux personnages, construits parallèlement, Laura et Max le Core, fille et père, prisonniers de leur condition humble, victimes de l'inégalité sociale. Bien que la première partie offre une image voilée de la vie de famille et cache au lecteur la véritable intrigue du roman, Viel prouve sa maîtrise d'artisan du verbe et articule un réseau narratif complexe où les drames individuels se tissent aux rapports de pouvoir. Chez l'auteur de *La fille qu'on appelle,* la construction de l'univers diégétique n'implique pas une linéarité chronologique, mais une alternance entre deux plans : le plan du présent et le plan du passé qui s'imbriquent pour dynamiser l'action romanesque. Maîtrisant l'art de l'écriture, Tanguy Viel choisit une histoire cadrée pour son récit qui présente une expérience tragique vécue par Laura, racontée par elle-même au commissariat de police lors de la déposition d'une plainte.

Conscient des artifices dont il doit se servir pour enraciner un pacte de lecture fécond, l'écrivain suscite l'intérêt de son lecteur dès l'incipit, où le personnage féminin raconte avec minutie un rendez-vous avec le maire de la ville. Une avalanche de détails introduit progressivement le lecteur dans l'univers intérieur de Laura qui, dans un essai désespéré de se faire justice, va déployer tout l'arsenal de précisions dont elle dispose. Pourquoi Laura se trouve-t-elle au commissariat de police ? Pourquoi donner tant de précisions sur sa vie intime ? Quelle pourrait être la connexion entre son histoire et le maire de la ville ? Toutes ces questions ne quittent pas l'esprit du lecteur qui, spectateur au début, se sent devenir lui-même un policier qui va questionner Laura pour tempérer sa curiosité.

La première partie du roman est construite sur la technique du climax par l'accumulation des détails censés augmenter la tension dramatique jusqu'au point d'une explosion. La temporisation crée un effet de suspense, une sorte d'attente insupportable que seulement le déchiffrage de l'histoire va apaiser. La deuxième partie est en équilibre avec la première et contribue ainsi à l'harmonisation du roman en termes de techniques employés. Tandis que dans la partie introductive le climax est atteint par le dévoilement du secret de Laura (à son père et au lecteur à la fois), dans la seconde partie on assiste à la révélation de ce secret.

Utilisant la même technique de la temporisation, Tanguy Viel accumule des détails qui, superposés l'un à l'autre, vont éclaircir finalement la raison de cette plainte mystérieuse et l'évolution / l'involution des relations qui se tissent entre les personnages.

La restitution des événements passés se fait grâce à deux narrateurs qui interfèrent. D'un côté, il y a un narrateur omniscient qui relate à la troisième personne du singulier (donc il obtient l'objectivité pour assurer la véridicité du roman). De l'autre côté, il y a un narrateur-personnage, incarné par Laura, qui présente son expérience de vie, à la première personne du singulier et, de ce fait, est moins crédible que le premier narrateur qui n'est que la projection textuelle de Tanguy Viel.

Le seul à connaître la tournure événementielle, l'auteur ne donne pas le même droit à ses narrateurs. La voix de Viel résonne chaque fois que le narrateur qui l'incarne prend la parole, donne ou bien coupe la parole aux personnages pour redresser la narration sur une voie connue seulement par lui. Il intervient dans le récit de Laura, il s'y glisse pour faire des commentaires, pour changer de registre, pour braquer l'objectif de la camera sur tel ou tel personnage / comportement / événement. Présence fantomatique qui se cache derrière les personnages, cette instance narrative suprême prend les rênes et fait preuve d'un contrôle absolu sur les personnages et sur leur comportement.

Au-delà du sujet romanesque, actuel et touchant, le point fort situé en haut de la pyramide est la dimension méta-textuelle du roman qui encourage le lecteur à l'évaluer d'un œil critique. Dans la même perspective, on ne peut pas faire abstraction d'une critique sociale que l'auteur réalise par le biais de son récit. L'étiquette de 'critique sociale', aussi dure qu'elle puisse paraître, se justifie par la présentation d'une communauté (une petite ville sans nom suggère, selon nous, l'expansion et l'applicabilité de ces mœurs à toute autre localité) régie par les luttes de pouvoir. Sous cet angle, Viel construit son roman comme chronique du quotidien, de la société actuelle, réglementée par le rapport puissant-faible. L'abus de pouvoir, le trafic d'influence, la déchéance morale des riches, la lutte contre la corruption et contre l'injustice sont autant d'exemples qui confèrent transparence au récit et permettent la catégorisation du roman sous le libellé de critique sociale.

De plus, dans la même liste des points forts, mentionnons une floraison de tropes employés, au rang desquels la métaphore occupe une position privilégiée. Sur cette figure de style se greffe une riche imagerie facilitée par les métaphores filées qui contribuent également à l'effet de suspense.

Ces quelques remarques faites à partir de ce roman ne sont ni exhaustives ni exclusives et le sujet reste ouvert pour toute discussion /

‘polémique cordiale’. La richesse textuelle, l’encombrement métaphorique, l’enjeu de la temporisation, les subtilités référencées par ici et par là, le changement d’un cadre à l’autre sont des aspects que seule la lecture (double, triple) du roman puisse vraiment révéler.

Andreea-Roxana DOBRESCU
Université de l’Ouest de Timişoara, Roumanie

# NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES

## Ont contribué à ce volume

**Ana M. ALVES** est maître de conférences au Département de Langues Étrangères de l'Institut Polytechnique de Bragance – École Supérieure d'Éducation (Portugal). Elle est membre intégré du CLLC (Centre de Recherche en Langues, Littératures et Cultures) de l'Université de Aveiro et membre de la Société des études céliniennes. Ses domaines de recherche sont la littérature française et francophone contemporaine, la sociologie des intellectuels, la culture et la problématique identitaire et le discours de l'exil. Par ailleurs, elle fait partie du bureau de l'APEF (Association Portugaise d'Études Française) et est responsable de la mise en ligne de la revue [https://carnets.revues.org/271].

**Mykhailo BABARYKA.** Ayant obtenu sa première formation (baccalauréat universitaire ès lettres suivi du diplôme de spécialiste en philologie) à l'Université nationale linguistique de Kyiv (KNLU), il est devenu enseignant en littérature dite étrangère à la chaire de la littérature générale et comparée « Feçenko V.I. » de son université d'origine (2006-2015). Mykhailo a ensuite fait son Master en Arts, Lettres et Langues dans le cadre du parcours international Erasmus Mundus Joint Master's « Crossways in Cultural Narratives » (2016- 2018) dans les Universités de Poznań (UAM), Perpignan (UPVD) et Sheffield (UoS). Mykhailo est actuellement doctorant en 2e année du parcours « Scientia » à l'UNSW (Sydney) préparant sa thèse en littérature anglo- et franco- phone du 21ième siècle et médias numériques. Avant d'entamer son doctorat, Mykhailo étudiait la (géo-)poétique de paysage dans l'écriture de Julien Gracq et de Nicolas Bouvier.

**Assia BELGHEDDOUCHE** est Maître de Conférences HDR à l'ENSB d'Alger, chef d'une équipe de recherche en pédagogie universitaire en milieu plurilingue au laboratoire LISODIP. Elle a un doctorat en sciences du langage option sociodidactique. Ses centres d'intérêts : les représentations dans l'enseignement des langues, le contact des langues, la didactique du plurilinguisme et la pédagogie universitaire. Publications : « L'enseignement apprentissage du FLE dans un contexte plurilingue : quelle influence sur le développement d'une compétence métacognitive ? » in Abdelhamid Belhadj Hacen et Brigitte Marin-Porta (dir), *Enseignement/apprentissage des langues et contextualisation*, Paris, L'Harmattan, 2013, pp. 39-48 ; « Le français, langue étrangère en Algérie ? Conséquences de son "statut ambigu" sur les pratiques didactiques » in Ali Reguigui et Julie Boissonneault (dir.), *Language and territory studies in language planning*, Ontario, Canada, 2014, pp. 297-313.

**Aissa BOUSSIGA** est Docteur en Sciences du langage de l'Université d'Alger 2 (Algérie) et de l'Université de Rennes 2 (France). Il est actuellement Maitre de conférences au département de français et Doyen de la Faculté des Lettres et des Langues à l'Université Akli Mohand Oulhadj de Bouira. Ses recherches et publications portent essentiellement sur la sociolinguistique, l'onomastique et

l'enseignement des langues étrangères. Outre ses responsabilités pédagogiques, M. Boussiga a participé et participe encore à plusieurs projets de recherche nationaux et internationaux notamment auprès de l'AUF et de l'Université de Rennes 2. Depuis 2009, M. Boussiga est Formateur et Conseiller d'entretiens auprès de l'Agence Campus France de l'Ambassade de France à Alger.

