



UNIVERSITÉ DE L'OUEST DE TIMIȘOARA  
Faculté des Lettres, Histoire et Théologie  
Chaire de français  
Centre d'Études francophones  
Centre d'Études romanes

---

# AGAPES FRANCOPHONES 2024

Études de lettres francophones



Editura Universității de Vest din Timișoara  
2024

ISSN 2810 – 5230  
ISSN-L 2810 – 5230  
ISBN 978-630-327-144-6

Imagine copertă: Mariana Pitar, „Coloană de foc” (lucrare detaliu; tehnica: acrylic pouring)

© 2024 Editura Universității de Vest din Timișoara, pentru  
prezenta ediție

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate. Reproducerea  
integrală sau parțială, pe orice suport, fără acordul scris al editurii,  
este interzisă.

**Editura Universității de Vest din Timișoara**

Str. Calea Bogdăneștilor nr. 32A

300389, Timișoara

Tel.: +40 - 256 592 681

E-mail: [editura@e-uvvt.ro](mailto:editura@e-uvvt.ro)

[www.editura.uvvt.ro](http://www.editura.uvvt.ro)

UNIVERSITÉ DE L'OUEST DE TIMIȘOARA  
Faculté des Lettres, Histoire et Théologie  
Chaire de français  
Centre d'Études francophones  
Centre d'Études romanes

---

**AGAPES FRANCOPHONES**  
**2024**

Études de lettres francophones

***Francophonie(s) en dialogue(s)***

Études réunies par  
Ioana MARCU  
Ileana Neli EIBEN



Editura Universității de Vest din Timișoara  
2024

## **Comité scientifique *Agapes Francophones 2024***

Mohamed DAOUD, Université d'Oran, Algérie  
Katarzyna GADOMSKA, Université de Silésie, Pologne  
Alice IONESCU, Université de Craïova, Roumanie  
Métou KANÉ, Université Félix-Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire  
Cosmina LUNGOCI, Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie  
Ramona MALIȚA, Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie  
Eugenia TĂNASE, Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

### **Comité de rédaction**

**Rédactrice en chef :** Ramona MALITA

**Rédacteurs :** Ioana MARCU, Ileana Neli EIBEN, Claudiu GHERASIM

**Révision des résumés en anglais :** Claudiu GHERASIM

### **Éditeurs scientifiques**

Centre d'Études francophones CSF et Centre d'Études romanes CSRT de l'Université de l'Ouest de Timișoara Adresse : 4 bvd. Vasile Pârvan 300223 Timișoara, Roumanie

Website : <https://litere.uvt.ro/cercetare/centre-de-cercetare/>

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

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

**Éditeur :** Editura Universității de Vest din Timișoara

**Maquette et mise en page :** Ioana MARCU et Claudiu GHERASIM

**ISBN** 978-630-327-144-6

**ISSN** 2810-5230

**ISSN-L** 2810-5230

## Table des matières

Préambule/7

### **LITTÉRATURES FRANÇAISE ET FRANCOPHONES**

---

Velimir MLADENVIĆ, La présence des animaux dans l'œuvre de Sonja Delzongle/13

Ioana MARCU, Variations de la violence au masculin dans la littérature féminine issue de l'immigration maghrébine/29

Omar BENJELLOUN, Quand le masque de la douceur cache la douleur de la fracture. L'ombre de la fragilité humaine dans *Chanson douce* de Leïla Slimani/47

Salma LAHRAOUI, Partition dynamique, partition déroutante et jouissance textuelle chez Assia Djebar et Alain Mabanckou/59

Marcel TAIBÉ et Koye SAMEDI, Sortir de l'africanité, un défi pour la littérature francophone africaine. Le cas d'Alain Mabanckou/77

Douadélet Camus MECASSON, Révolte et résilience dans *Coups de pilon* de David Diop/87

### **LINGUISTIQUE ET DIDACTIQUE DU FLE**

---

Dago Michel GNESSOTE, Esthétique de la transgénéricité du proverbe et du chant chez les Dida de Côte d'Ivoire/107

Jonathan BENDENNOUNE, La linguistique appliquée à l'enseignement des langues – aléas d'une tradition française/121

### **ENTRETIEN**

---

Entretien avec Benjamin de Laforcade, propos recueillis par Velimir MLADENOVIC/135

### **NOTES DE LECTURE**

---

Bianca Bartoș et Simona Jișă (dir.), *Guérisons littéraires*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2023 (Ramona Malița)/145