**Astrid von BUSEKIST** est professeur de théorie politique à Sciences Po Paris depuis 2001. Elle dirige le programme de théorie politique à l'école doctorale et est rédactrice en chef de la revue *Raisons Politiques*. Elle a été professeur invité à la Goethe Universität Frankfurt (2020-2021), à l'Université de New York (2017, 2018, 2019, 2020), à l'Université de Tel Aviv (2009-2011) et à l'Université Libre de Bruxelles (2001). Ses dernières publications : avec Michael Walzer, *Justice is regular work*, Cambridge, Polity Press, 2020 ; « After Empire; Karl Renner's Danubian model of pluralism » in *Nations and Nationalism*, vol. 25, issue 2, avril 2019, pp. 544-563 ; *Forms of Pluralism*, Columbia University Press, 2018 ;« The Ethics of language policies » in Annabelle Lever et Andrei Poama (dir.), *The Routledge Handbook of Ethics and Public Policy*, Londres, Routledge, 2018 ; « Idealism or pragmatism? Ad hoc multilingualism and open English »in Peter A. Kraus et François Grin (dir.), *The Politics of Multilingualism*, PAmsterdam, J. Benjamins, 2018 ; avec Benjamin Boudou, « Language and Immigration: What can be Expected from Newcomers » in Michele Gazzola, Torsten Templin et Bengt-Arne Wickström (dir.), *Policy and Linguistic Justice*, Heidelberg, Springer, 2018 ; *Portes et murs. Des frontières en démocratie*, Paris, Albin Michel, 2016 ; *Singulière Belgique*, Paris, Fayard, 2012 ; *Penser la Politique*, Paris, Presses de Sciences-Po, 2010. Elle est également la traductrice de Richard Sennett (*Bâtir et Habiter. Pour une éthique de la ville*) ; Philippe Sands (*La Filière ; Retour à Lemberg*) ; et Michael Sandel (*La tyrannie du mérite*).

**Marjorie COLIN.** Agrégée de lettres modernes et docteure en littérature, elle enseigne actuellement à Paris, à des lycéens (littérature) et à des Master 2 (MEEF). Elle a soutenu sa thèse intitulée *De la pesanteur à la grâce : les « clowneries métaphysiques » dans le théâtre de Beckett* en 2020, sous la direction de Jeanyves Guérin. Elle a participé à plusieurs colloques en France (Paris, Angers, Arras, Lyon) et à l'étranger (Angleterre, Espagne, Italie). Elle a organisé en 2019 un colloque « Culture Godot » (Université Sorbonne Nouvelle et Université de Lorraine) et elle est actuellement en train de publier les actes aux Lettres Modernes Minard (Garnier). Elle a également publié plusieurs articles, notamment : « Le silence en maux dans l'œuvre théâtrale de Samuel Beckett » in *Quêtes littéraires,* n° 7, « Le silence en mots, les mots en silence », Institut de Philologie Romane de l'Université Catholique de Lublin Jean-Paul II, mars 2018, pp. 142-152 ; « Du dire au faire : domination et soumission dans le théâtre de Beckett » in *Revue du Centre international de recherches et d'études en sciences de la communication politique (CIRESCOP)*, n° 2, mars 2018, pp. 22-32 ; « Poétique du corps minoré dans le théâtre de Samuel Beckett » in *Ad Hoc* n° 7,

« Valeur des corps », décembre 2018 ; « Clowneries métaphysiques dans le théâtre de Beckett » in *Samuel Beckett, Littérature et traduction*, Bern, Peter Lang Éditions, mars 2020, pp. 177-190.

**Ioana-Rucsandra DASCĂLU** est depuis 2002 enseignante-chercheure à l'Université de Craiova, Roumanie. Diplômée de l'Université de Bucarest (1998-2003), avec un Master en Théorie de la littérature (2002-2003) et docteur ès Lettres (2009). Auteure d'une monographie *Étude sur les passions dans la culture ancienne et moderne* (2014) et de beaucoup d'articles publiés en Roumanie et à l'étranger sur des sujets de littérature française du XVII$^{ème}$ siècle (la rhétorique du XVII$^{ème}$ ou le silence) et sur la littérature contemporaine française et francophone. Depuis 2016, elle a prispart à toutes les éditions du CIEFT de Timisoara. L'étude sur le corps lui tenant particulièrement à cœur, elle est intervenue à plusieurs reprises sur : « L'ensevelissement du corps dans le mythe d'Antigone, source de la modernité » ou « Mythe et corporalité dans l'épidémie de peste chez Michel de Montaigne ».

**Alexandra DĂRĂU-ŞTEFAN** est doctorante à l'Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca (Roumanie) et professeur de FLE au lycée. Elle prépare actuellement une thèse intitulée *La double face de l'amour : Éros et Agapè dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio*. Ses principales lignes de recherches sont la littérature francophone contemporaine et la philosophie. Elle a participé à plusieurs conférences et colloques nationaux et internationaux (Roumanie, Hongrie, France, Maroc, Chine) et a publié plusieurs articles et comptes rendus dans des revues académiques ou littéraires (*Agapes Francophones*, *Quaestiones Romanicae*, *Dialogues Francophones*, *Journal of Romanian Literary Studies, Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio, etc.*).

**Andreea-Roxana DOBRESCU** est doctorante en littérature française (I$^{ère}$ année) à l'Université de l'Ouest de Timişoara (Roumanie), École Doctorale des Sciences Humaines. Elle enseigne des cours de français à l'Université de l'Ouest de Timişoara. Elle est membre du Centre d'Études Romanes de Timişoara (CSRT). Diplômée de la Faculté des Lettres de la même Université : mémoire de master intitulé *La part du fils. (En)quête identitaire sur les traces du grand-père disparu* ; mémoire de licence intitulé *L'agonie et la mort dans la nouvelle naturaliste française du XIX$^{e}$ siècle : Les Soirées de Médan*, sous la direction de Mme Ramona Maliţa. Actuellement, elle prépare une thèse doctorale élargissant ses recherches scientifiques sur la littérature de la filiation : *Échos naturalistes et écriture de la filiation chez Jean-Luc Coatalem* sous la direction de Mme Ramona Maliţa. Domaines d'intérêt : les littératures françaises réaliste, naturaliste et contemporaine, privilégiant la thématique de la filiation, de la mort et de la guerre. Participations au concours national *Liste Goncourt : Choix Roumain* (éditions 2018, 2019, 2020, 2021), au colloque estudiantin *Conflict, Change and Cooperation*, organisé par l'Université de Szeged, Hongrie, mars

2020 ; à la conférence intitulée *Adaptive Storytelling*, en décembre 2021, avec la communication « Catharsis through art: the therapeutic function of writing ».

**Carme FIGUEROLA** est actuellement Professeure des Universités à la Faculté de Lettres de l'Université de Lleida où elle enseigne la Langue et la Littérature française et francophone. Elle a consacré sa thèse, qui a mérité le Prix Extraordinaire de Doctorat, à Jean-Richard Bloch. En conséquence, nombreuses de ses publications portent sur la littérature d'entre-deux-guerres et sur des auteurs tels que Roger Martin du Gard, Georges Duhamel, Paul Nizan ou Jean-Richard Bloch. Un deuxième volet de sa recherche vise les aspects de la réception littéraire et culturelle dans le domaine franco-catalan-espagnol. Le troisième axe qui attire son attention est centré sur le phénomène de la littérature populaire où elle s'est occupée d'auteurs tels que Jules Verne ou Michel Zévaco. Dès nos jours elle focalise ses efforts sur la littérature féminine, ce qui lui a permis d'aborder des écrivaines françaises et francophones, à savoir, George Sand, Delly, Irène Némirovsky, Maïssa Bey, Colette Fellous, Malika Mokeddem, Fawzia Zouari, Léonora Miano entre d'autres.

**Alina GANEA** est Professeur des Universités dans le Département de français de la Faculté des Lettres, habilitée à diriger des recherches dans le domaine de l'analyse du discours. Ses recherches portent essentiellement sur l'analyse du discours. Ses publications incluent des recherches sur la construction de l'ethos dans le discours promotionnel, l'emploi de l'appel à l'émotion dans le discours et la communication interculturelle. Elle est auteure de trois monographies (*Evidentialité et argumentation. L'expression de la source de l'information dans le discours*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2012 ; *De la parole comme action. Aperçu théorique et entraînement pratique au fonctionnement des actes de langage*, Galaţi, GUP, 2011 ; *Pragmatica întrebării. Enunţul interogativ în română şi franceză*, Galaţi, GUP, 2014), de plusieurs manuels universitaires et de nombreuses études parues à l'étranger et en Roumanie.