Katarzyna Gadomska et Tomasz Kaczmarek (dir.), *Le Mal. Perspective transdisciplinaire*, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissen, Berlin, Bruxelles, Chennai, Lausanne, New York, Oxford, 2024 (Livia Țușcă)/147

Ileana Neli Eiben et Andreea Gheorghiu (dir.), *Une Roumaine au pays de la Francophonie. Mélanges en l'honneur de la Professeure Margareta Gyurcsik*, EUV, Timișoara, 2022 (Alexandra Dărău-Ștefan)/151

Margareta Gyurcsik, *Dumitru Tsepeneag. Un pont entre la Seine et le Danube*, Édition Muse, Chișinău, 2022 (Maxime Grégoire)/158

**ONT CONTRIBUÉ À CE VOLUME /165**

**PROBLÉMATIQUES DES VOLUMES ET NUMÉROS PRÉCÉDENTS/169**

## Préambule

Depuis plusieurs décennies, l'espace francophone se distingue par sa richesse culturelle, linguistique et intellectuelle. Cette diversité ne se limite pas à la multiplicité des contextes géographiques — Europe, Afrique, Maghreb, Amériques, Asie — mais s'exprime aussi à travers une pluralité de perspectives critiques, de démarches méthodologiques et de corpus explorés. C'est dans cette mosaïque vivante que s'inscrivent les contributions réunies dans ce volume, reflet des dynamiques actuelles en littérature, linguistique et didactique du français langue étrangère.

La francophonie académique apparaît ainsi comme un espace de dialogue où se croisent héritages intellectuels, traditions critiques et approches novatrices. En mettant en commun des objets d'étude variés — de la littérature policière écopoétique à la transgénéricité proverbiale, en passant par l'enseignement du FLE ou les pratiques discursives contemporaines —, les chercheurs et chercheuses de cet espace contribuent à renouveler les savoirs dans leurs domaines respectifs.

Ces contributions mettent également en évidence un enjeu central : la tension féconde entre tradition et innovation. Que ce soit dans la redéfinition des genres littéraires, dans la relecture d'œuvres canoniques à la lumière de problématiques actuelles, ou dans les approches pédagogiques intégrant les outils numériques, les chercheurs francophones proposent des lectures qui déconstruisent les normes, tout en s'appuyant sur des héritages critiques solides. Cette articulation entre mémoire et invention, fidélité et réinvention, constitue le fil rouge de nombreuses recherches contemporaines, qu'il s'agisse d'explorer l'animalité dans le thriller, de repenser les enjeux identitaires dans la littérature de l'immigration, ou d'interroger les formes langagières émergentes.

Le volume *Francophonie(s) en dialogue(s)* témoigne de la vitalité des centres de recherche francophones et de leur rôle dans la valorisation d'une recherche plurielle, transdisciplinaire et connectée aux préoccupations sociales, culturelles et politiques contemporaines. À travers une diversité d'approches et de thématiques, les articles réunis ici s'inscrivent dans une même volonté de revisiter les savoirs, d'interroger les pratiques et d'ouvrir des perspectives nouvelles sur les réalités de la francophonie contemporaine.

Ce volume s'ouvre avec l'article de Velimir Mladenović, intitulé « La présence des animaux dans l'œuvre de Sonja Delzongle ». L'auteur y explore l'usage original de la figure animale dans les thrillers contemporains de l'écrivaine française d'origine serbe. Par une lecture zoopoétique et écocritique, il montre que les animaux y deviennent non seulement des personnages à part entière, mais aussi des symboles puissants de la fragilité du vivant et des dérèglements de notre époque. À travers cette approche, le roman policier, habituellement centré sur

l'humain et le rationnel, se mue ici en un espace de méditation éthique et environnementale.

Dans « Variations de la violence au masculin dans la littérature féminine issue de l'immigration maghrébine », Ioana-Maria Marcu propose une analyse fine des personnages masculins dans un corpus d'écrivaines de la deuxième génération. Ces œuvres – de Ferrudja Kessas à Faïza Guène – sont parcourues par une violence masculine multiforme, souvent exercée dans le cadre familial, mais aussi par des transformations récentes des figures paternelles. L'article met en évidence l'évolution des rôles genrés, la reconfiguration des liens familiaux et les tensions identitaires qui en découlent.