**Claudiu GHERASIM** est étudiant en Master 2 Études romanes à l'Université de l'Ouest de Timişoara (Roumanie). Il est membre du Centre d'Études romanes de Timişoara et assistant de recherche dans le cadre du projet DACRE (Faculté des Lettres de l'Université de l'Ouest de Timişoara). Ses principales lignes de recherche sont : la littérature française contemporaine, la littérature francophone, la mythocritique. Actuellement, il prépare un mémoire de Master2 sur l'analyse mythocritique du roman *Thésée, sa vie nouvelle* de Camille de Toledo sous la direction de Mme Ramona Maliţa.

**Jacques Gerard KEUBEUNG FOKOU** est titulaire d'un PhD en Études francophones obtenu à l'Université du Tennessee-Knoxville. Sa recherche porte sur les études postcoloniales, diasporiques et féministes. Son manuscrit porte sur l'étude des représentations de l'indigène, de l'immigré et du banlieusard comme figures de l'altérité dans le roman africain francophone. Il enseigne les

littératures et cultures francophones à McDaniel College dans l'État du Maryland aux États-Unis.

**Goucem Nadira KHODJA** est Maître de Conférences au département de français de l'École Normale Supérieure de Bouzaréah, Alger. Contributions scientifiques : « Nina Bouraoui. Voyage au bout de la mémoire ou l'écriture blanche. De la déconstruction à la construction. » communication présentée dans le cadre des journées d'études organisées les 27 et 28 avril 2015 par L'E.N.S de Bouzaréah, Laboratoire LISODIP/Réseau mixte LAFEF. Article publié dans la revue *Socles*, n° 2 ; « Mémoire des lieux, mémoire de l'entre-deux, pour une poétique de la relation », communication présentée aux travaux des troisièmes rencontres scientifiques du Réseau LAFEF *Explorer les pratiques linguistiques, textuelles et artistiques francophones du point de vue de l'entre-deux et de l'écart* organisées à l'Université d'Oran 1, les 2 et 3 Mai 2017 ; « L'écriture de Nina Bouraoui : écho et résonances des vibrations de la Nature », communication présentée au colloque international *Réinventer la nature : pour une approche écopoétique des littératures contemporaines de langue française* tenu les 9-10 et 11 novembre 2018 à la Faculté des Sciences Humaines et sociales de Tunis ; « Esthétique de la douleur dans le roman *1994* de Adlène Meddi », communication présentée au 4ème congrès international *Littérature maghrébine d'impression française* organisé par l'Université de Manouba, Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités les 6, 7 et 8 décembre 2018.

**Roxana MAXIMILEAN** est doctorante à l'Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca (Roumanie) où elle prépare une thèse intitulée *Réécritures des mythes dans l'œuvre de Sylvie Germain* sous la direction de Mme Yvonne Goga. Elle est diplômée d'un master en Études Romanes : Langue et littérature françaises, à l'Université de l'Ouest de Timişoara, avec un mémoire intitulé *L'enfance dans le roman français contemporain. Sylvie Germain, Petites scènes capitales*, coordonné par Mme Ramona Maliţa. Elle a aussi réalisé une partie de ses études en France à l'Université Michel de Montaigne de Bordeaux. À présent elle est professeur de FLE.

**Jun MITA** est associate professor au College of Liberal Arts and Sciences of Kitasato University, Kanagawa, Japon. Il se consacre notamment aux littératures et à l'art en Belgique d'un point de vue comparatiste. Ses publications récentes : « La Réception du symbolisme en Wallonie et la formation de l'esthétique "nordique". Une analyse de *L'Âme des choses* d'Hector Chainaye » in Norbert Bachleitner (dir.), *XXI. Congress of the ICLA – Proceedings. Vol 2. Literary Translation, Reception, and Transfer*, Berlin, De Gruyter, septembre 2020, pp. 441-453 ; *Le Nord imaginé. Autour de la géopoétique du symbolisme en Belgique*, Kyoto, Shoraisha, 2018 (monographie en japonais).

**Simona MODREANU** est Professeure des Universités, HDR, directrice du Département de langue et littérature françaises et francophones de l'Université

« Alexandru Ioan Cuza » de Iaşi (Roumanie). Docteur ès lettres de l'Université de Paris VII avec la thèse *Cioran ou l'ironie comme stratégie du refus de Dieu*. Directeur-adjoint du Centre Culturel Roumain de Paris (1999-2001). Auteure de plusieurs articles, essais, chroniques, ainsi que des livres : *Cioran ou la prière interdite* (Iasi, 2002) ; *Eugène Ionesco ou l'agonie de la signifiance* (Iaşi, 2002) ; *Le Dieu paradoxal de Cioran* (Paris, Rocher, 2003) ; *Cioran*, (Paris, OXUS, 2003) ; *Lectures nomades* (Iaşi, 2006) ; *Lectures sédentaires* (Iaşi, 2010) ; *Lectures infidèles* (Iaşi, 2015) ; *Lectures fluides* (Iaşi, 2018) ; *L'Atome, une histoire sans fin* (Iaşi, 2020) ; coord. et co-auteur du volume *Espace identitaire dans les littératures francophones contemporaines* (Iaşi, 2016) ; interprète de conférence, traductrice ; auteur d'études et articles dans le domaine de la traductologie ; organisatrice du Colloque international *Les journées de la Francophonie* depuis une dizaine d'années.

**Gaël NDOMBI-SOW** est titulaire d'un doctorat en Littérature générale et comparée de l'Université de Lorraine et Maître-assistant CAMES. Enseignant à l'université Omar Bongo et membre du centre « Écritures » (Université de Lorraine), ses travaux portent sur la sociologie littéraire, notamment l'interaction des notions de posture et scénographie dans les espaces littéraires francophones du Sud, mais également sur la réhabilitation littéraire des héros fondateurs, les questions éditoriales, de langues et la circulation des biens culturels. Auteur de plusieurs articles scientifiques, dont « Stratégies d'écriture et émergence d'un écrivain africain dans le système littéraire francophone. Le cas d'Alain Mabanckou » (*Revue Loxias*) ; « Pratique des titres en littérature africaine et caribéenne : entre esthétique, visibilité et fantaisies » (*Revue Akofena*) ; « Littérature et question noire aux États-Unis : l'affirmation identitaire d'une "femme-debout" dans *Madame St-Clair reine de Harlem* de Raphaël Confiant » (*Revue Ziglôbitha*).

**Rafaela Renata de OLIVEIRA DA SILVA.** Licence en Lettres Portugais/ Français au Brésil, initiation scientifique (CNPQ - Brésil) ayant comme sujets de recherche l'immigration, l'intégration et la francophonie au Québec contemporain. Master CLE – Cultures Littéraires Européennes (Erasmus Mundus/ Multiple degree) : Master Mention Arts, Lettres et Civilisations Parcours CLE (Université de Haute-Alsace), Master Mention Lettres Modernes – spécialité Littérature française, francophone et comparée (Université Cheikh Anta Diop de Dakar), Laurea Magistrale in Italianistica, culture letterarie europee, scienze linguistiche (Università di Bologna). Boursière d'Excellence de la Confédération Suisse et doctorante à l'Université de Berne. Travail de recherche consacré à l'écriture migrante des autrices sénégalaises, à savoir Fatou Diome, Ken Bugul et Aminata Sow Fall.

**Souhila OURTIRANE-RAMDANE** est Maitre des Conférences HDR en Sciences des textes littéraires français et d'expression française à l'Université Mohamed Lamine Debaghine, Sétif 2, Algérie. Elle a consacré sa thèse de

doctorat à l'étude du traitement scripturaire de la peinture. Il s'agit, en fait, d'analyser les procédés d'écriture qui sont au fondement de la consubstantialité entre le texte et l'image. Cette thèse est intitulée *Poétique du discours littéraire dans ses différents états artistiques : cas du rapport écriture/peinture dans* Femmes d'Alger dans leur appartement *d'A. Djebar et* Une Année dans le Sahel *d'E. Fromentin*, réalisée sous la direction du Pr. Denis Bertrand et du Pr. Farida Boualit, soutenue à l'Université A. Mira de Bejaia, Algérie, en 2010. Elle est directrice du projet de recherche universitaire *Pour une nouvelle esthétique du roman maghrébin d'expression française*. Elle enseigne les cours de *La littérature et les arts*, *Poétique et sémiotique du texte*, *Aires culturelles francophones*. Elle mène des recherches sur les rapports du discours littéraire à l'art, aux médias et à l'Histoire et sur la notion de la transgénéricité. Elle a plus de huit contributions dans des revues nationales et internationales. Elle est organisatrice du colloque intitulé *Assia Djebar*, *Une femme, une écrivaine, plusieurs voix,* au Département de français de l'université A. Mira de Bejaia, 2018. Elle compte une quinzaine de participations aux colloques nationaux et internationaux ainsi qu'à des journées d'étude.