L'étude d'Omar Benjelloun, « Quand le masque de la douceur cache la douleur de la fracture », propose une lecture du roman *Chanson douce* de Leïla Slimani, en analysant la tension entre l'apparente douceur du personnage de la nourrice et la violence psychique et sociale qui l'habite. L'article interroge la représentation de la fragilité humaine, de l'exclusion sociale et des non-dits affectifs dans une société en apparence apaisée mais profondément inégalitaire.

Dans « Partition dynamique, partition déroutante et jouissance textuelle chez Assia Djebar et Alain Mabanckou », Salma Lahraoui examine les procédés stylistiques et narratifs utilisés par ces deux auteurs francophones pour déconstruire les récits dominants et inscrire l'oralité, la mémoire et le corps dans l'espace littéraire. Elle démontre comment ces écrivains mobilisent une esthétique du fragment, du rythme et du polyphonique pour proposer une nouvelle manière de dire l'expérience postcoloniale.

Dans leur article « Sortir de l'africanité, un défi pour la littérature francophone africaine. Le cas d'Alain Mabanckou », Marcel Taibé et Koye Samedi s'attaquent à une question polémique : la possibilité, pour un écrivain africain d'expression française, de s'émanciper du cadre identitaire de « l'africanité ». À travers une lecture des textes de Mabanckou, ils montrent comment l'auteur défie les assignations culturelles et propose une littérature libre, en prise avec les enjeux universels, tout en conservant une voix singulière et enracinée.

L'article de Douadélet Camus Mecasson, « Révolte et résilience dans *Coups de pilon* de David Diop », propose une relecture du roman sous l'angle des tensions entre résistance politique et survie personnelle. L'auteur analyse la construction des personnages pris dans le tumulte colonial, ainsi que les mécanismes de résilience mis en œuvre face à la violence systémique. Il montre que la parole littéraire devient elle-même un acte de révolte.

Dans le domaine de la linguistique, Dago Michel Gnessote signe une étude originale sur « l'esthétique de la transgénéricité du proverbe et du chant chez les Dida de Côte d'Ivoire ». En explorant les croisements entre formes orales et écriture, il montre comment le proverbe devient

un point d’ancrage d’une pensée poétique et identitaire, tout en se renouvelant au contact des genres narratifs modernes.

Jonathan Bendenoune, dans « La linguistique appliquée à l’enseignement des langues – aléas d’une tradition française », dresse un bilan critique des orientations théoriques et institutionnelles qui ont structuré la linguistique appliquée en France. Il met en lumière les résistances aux approches communicationnelles, les inerties de la tradition, mais aussi les voies possibles d’innovation dans l’enseignement du FLE/ FOS/ FOU, notamment à travers la prise en compte de l’hétérogénéité des publics et des contextes.

Le volume inclut également un entretien avec l’écrivain Benjamin de Laforcade, conduit par Velimir Mladenović. L’auteur y revient sur son parcours, ses influences littéraires, sa vision de l’écriture et son attachement à une littérature de l’intime et de la mémoire. Ce dialogue offre un éclairage précieux sur l’œuvre de ce jeune écrivain, déjà salué par la critique.

Enfin, plusieurs notes de lecture viennent compléter l’ensemble, portant sur des ouvrages récents en études littéraires et francophones. Ramona Malița présente *Guérisons littéraires*, un ouvrage collectif dirigé par Bianca Bartoș et Simona Jișă ; Livia Țușcă propose une lecture du volume *Le Mal. Perspective transdisciplinaire* dirigé par Katarzyna Gadowska et Tomasz Kaczmarek ; Alexandra Dărau-Ștefan rend compte du volume d’hommage *Une Roumaine au pays de la Francophonie* ; enfin, Maxime Grégoire analyse l’ouvrage de Margareta Gyurcsik consacré à Dumitru Țepeneag.

Les études réunies dans ce volume témoignent de la vitalité, de la rigueur et de la diversité de la recherche francophone actuelle. Elles montrent que la tradition ne s’oppose pas à l’innovation, mais qu’elle en constitue au contraire le socle fertile. En mobilisant des outils théoriques variés, en revisitant des corpus classiques ou marginaux, en croisant les disciplines et les perspectives, les auteurs ici rassemblés dessinent les contours d’une francophonie en mouvement, critique et créative.

Ce volume se veut aussi une invitation à poursuivre le dialogue entre chercheurs, institutions et espaces culturels francophones. Les enjeux abordés – identitaires, écologiques, esthétiques, linguistiques ou pédagogiques – restent ouverts à l’analyse et au débat. Dans un monde en perpétuelle transformation, penser en francophonie revient à construire ensemble un espace de réflexion partagée, où la pluralité des voix devient richesse commune.