**Iulia PĂDURE** est étudiante en deuxième année à la Faculté des Lettres de l'Université de l'Ouest de Timişoara (Roumanie). Elle s'intéresse à la littérature française du XIX$^{e}$ siècle et aux littératures francophones.

**Andreea PREDA** est maître-assistante à l'Académie Technique Militaire « Ferdinand I$^{er}$ » de Bucarest (Roumanie). Docteur ès Lettres depuis 2011. Thèse publiée en 2014 à Ars Docendi de Bucarest. Doctorant chercheur à Paris IV-La Sorbonne entre 2009-2010. Parmi ses articles, « La quête orphique de la mémoire dans les romans de Pascal Quignard » in *Agapes Francophones 2013*, Szeged ; « La nature morte – "fixer l'empreinte du temps"» in *Cahiers ERTA*, 2014 ; « Collectible toys in the novel *Les Escaliers de Chambord* by Pascal Quignard », Bucarest, 2016 ; « *L'évasion impossible* de Lena Constante – résistance et remémoration » in *Transilvania*, n$^{o}$ 1, 2019 ; « L'ambivalence de la photographie dans les romans de Pascal Quignard » in *Philologica Jassyensia* an XV, n$^{o}$ 1 (29), 2019.

**Gina PUICĂ**, docteur en littérature française de l'Université de Nice-Sophia Antipolis (France), est enseignante titulaire à l'Université « Ştefan cel Mare » de Suceava (Roumanie). Depuis 2015, elle donne des cours de roumain à l'Université Nationale de Tchernivtsi (Ukraine). De 2007 à 2013, elle a enseigné à l'Université de Strasbourg. Auteur de l'ouvrage *Theodor Cazaban ou La révolte silencieuse. Un écrivain roumain en exil* (Paris, Hermann, 2018) et de nombreux articles consacrés aux espaces littéraires et culturels roumain et français, Gina Puică est également traductrice littéraire et membre fondateur de la revue *Atelier de traduction*. Parmi ses traductions, figurent les volumes E. M. Cioran, *Bréviaire des vaincus II*, traduit du roumain par Gina Puică et Vincent Piednoir, Paris, L'Herne, 2011, et *Emil Cioran, Apologie de la barbarie*, Berlin - Bucarest

(1932-1941), traductions du roumain par Liliana Nicorescu, Alain Paruit, Vincent Piednoir, Gina Puică, Paris, L'Herne, 2015.

**Mohamed Lamine RHIMI** est Docteur en Langue, Littérature et Civilisation françaises, détaché à la Faculté des Langues et de Traduction de l'Université Islamique, Royaume d'Arabie Saoudite, membre du Pôle Sémiotique et Analyses de Discours du Laboratoires Intersignes, Faculté des Sciences Humaines et sociales de Tunis. Sa thèse de Doctorat porte sur *La rhétorique d'Édouard Glissant : l'interpénétration des genres oratoires dans son œuvre romanesque* (mention très honorable avec félicitations du jury à l'unanimité, soutenue le 21 septembre 2020, sous la direction de Madame la Professeure Samia Kassab-Charfi). Participation aux colloques : colloque « Édouard Glissant, l'éclat et l'obscur », le 22 mars 2018 à Fort-de-France – communication présentée : « Édouard Glissant et le post-modernisme : une rhétorique "générative transformationnelle" » ; colloque « L'autre Histoire : la hantise de l'esclavage en France et aux États-Unis », le 23 mars 2018 à New York – communication présentée : « La "poétique du Divers" *vs* "l'assimilation" : Édouard Glissant, architecte d'une "totalité généreuse" » ; colloque international « Imaginaires du changement », le 30 avril 2019 à Tozeur – communication présentée : « Le brassage des genres oratoires dans la contre-épopée romanesque d'Édouard Glissant : un levier de métamorphose ontique et anthropologique pour les Antillais » ; colloque international pluridisciplinaire « Adaptation du texte littéraire américano-caraïbe : formes et enjeux », le 20 novembre 2019 à Fort-de-France – communication présentée : « Poétiques croisées : Glissant-Roumain ; Glissant-Césaire » ; colloque international « Mémoires dans la Caraïbe et l'Amérique Latine ; Entre tradition, modernité et transmodernité ; 1920-2020 : un siècle de capitalisme », le 14 octobre 2020 à Fort-de-France – communication présentée : « L'imaginaire de la "poétique du Divers" et de la "Philosophie de la Relation" d'Édouard Glissant : repenser la mondialisation au prisme de la "transrhétorique" ». Autres publications : « Le multilinguisme et la créolisation : des invariants rhétoriques opératoires dans l'esthétique du "chaos-monde" d'Édouard Glissant » in *Revue plurilingue : Études des Langues, Littératures et Cultures*, n° 3, « Choix et changements de langues en contextes multilingues. Regards sociolinguistiques et socio-didactiques », 2000.

**Jean-Marie SCHAEFFER** est Directeur de recherche émérite CNRS, Directeur d'études EHESS, membre de l'Academia Europaea. Bibliographie choisie : *La fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, 2009 ; *Petite écologie des études littéraires*, Vincennes, Éditions Thierry Marchaisse, 2011 ; dir., avec Nathalie Heinich et Carole Talon-Hugon, *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014 ; *Lettre à Roland Barthes*, Vincennes, Éditions Thierry Marchaisse, 2015 ; *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015 ; *Les Troubles du récit*, Vincennes, Éditions Thierry Marchaisse, 2020.

**Gabriela SCRIPNIC** est Professeur des Universités, docteur à l'Université « Dunărea de Jos » de Galaţi, Faculté des Lettres (Roumanie). Elle est habilitée à diriger des recherches dans le domaine de la rhétorique, de l'argumentation et de l'analyse du discours. Ses préoccupations scientifiques les plus récentes portent sur l'étude des stratégies rhétoriques centrées sur l'ethos et le pathos que le locuteur exploite afin d'optimiser la persuasion. Son activité scientifique s'est matérialisée dans la publication de deux monographies en tant qu'auteur unique (*Communication, argumentation et médiativité. Aspects de l'évidentialité en français et en roumain*, Cluj- Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2012 ; *La comparaison idiomatique en français*, Galaţi, Galati University Press, 2014), de plusieurs manuels universitaires et de nombreux articles parus à l'étranger et en Roumanie.

# Sommaire des volumes précédents

**Agapes francophones 2019**
Études réunies par Ramona MALITA
(responsable du volume et présidente du CIEFT 2019)
Eugenia-Mira TĂNASE, Ioana-Maria MARCU
Actes du XIVe Colloque International d'Études francophones **« Comparaison(s) »,**
tenu à l'Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie, les 15-16 mars 2019
JatePress Szeged, Hongrie, 2019, 443 p.
ISBN : 978-963-315-435-9


- Ramona MALIŢA, Avant-propos
- Dana-Andreea PERCEC, Allocution d'ouverture du CIEFT 2019

**CONFÉRENCES PLÉNIÈRES**

- Klaus-Dieter ERTLER, Le réseau des « spectateurs » : Modes de comparaison
- Catherine FUCHS, La Comparaison : une catégorie linguistique multiforme
- Géza SZÁSZ, Le récit de voyage, instrument de comparaison ?

**LITTÉRATURE**

- Iringó ABRUDAN, Traces et souvenirs d'enfance à la charnière des paradigmes socioculturels « antinomiques » dans les récits de Annie Ernaux
- Katalin BARTHA-KOVÁCS, Comparaison de l'art de deux peintres de la « nature silencieuse » du XVIIe siècle : Sébastien Stoskopff et Louise Moillon
- Bianca-Livia BARTOŞ, La fenêtre : un univers de l'entre-deux chez Hervé Bazin et Sylvie Germain
- Ioana-Rucsandra DASCĂLU, La comparaison temporelle dans le roman *À son image* de Jérôme Ferrari
- Fabiana FLORESCU, Comparer, médier. La dynamique poétique de Christophe Tarkos
- Louise KARI MEREAU, Instagrammisation de la littérature
- Gabriella KÖRÖMI, Félicité et Emerence – deux saintes du quotidien
- Roxana MAXIMILEAN, Échos du mythe littéraire de Peter Pan dans l'œuvre de Sylvie Germain
- Dorottya MIHÁLYI, Approcher ou éloigner par la comparaison ? Le cas de deux voyageurs au Maghreb colonial
- Natalia PARTYKOWSKA, Comparaison des motifs autobiographiques dans l'œuvre de Anaïs Nin et de Sidonie-Gabrielle Colette
- Luca RAUSCH-MOLNÁR, Deux Cythères, deux époques : l'univers de Jean-Antoine Watteau aux XVIIIe et XIXe siècles
- Ildikó SZILÁGYI, Le vers régulier français : avant et après la « crise de vers »
- Mădălina-Ioana TŐK, L'esthétique littéraire de Maupassant et Rachilde au XIXe siècle
- Estelle VARIOT, Deux étoiles de la poésie du XIXe siècle : fragments français comparés des créations de Iulia Hasdeu et de Ondine Valmore
- Andreea-Mădălina VOICU, Employeurs – employés : inégalité et violence (*Hilda* de Marie NDiaye et *Chanson douce* de Leïla Slimani)

**LINGUISTIQUE**

- Jean-Jacques BRIU, Une description syntaxique et sémantique du système de la comparaison en français
- Manar EL KAK, Quelle(s) valeur(s) le pronom *on* peut-il avoir dans les subordonnées comparatives ?
- Marinela PETROVA, La valeur comparative des compléments déterminatifs du nom introduits par EN
- Anda RĂDULESCU, Comparaisons roumaines en *ca* [comme] : degrés de figement et valeurs stylistiques
- Clara ROMERO, Comparer pour intensifier : structures linguistiques et types de comparaison en français

**TRADUCTOLOGIE**

- Georgiana I. BADEA, Le comparatiste et l'historien. Lire, traduire et (ré)écrire une histoire de la traduction. Étude de cas : la comparaison en histoire et historiographie de la traduction roumaine

**DIDACTIQUE DU FLE**

- Angélique MASSET-MARTIN, La comparaison des langues et la démarche interculturelle : vers une conception élargie de la notion de « comparaison » en didactique du FLE

**NOTES DE LECTURE**

- Simona JIŞA ; Bianca-Laura BARTOŞ ; Yvonne GOGA (dir.), *L'écriture de la filiation* (Ramona MALIŢA et Daniela LEANCĂ)
- Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio, no. 10/2017 : « Habiter la terre » (Alexandra DĂRĂU-ŞTEFAN)

**Agapes Francophones 2017**
Études réunies par Ioana MARCU
(responsable du volume et co-présidente du CIEFT 2017)
Andreea GHEORGHIU, Ramona MALITA et Dana UNGUREANU
Actes du XIII[e] Colloque International d'études francophones **« Silence(s) »**, tenu à l'Université de l'Ouest de Timişoara, les 17-18 mars 2017
JatePress Szeged, Hongrie, 2018, 524 p.
ISBN 978-963-3153-574

- Ioana MARCU et Dana UNGUREANU, Avant-propos
- Guillaume DUJARDIN, Allocution d'ouverture du CIEFT 2017

CONFÉRENCES PLÉNIÈRES

- Marie-Christine LALA, Les formes linguistiques du silence entre implicite et ineffable
- Anne STAQUET, Comment dire sans dire. L'exemple de l'héliocentrisme de Descartes

LITTÉRATURE

- BARTHA-KOVÁCS Katalin, Le silence et la peinture
- BETÁK Patrícia, Quand le silence prend la parole. Typologie des silences dans l'œuvre d'Albert Camus

- Marc COURTIEU, Quand les écrivains tentent de « passer sous silence »
- Alexandra DĂRĂU-ŞTEFAN, Silence(s) chez J.-M.G. Le Clézio et Henri Bosco. Du silence de l'espace au silence intérieur des êtres
- Daniel DELY, Le silence comme préalable et finalité du langage chez Le Clézio
- Pierre DUPUY, Alfred de Vigny, « ce sincère glorificateur du silence »
- Orlane GLISES DE LA RIVIERE, Une résistance silencieuse
- Inhye HONG, Comment dire le silence ? : Le silence paradoxal dans l'œuvre de Novarina
- Fiona HOSTI, Fernando Pessoa, Une voix au-delà des silences
- Nawel KRIM, Silence ou signifiance dans la double tension entre le scriptural et l'espace communautaire : *Le fils du pauvre* de Mouloud Feraoun
- Ramona MALIŢA, Patrick Modiano, *L'herbe des nuits*. L'histoire d'un silence et d'un oubli
- Ioana MARCU, La littérature féminine issue de l'immigration maghrébine entre silence et violence verbale. Le cas du roman *Beur's story* de Ferrudja Kessas
- Floarea MATEOC, Marginalité et silence dans *La ronde et autres faits divers* de J.M.G. Le Clézio
- Roxana MAXIMILEAN, Sylvie Germain et Paul Celan. Perspectives sur la judéité dans le roman germanien
- MIHÁLYI Dorottya, Propagandistes involontaires : voyageurs français aux « pays des travailleurs »
- MOLNÁR Luca, Tableaux muets, poèmes parlants – silence et son dans l'œuvre et la réception poétique de Jean-Antoine Watteau
- Andreea-Maria PREDA, L'évasion silencieuse de Lena Constante – vaincre le silence de la prison par la force de l'esprit
- Antoaneta ROBOVA, Silence et violence dans le roman *"Oh..."* de Philippe Djian
- Mireille RUPPLI, Beckett à la recherche du silence, de *L'Innommable* à *Fin de partie*
- Bilel SALEM, Les enjeux du silence dans la philosophie sartrienne : *La Nausée*, *Qu'est-ce que la littérature ?* et *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, comme exemples
- Leila SARI MOHAMMED, L'inter-dit ou le bruissement de l'indicible dans l'écriture djebarienne
- Anna SWOBODA, Silence imposé ou silence rebelle ? Aphonité féminine dans *Riwan ou le chemin de sable* et *Cacophonie* de Ken Bugul
- SZÁSZ Géza,Toutes ces femmes passées sous silence... – absence et présence des figures féminines dans les récits de voyage
- SZILÁGYI Ildikó, « Quelque chose va sortir du silence, de la ponctuation, du blanc » : étude du silence chez deux poètes contemporains
- Salwa TAKTAK, Silence et écriture du silence dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de J. J. Rousseau
- Dana UNGUREANU, Marques scripturales du silence. L'emploi de l'italique dans les récits de Henri Thomas
- Donald VESSAH NGOU, Quand dire c'est taire : une lecture postcoloniale de la temporalité narrative dans deux romans francophones
- Andreea-Mădălina VOICU, Monstre, victime ou fantôme : le personnage silencieux dans le théâtre de Marie Ndiaye
- Frederica ZEPHIR, Panaït Istrati, le briseur de silence
- Alla ZHUK, Silences, mode(s) d'emploi. De la poétique du silence dans *Les Choses* et *Un homme qui dort* de Georges Perec
- Sonia ZLITNI FITOURI, *Nos silences* de Wahiba Khiari : Quand « écrire, c'est hurler sans bruit »

LINGUISTIQUE

- Angelina ALEKSANDROVA et Vassil MOSTROV, Les noms d'humains généraux « passés sous silence » : du français vers le bulgare
- Chaobin HUANG, L'hétérogénéité du langage intérieur : la construction d' « un autre de soi » dans le silence
- Youcef IMMOUNE, Approche inférentielle du silence dans l'entretien médical. Aspects formels et conceptuels
- Gabriela SCRIPNIC, Sur le (non) dit de la prétérition inversée
- Yoshiko SUTO, L'absence de verbe introducteur dans le discours rapporté, quel rôle pour le marqueur *to* citatif en japonais ?
- Cristina-Manuela TĂNASE, Genre des substantifs résultant d'une réduction de syntagmes nominaux
- Eugenia-Mira TĂNASE, Du jeu de mots au jeu des pauses. La relation entre homonymie et pauses dans les sketches de Raymond Devos
- Estelle VARIOT, Le silence, entre oubli et choix, autant de clefs dans l'évolution des langues
-

DIDACTIQUE DU FLE

- Angeliki KORDONI, L'écriture créative en FLE : le silence du texte littéraire la voix de l'apprenant
- Angélique MASSET-MARTIN, Silences et comportements non verbaux en classe de FLE/S et leur importance en formation d'enseignants
- Maria STEFANOU, Le silence en évaluation orale : un silence bruissant, mais surtout éloquent

NOTES DE LECTURE

- Andrzej RABSZTYN, *L'Hybridité du roman français à la première personne (1780-1820)* (Ramona MALIŢA)
- Camelia MANOLESCU, Valentina RĂDULESCU (éds.), *Actes du Colloque International «50 ans de français à l'Université de Craiova »,* Tome 2 : *Le texte littéraire : approches critiques et traductologiques* (Adriana SINITEANU)



**Agapes Francophones 2016**
Études réunies par Ramona Maliţa
(responsable du volume et présidente du CIEFT 2016)
Actes du XII[e] Colloque International d'études francophones **« Parabole(s) »**, tenu à l'Université de l'Ouest de Timişoara, les 18-19 mars 2016
JatePress Szeged, Hongrie, 2016, 297 p.
ISBN 978-963-315-307-9,



- Ramona MALITA, (Une) Introduction. La parabole ou le parangon artistique d'enseignement

CONFÉRENCES PLÉNIÈRES

- Liliana-Cora FOŞALĂU, Le monde littéraire du VIN: Paraboles et autres figures
- Mireille RUPPLI, Parabole : la parole détournée.