**Ioana MARCU et Neli Ileana EIBEN**  
**Université de l’Ouest de Timisoara/**  
**Centre d’études francophones**  
**Roumanie**



# **LITTÉRATURES FRANÇAISE ET FRANCOPHONES**



# La présence des animaux dans l'œuvre de Sonja Delzongle<sup>1</sup>

Velimir MLADENVIĆ  
Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

**Résumé :** Cette étude explore la présence et la fonction des animaux dans l'œuvre de Sonja Delzongle, auteure française de thrillers. L'objectif est d'analyser comment les animaux dépassent leur simple rôle narratif pour devenir des instances critiques qui questionnent l'anthropocentrisme traditionnel et mettent en lumière les enjeux écologiques, éthiques et métaphysiques contemporaines. Méthodologiquement, le travail s'appuie sur une analyse zoopoétique détaillée des romans de Delzongle, combinant approche textuelle, stylistique et narrative. Deux axes principaux sont développés : la représentation des animaux dans leur habitat naturel, soulignant leur vulnérabilité face à la crise environnementale, et l'exploration de la porosité entre humain et animal à travers des relations affectives et symboliques. Les résultats montrent que Delzongle intègre les animaux comme protagonistes actifs et métaphores puissantes, transformant le thriller en un espace de réflexion écologique et philosophique. Ce travail révèle ainsi une écriture engagée qui invite à repenser les rapports entre humains, animaux et environnement dans la littérature contemporaine.

**Abstract: (The presence of animals in novels of Sonja Delzongle)** This study examines the presence and function of animals in the works of Sonja Delzongle, a French thriller writer. Its aim is to analyze how animals go beyond a mere narrative role to become critical agents questioning traditional anthropocentrism while highlighting contemporary ecological, ethical, and metaphysical issues. Methodologically, the research relies on a detailed zoopoetic analysis of Delzongle's novels, combining textual, stylistic, and narrative approaches. Two main axes are developed: the representation of animals in their natural habitats, emphasizing their vulnerability amid environmental crises, and the exploration of the porous boundaries between humans and animals through affective and symbolic relationships. The findings demonstrate that Delzongle integrates animals as active protagonists and powerful metaphors, transforming the thriller into a space for ecological and philosophical reflection. This work thus reveals an engaged writing that invites a reconsideration of the relationships between humans, animals, and the environment in contemporary literature.

**Mots-clés :** Sonja Delzongle, animaux, roman policier, zoopoétique

**Key words:** Sonja Delzongle, animals, detective novel, zoopoetic

## Introduction

La fascination de l'homme pour les animaux de toutes sortes peut s'expliquer par diverses raisons. Les animaux possèdent une nature radicalement différente de celle des humains, ainsi que des habitats qui leur sont souvent propres. Par ailleurs, les humains s'intéressent souvent au comportement des animaux, y percevant un état primitif naturel. Ainsi, ils rappellent à l'homme son essence et son origine. Il n'est donc pas surprenant que des chercheurs issus de nombreux domaines, tels que l'histoire, la sociologie et la littérature, se penchent sur l'étude des

---

<sup>1</sup> À présent, affilié à l'Université de l'Ouest de Timișoara (Roumanie) en tant que chercheur postdoctoral, financé par une bourse postdoc (du 01 octobre 2024 au 30 septembre 2026) soutenue par l'UVT. La présente communication est issue de la recherche postdoctorale déroulée dans l'université mentionnée.

relations entre les animaux et les humains<sup>2</sup>. En outre, ces dernières années, plusieurs études ont abordé des problématiques liées aux interactions entre les animaux et les humains. Nous n'en citerons ici que quelques-unes : *Par-delà nature et culture* (2005) de Philippe Descola ; *L'art contemporain à l'épreuve de l'animal* (2021) de Vincent Lecomte ; *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique* (2021) d'Anne Simon ; *Le tissage du vivant. Écrire l'empathie avec la nature* (Pergaud, Colette, Genevoix, Giono) (2023) de Davide Vago, etc.