LITTÉRATURE

- Lambert BARTHÉLÉMY, À tâtons dans le noir : Claude Simon et la parabole de l'aveugle

- Bianca-Livia BARTOŞ, Hervé Bazin – un faux recours à la parabole
- Claudia BIANCO, Humain ou trop humain ? L'Évangile revisité d'Henry Soumagne. Le cas de la *pièce Madame Marie* (1928)
- Rodica BRAD, Réécriture romantique de la parabole biblique de Gethsémani dans la poésie de Lamartine et de Vigny
- Andreea BUGIAC, Dans les jeux miroitants des interprétations : la parabole du Père prodigue dans Le Retour d'Andreï Zviaguintsev
- Ioana-Rucsandra DASCĂLU, Les paraboles dans l'œuvre de Saint Augustin
- Alexandra DĂRĂU-ŞTEFAN, Paraboles, croyances et discours biblique dans Étoile Errante de Jean-Marie Gustave Le Clézio
- Roxana-Ema DREVE, (Le) *Désert* de J.M.G. Le Clézio comme parabole
- Cécile KOVACSHAZY, L'Évangile selon Jean-Marie. La parabole dans *L'Évangile du Gitan* de Jean-Marie Kerwich
- Marie-Françoise LEMONNIER-DELPY, De la parabole à la lecture parabolique dans le récit épique contemporain
- Denis MELLIER, Après l'histoire : Résistances de la Parabole
- Anca MURAR, Paraboles fantastiques ou la révélation du mystère de l'être
- Roxana NOJA, L'histoire du roi Bilboc en tant que clé interprétative de l'univers germanien
- Andreea-Maria PREDA, Pascal Quignard – Le nom sur le bout de la langue ou l'enfer de l'oubli
- Valentina RĂDULESCU, Éric-Emmanuel Schmitt et le récit-parabole
- Diana RÎNCIOG, Le jardin de Ghethsémani, motif biblique et parabole du sacrifice/de la révolte dans la poésie romantique de Victor Hugo et Gérard de Nerval
- Nicolae ŞERA, Pascal Quignard ou le jardinier du Paradis (silencieux) : des Paradis dans le Dernier royaume
- Mónika VARGA, L'homme impliqué dans le Royaume de Dieu. Les visées de la communication christique en paraboles
- Sonia ZLITNI FITOURI, La parabole soufie dans *Le Livre du sang* d'Abdelkébir Khatibi

LINGUISTIQUE

- Eugenia ARJOCA-IEREMIA, Le pouvoir protéiforme de la parabole biblique : le symbolisme de la fleur de lis des armoiries royales françaises
- Claire STOLZ, Contextes des paraboles
- Estelle VARIOT, La parabole, perspectives linguistiques et culturelles à travers des auteurs valaques et moldaves

NOTES DE LECTURE

- *Cahiers Staëliens* nº 65/2015. (Laura BOBOESCU et Maria-Claudia CRĂCIUNOIU)
- Ramona Malita, *Le Chronotope romanesque et ses avatars. Mode d'emploi. Études comparatives*, Szeged, Presses Universitaires JATEPress, 2014. (Ioana MARCU)



**Agapes Francophones 2014**

Études réunies par Mariana Pitar (responsable du volume et du CIEFT 2014), Andreea Gheorghiu, Ramona Maliţa.

Actes du XIe Colloque International d'études francophones **« Texte en contexte(s) »**, tenu à l'Université de l'Ouest deTimişoara, les 13-14 mars 2014

JatePress Szeged, Hongrie, 2014, 342 p.
ISBN 978-963-3152270


- Mariana PITAR, Avant-propos

LITTÉRATURE

- Mathilde BATAILLÉ, Mélanger « l'inépuisable richesse du réel et la grandeur de la légende humaine » : l'esthétique de Michel Tournier face à l'actualité de son temps
- Claudia BIANCO, La guerre à la une. Irruptions politiques dans *Hygiène de l'assassin* et *Une forme de vie* d'Amélie Nothomb
- Fatma BOUATTOUR, Les répercussions de La Seconde Guerre mondiale sur la poésie de Paul Eluard
- Andreea GHEORGHIU, Sur quelques avatars textuels des romans diderotiens
- Ramona MALIŢA, Des irradiations textuelles du chronotope théâtral. Regard spécial sur le théâtre classique de Racine
- Ioana MARCU, L'écriture dans le (con-)texte « intranger »
- Efstratia OKTAPODA, Ezza Agha Malak, *La Dernière des Croisés* et l'engagement féminin. Texte et contexte dans le Liban francophone contemporain
- Elisaveta POPOVSKA, Les premiers textes dans le dernier texte : *Le Premier Homme* d'Albert Camus
- Trond Kruke SALBERG, L'action dans la soi-disant « Chanson de Roland » et la morale politique de Turoldus
- Amadou SOW, Transmission orale et fiction dans *Le jujubier du patriarche* d'Aminata Sow Fall
- Elena-Brandusa STEICIUC, La culture kabyle dans la prose des premiers auteurs algériens d'expression française : Mouloud Feraoun et Mouloud Mammeri
- Wiem TRIKI, L'impact du contexte socioculturel sur la réécriture de la Genèse dans *le Jeu d'Adam*
- Roxana Anca TROFIN, Du texte vers l'hypertexte à travers le jeu parodique
- Dana UNGUREANU, La réticence comme figure macrotextuelle chez Henri Thomas

LINGUISTIQUE

- Daniela DINCĂ, Les gallicismes du roumain: entre la définition lexicographique et l'emploi contextuel
- Veronica-Ramona DOLEA-BOBOIU, Discours du peuple chez les écrivaines maghrébines sous le poids de « l'inter » : interculturel, intertextuel, interdiscours
- Monika DRÁŽĎANSKÁ, La place du texte en créole dans le contexte langagier des Seychelles
- Mariana PITAR, Les guides de conversation : stéréotypie linguistique, variation socio-culturelle
- Martin PLEŠKO, Féminisation linguistique en français : le cas des offres d'emploi
- Liana POP, Niveaux de textualisation et expressions procédurales
- Mireille RUPPLI, Le « faire vrai » de Maupassant dans « Adieu » et « Souvenir »
- Carmen-Ştefania STOEAN, Les « discours-en-interaction » de la communication professionnelle : rituels interactionnels et système de politesse
- Maria-Mădălina URZICĂ-POIANĂ, Formules stéréotypées: quelques lieux communs conversationnels dans les dialogues romanesques
- Estelle VARIOT, Le texte, reflet d'une langue dans ses nuances et ses évolutions

DIDACTIQUE

- Stefania DEI, Genres de textes et stratégies de lecture sur écran d'ordinateur, eBook et sur support papier. Types de lecteurs
- Mohsen TOUNSI, Le contenu culturel dans les textes destinés à l'enseignement des langues étrangères

**Agapes francophones 2013**

Études réunies par Ramona Malita (responsable du volume et du CIEFT 2013), Mariana Pitar, Dana Ungureanu.

Actes du X[e] Colloque International d'études francophones, **« Voyage(s) »**, tenu à l'Université de l'Ouest de Timişoara, les 15-16 mars 2013

JATEPress, Szeged, 2014, 430 pages.
ISBN 978-963-3151-556.

- Ramona MALITA, Préambule
- Thierry SÈTE, Allocution d'ouverture du CIEFT 2013

LITTÉRATURE

- Mourad ABDELKEBIR, La représentation de l'altérité et de voyage dans le *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin
- Claudia BIANCO, Errance(s) communicationnelle(s) et comportementale(s) dans *Carine ou la jeune fille folle de son âme* de Fernand Crommelynck
- Virginie BRINKER, Véronique Tadjo, *L'Ombre d'Imana* : voyage jusqu'au bout du Rwanda, des mots et de soi
- Anca CLITAN, Anne Richter : l'écriture comme cheminement initiatique
- Editha-Néfertiti D'ALMEIDA, Voyage intérieur vs. voyage extérieur : Écriture de soi dans Les vaisseaux du cœur de Benoîte Groult
- Andreea-Maria DIACONESCU, La quête orphique de la mémoire dans les romans de Pascal Quignard
- Roxana-Ema DREVE, *À l'orée d'un autre monde* ou le voyage vers soi chez J.M.G. Le Clézio et Göran Tunström
- José DOMINGUES DE ALMEIDA, Voyage(s) francophones à plus d'un titre. Deux configurations comparées du voyage et du déplacement : Francis Dannemark et Didier Leclair
- Liliana-Cora FOŞALĂU Pour une lecture ethnocritique d'Ella Maillart
- Katarzyna GADOMSKA, Le motif du voyage dans le récit fantastique de Théophile Gautier
- Elena GHIŢĂ, L'image du voyageur français dans des pays de l'Est : De Marenne et Daville
- Serenela GHIŢEANU, L'Exil dans *Le Dompteur de Loups* de Bujor Nedelcovici
- Dima HAMDAN, Salah Stétié: Le voyage comme l'art de « passer outre »
- Dominique JOUVE, Exil et voyage chez Jean Mariotti
- Ramona MALIŢA, *Homo viator, homo comitator, homo fabulator* ou sur le voyage chez Marguerite de Navarre
- Veronica NTOUMOS, Voyage temporel en terre asiatique francophone : Regards croisés entre littérature et histoire

- Maria de Fátima OUTEIRINHO, Mouvances diasporiques chez Léonora Miano et Angeline Solange Bonono : le voyage extérieur et le voyage intérieur
- Mathilde POIZAT-AMAR, L'écriture à la dérive : de *Moravagine* à *L'Eubage, aux antipodes de l'unité*, Blaise Cendrars
- Fatos RAMA, L'Albanie selon les voyageurs français du XIX$^{e}$ siècle
- Trond Kruke SALBERG, Prolégomènes pour une édition de l'Istoire d'Ogier le redouté (B.N. f.fr. 1583). VII : l'assonance problématique *ié* / *é* dans les la *Chanson de Roland* et ailleurs
- Nathalie SOLOMON, Stendhal, voyageur digressif
- Erica TACCHINO, Le voyage comme rencontre de l'Autre et construction de l'identité - l'exemple des écrivaines francophones Adélaïde Fassinou et Calixthe Beyala
- Dana UNGUREANU, Errance et récit : La Nuit de Londres, de Henri Thomas
- Tamara VALČIĆ-BULIĆ, Le Voyage comme épreuve initiatique : l'exode dans les romans d'Irène Némirovski
- Raïa ZAÏMOVA, Une découverte bulgare du Nouveau monde

LINGUISTIQUE

- Eugenia ARJOCA-IEREMIA, Addenda, agenda, corrigenda… une invitation au voyage dans le monde des modalités déontiques
- Ivan JOVANOVIĆ, Le transfert des phrasèmes avec des noms d'animaux du français en serbe
- Adina TIHU, De « Rosebelle » à « Rose de pierre » : un voyage en enfer. La négation au service de la convergence stylistique dans le roman Rose de pierre, d'Anne Bragance
- Estelle VARIOT, Tache Papahagi : un auteur d'origine aroumaine qui nous appelle à voyager

TRADUCTION

- Ileana-Neli EIBEN, Repères pour l'étude de l'autotraduction en France au Moyen Âge
- Selena STANKOVIĆ, Les éléments lexicaux français dans *Pnin* de V. Nabokov et leur voyage de l'anglais au français
- Maria ŢENCHEA, Voyages et communication interculturelle : la traduction des guides touristiques

DIDACTIQUE du FLE / FOS / FOU

- Mina KIM, Voyage à travers le texte littéraire en classe de FLE : l'exemple du *Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo
- Angeliki KORDONI, La littérature de voyages et le dialogue interculturel à travers un atelier d'écriture en FLE
- Mariana PITAR, Émoticône - petit voyage didactique dans le virtuel
- Vesna SIMOVIĆ, À la rencontre de l'autre en classe de langue

NOTES DE LECTURE

- Sorin BARBUL, *Histoire, Culture et Civilisation Françaises I et II*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2009, 2012 (Alexandra Iuliana Ştefan)
- Liliana FOŞALĂU (dir.), *Dynamique de l'identité dans la littérature francophone européenne*, Iaşi, Junimea, 2011 (Ramona David)

**Agapes francophones 2012**

Études réunies par Andreea Gheorghiu (responsable du volume et du CIEFT 2012), Ramona Malita, Ioana Marcu, Mariana Pitar, Dana Ungureanu.
Actes du IX[e] Colloque International d'études francophones, **« Passeurs de mots »**, tenu à l'Université de l'Ouest de Timişoara, les 16-17 mars 2012
Editura Universităţii de Vest, Timişoara, 2013, 590 pages.
ISBN 978-973-125-386-2.

- Andreea GHEORGHIU, Argument
- Thierry SÈTE, Allocution d'ouverture du CIEFT 2012

LITTÉRATURE

- Sanda BADESCU, "Je suis presque infirme" : Catherine Pozzi ou comment passer la maladie dans l'écriture.
- Anna BÁLINT, À travers le désert : le nomadisme d'Edmond Jabès.
- Adina BALINT-BABOS, Dans le laboratoire de la création littéraire : l'héritage du pastiche de Marcel Proust.
- Claudia BIANCO, Pour "surfer" dans le virtuel d'une pièce de théâtre : voies et … voix du silence dans *Le Mirage* de Georges Rodenbach.
- Nicoleta COJOCARIU, La dynamique de la transmission culturelle dans quelques poèmes d'Anna de Noailles.
- Cecilia CONDEI, Les écrivains roumains d'expression française – "passeurs culturels" et gardiens de la mémoire
- Mahomed DAOUD, Littérature et communication interculturelle en Algérie.
- Andreea GHEORGHIU, Passeurs de mots : faussaires ou forgeurs de sens ? Sur quelques lectures critiques de Diderot au XIX[e] siècle.
- Elena GHIŢĂ, Cinéma et art d'écrire dans une métafiction postmoderne : *Timisoara mon amour* de Tudor Eliad.
- Peter KLAUS, Le Montréal transculturel : ville postcoloniale, polyethnique et plurilingue.
- Carlo LAVOIE, Maurice Richard : du hockey au roman des origines.
- Cosmina Simona LUNGOCI, Francophonie et francophilie dans les récits de voyage de la littérature roumaine du XIX[e] siècle.
- Ioana MARCU, La problématique de "l'entre-deux" chez les "intrangères".
- Floarea MATEOC, L'ailleurs chez Le Clézio : les Mascareignes.
- Veronica NTOUMOS, "Les yeux déchirés devant ton âme en miettes…" : Dewé Gorodé, de la déconstruction des codes littéraires à l'écriture.
- Mihaela PASAT, Au-delà du discours, en deçà de la parole. La force du mot, le pouvoir du symbole chez Vintilă Horia
- Fatos RAMA, La complexité albanaise à l'épreuve de l'imaginaire français, du XVI[e] au XIX[e] siècle.
- Trond Kruke SALBERG (Université de Oslo, Norvège), Prolégomènes pour une édition de *l'Istoire d'Ogier le redouté* (BNF fr. 1583). VI : L'assonance problématique *e* nasal/ *a* nasal dans les laisses à assonance féminine de *la Chanson de Roland*.
- Isabelle SIMÕES MARQUES, À la découverte de l'autre: Manuel Alegre et Nuno Bragança, deux écrivains en exil.
- Mariana-Simona TOMESCU, L'anomie mortuaire : une lecture du théâtre de Matéi Visniec.
- Dana UNGUREANU, Témoignage et récit chez Henri Thomas.

- Bogdan VECHE, Rencontres et mots de passage dans les romans de Sylvie Germain.

LINGUISTIQUE

- Eugenia ARJOCA-IEREMIA, Au carrefour de la syntaxe et de la sémantique : le cas de certains dérivés verbaux à base adjectivale en français et en roumain.
- Dragana DROBNJAK et Snežana GUDURIĆ, Termes culinaires d'origine française en serbe.
- Dragana DROBNJAK et Ksenija ŠULOVIĆ, La mer dans les phraséologies française et espagnole.
- Snežana GUDURIĆ, Les mots à travers les langues. Quelques dilemmes sur leur forme et leur contenu en français, en anglais et en serbe.
- Mariana PITAR, Niveaux et codes communicationnels dans les modes d'emploi.
- Selena STANKOVIĆ et Ivan JOVANOVIĆ, L'emploi des pronoms dans les proverbes français avec les noms d'animaux domestiques et dans leurs équivalents/correspondants en serbe.
- Ana TOPOLJSKI, Est-ce qu'on "rêve" de la même façon en français, en serbe et en slovaque ?
- Maria ŢENCHEA, *De-* préposition « autonome » vs « intégrée ». La traduction en roumain des structures N1 + *de / des* + N2 pl.
- Estelle VARIOT, Remarques sur quelques outils et médiateurs de la circulation des mots en contexte plurilingue et francophone.
- Ivana VILIĆ, Les situations verbales d'état en français et en serbe, ressemblances et différences.

TRADUCTION

- Eva Franziska PEMMERL, Le problème de la traduction dans l'opéra à travers la « Habanera » de *Carmen*.
- Anda-Irina RĂDULESCU, Le traducteur face à l'hybridité du texte traduit.
- Valentina RĂDULESCU, La trace de l'autre : aspects de la traduction de la bilangue dans *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun.
- Deliana VASILIU, Traduire l'Autre. Réflexions en marge de la traduction en roumain de l'acquis communautaire.

COMMUNICATION

- Ruxandra CONSTANTINESCU-STEFANEL, Le discours de la publicité dans les magazines français de la première décennie du XXIe siècle. L'exemple de *Elle*.
- Nina IVANCIU, L'empathie comme élément clé de la médiation (inter)culturelle.

DIDACTIQUE DU FLE

- Vanja MANIĆ-MATIĆ, Le joual dans le texte littéraire et la chanson en classe de FLE.
- Lila MEDJAHED, Humour et enseignement des langues en contact : le cas de la littérature "beur".
- Maria Ana OPRESCU et Rodica STANCIU-CAPOTA, Création et analyse du texte publicitaire en classe de FLE.

NOTES DE LECTURE

- *Mythes en images : Médée, Orphée, Œdipe*, textes réunis par Brigitte Bercoff et Florence Fix, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007. (Ramona Maliţa).

- Mohamed Daoud, Faouzia Bendjellid, Christine Detrez (dir.), *Écriture féminine : réception, discours et représentations*, Oran, Éditions du CRASC, 2010. (Ioana Marcu).

PUBLICATIONS DES CENTRES DE RECHERCHES FRANCOPHONES

- *Dialogues francophones* n 18/2012, « De l'(im)pudeur en Francophonie) ;
- *Translationes* n° 4/2011, « (Im)pudeur dans la traduction, (im)pudeur de la traduction »

**Agapes francophones 2011**

Études réunies par Ramona Malita (responsable du volume et du CIEFT 2011), Andreea Gheorghiu et Ioana Marcu

Actes du VIII[e] Colloque International d'Etudes Francophones, **« Temps. Espace. Temps-Espace »**, tenu à l'Université de l'Ouest de Timişoara, les 18 et 19 mars 2011.

Timişoara, Mirton, 2011, 370 p. ISBN 978-973-521-1882.

- Ramona MALIŢA, Une liaison (jamais dangereuse !) entre le temps et l'espace : le chronotope.

ÉTUDES LITTÉRAIRES

- Philippe BASABOSE, Sur la dé-marginalisation de la littérature francophone.
- Raymonde A. BULGER, Une femme fossoyeur des metamorphoses ovidiennes dans *Terre salée* d'Irina Egli. Un fantasme œdipien au XXI[e] siècle.
- Otilia Carmen COJAN, "L'espace-temps" de la mémoire chez Jacques Chessex en tant que mobile de l'écriture autobiographique/autofictionnelle.
- Cecilia CONDEI, Corrélations médio-logiques entre le discours sur l'espace et la quête identitaire dans les oeuvres des écrivaines migrantes.
- Elena GHIŢĂ, Dans l'espace du poème. Sur les métasonnets de Paul Miclău.
- Ioana MARCU, Entre les murs. L'aliénation de l'espace et de l'individu dans le roman *Beur's story* de Ferrudja Kessas.
- Lila MEDJAHED, Écriture de la marge : déterritorialisation et intertextualité dans le roman algérien contemporain.
- Dana ŞTIUBEA, *John Perkins* ou le récit réticent.
- Bogdan VECHE, De l'espace-temps au lieu-temps. Lieux d'attente chez Sylvie Germain.

ÉTUDES DE LINGUISTIQUE, TRADUCTION ET DIDACTIQUE DU FOS/FLE

- Eugenia ARJOCA-IEREMIA, Convergences et divergences dans l'emploi du passé simple en français et en roumain.
- Neli Ileana EIBEN, *Terre salée*, nouvelles configurations du temps et de l'espace. Irina Egli et l'art de la fugue.
- Mariana PITAR, L'expression du temps dans les exercices multimédia.
- Germana HENRIQUES PEREIRA DE SOUSA, *Traduzadapter*. La traduction *en-jeu* dans l'oeuvre de João Guimarães Rosa.

- Adina TIHU, *O dată, de două ori, … de nenumărate ori/ Une fois, deux fois, .. maintes fois*. Remarques sur les aspects unique, itératif et fréquentatif dans l'expression du temps en roumain et en français.
- Estelle VARIOT, Temps et espace dans *Aspects du mythe* de Mircea Eliade, de l'abstraction universelle à la dimension linguistique.
- Luminiţa VLEJA, Quelques localisations temporelles en français et en espagnol : réflexions sur les perspectives grammaticales et leurs implications didactiques.

CHANTIER MÉDIÉVAL

- Trond Kruke SALBERG, Prolégomènes pour une édition de *l'Istoire d'Ogier le redouté* (B.N. f.fr. 1583). V : L'assonance problématique *a* (oral et nasal) / *e* ouvert dans *la Chanson de Roland* et ailleurs.

VARIA

- Jan GOES, Le FLE/FLS en milieux scolaire et entrepreneurial ou le succès d'un Master en français sur objectifs spécifiques.
- Estelle MOLINE, *Bien*, *mal*, *pas mal* : Évaluation qualifiante, quantifiante et intensive.

COMPTES RENDUS

- Elena-Brânduşa Steiciuc, Anca Gâţă, et Rodica Stoicescu (éd.), *Revue Roumaine d'Études Francophones* No 3/2011 (Ioana Marcu).
- Corina Dimitriu-Panaitescu (dir.) ; Maria Pavel, Cristina Petraş, Dana Nica (coord.), *Dicţionar de francofonie canadiană* [Dictionnaire de francophonie canadienne] (Ioana Marcu).
- *Cahiers d'Études Romanes* (Ramona Maliţa).
- Adina Tihu, *Syntaxe du français. Les modalités d'énonciation. Travaux pratiques (*Cristina Tănase).
- Eugenia Arjoca-Ieremia, *Le verbe en français contemporain et ses catégories spécifiques* (Eugenia Tănase).
- E. Arjoca-Ieremia, C. Avezard-Roger, J. Goes, E. Moline, A. Tihu (éds.), *Temps, aspect et classes de mots : études théoriques et didactiques* (Daciana Vlad).

Ramona Maliţa, (responsable du volume) ; Andreea Gheorghiu ; Ioana Marcu, *Agapes francophones 2010. Études de lettres francophones*, coll. « Byblos », Timişoara, Mirton, 2010, 260 p.
Ramona Maliţa, (responsable du volume) ; Andreea Gheorghiu, *Agapes francophones 2009. Études de lettres francophones*, coll. « Byblos », Timişoara, Mirton, 2009, 220 p.
Ramona Maliţa, Andreea Gheorghiu, *Agapes francophones 2008. Études de lettres francophones*, Timişoara, Mirton, 2009, 201 p.
Ramona Maliţa ; Andreea Gheorghiu ; Eugenia Arjoca-Ieremia, *Les Journées de la Francophonie 2006 – 2007. Études de langue et de littérature françaises et francophones*, Timişoara, Mirton, 2008, 184 p.

# Organisateurs CIEFT 2021

Université de l'Ouest de Timişoara
Faculté des Lettres, Histoire et Théologie

Centre d'Études francophones

Centre d'Études Romanes

ISBN 978-973-125-885-0
ISSN 2810 – 5230
ISSN-L 2810 – 5230