Il est indéniable que les animaux occupent une place importante dans de nombreuses œuvres littéraires depuis l'Antiquité, puisque, comme le souligne Lucile Desblache, l'animal « est l'une des plus grandes merveilles de la littérature » (2011, 27). Quant à Michel Pastoureau, il affirme que « l'animal est naturellement devenu le lieu premier vers lequel l'homme a transféré une symbolique » et que « la frontière était ainsi très floue, d'où la profusion de rites où l'on se transformait, se déguisait, en bête » (2021). Cette réflexion s'inscrit dans le champ en plein essor des *humanités environnementales* et de la *zoopoétique*, qui interroge les modes de représentation du vivant non humain dans la littérature. En ce sens, l'étude de la place des animaux dans l'œuvre de Sonja Delzongle permet de croiser plusieurs axes critiques contemporains : l'écocritique, qui analyse les rapports entre littérature et environnement ; la zoopoétique, définie par Anne Simon comme « l'étude des modalités narratives et stylistiques par lesquelles la littérature donne forme à l'animalité » (2005) ; et les études sur l'anthropocène, qui questionnent la responsabilité humaine dans la crise écologique actuelle. Le genre du roman policier, auquel appartient l'œuvre de Delzongle, peut sembler à première vue éloigné de ces problématiques, mais il se révèle ici un terrain fécond pour observer les signes avant-coureurs d'une inquiétude éthique et existentielle face à la disparition des espèces et à la violence faite au vivant. Cette évolution théorique trouve un écho significatif dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, où la représentation animale devient de plus en plus polysémique et révélatrice de tensions historiques et existentielles.

Dans cette continuité, notre contribution mettra en lumière la forte présence des animaux dans la littérature française au XX<sup>e</sup> siècle, en prenant comme exemple les romans de Sonja Delzongle. En effet, au cours du siècle dernier, les animaux ont été représentés dans de nombreux romans, à différentes époques et à travers diverses tendances littéraires, témoignant ainsi de la permanence et de la transformation de leur rôle dans l'imaginaire littéraire. Ils sont souvent présents dans les romans qui abordent des thèmes sur la guerre ; on remarque cette tendance surtout dans les romans publiés après la Première Guerre mondiale<sup>3</sup> ou qui ont pour cadre cette période. Parmi les romans

---

<sup>2</sup> Voir Gouabault et Burton-Jeangros, 2010.

<sup>3</sup> Voir Monique Dubar, « Dans les romans de 1914-1918 les animaux aussi ont fait la guerre », in Michèle Finck, Tatiana Victoroff, Enrica Zanin, Pascal Dethurens, Guy Ducrey,

français emblématiques sur ce sujet il faudrait mentionner Joseph Kessel et son roman *Le Lion*, paru en 1946, ainsi que l'œuvre de Colette, auteur célèbre fascinée par les animaux<sup>4</sup>, et plus tard considérée comme une « pionnière de la cause animale. »<sup>5</sup> (Brunet 1986)

Cette dynamique littéraire se prolonge et se renouvelle dans la littérature postmoderne et contemporaine, où les figures animales continuent d'occuper une place ambivalente, voire critique, comme chez Alice Ferney – *Dans la guerre* (2005), *La règne du vivant* (2014) – et Agnès Desarthe – *Mes animaux* (2014) –, ou dans les dystopies apocalyptiques, comme dans les textes de Tristan Garcia – *Mémoires de la jungle* (2010), *Nous, animaux et humains* (2011) (Vinaver-Ković, 2022). On retrouve également les animaux en marge des conflits dans presque tous les romans de Christian Bobin (Armengaud, 2024) et dans les romans de science-fiction de Pierre Bordage (*Les Fables de l'Humpur*, 1999). Il existe également un monde imaginaire où l'animal disparaît, comme en témoigne l'essai *Que sont les animaux* (2010) de Frédéric Boyer. Enfin, le recueil de nouvelles *Zoo* (2006) de Marie Darrieussecq témoigne d'un rapport particulier à l'animal<sup>6</sup> (Troust, 2020) D'autres écrivains développent un univers imaginaire où la présence animale est plus discrète, mais néanmoins significative. L'œuvre de Michel Houellebecq en constitue un exemple notable.

C'est dans ce contexte littéraire foisonnant que se distingue l'œuvre de Sonja Delzongle, laquelle mérite une attention particulière pour la manière dont elle articule l'animalité au cœur d'un genre codifié. Dans la prose de Delzongle, souvent considérée comme « la star française du thriller » et comme « l'étoile noire du polar français »<sup>7</sup>, les

---

Yves-Michel Ergal et Patrick Werly (dir.), *Littérature et expériences croisées de la guerre, apports comparatistes. Actes du XXXIX<sup>e</sup> Congrès de la SFLGC*, Strasbourg, 2014.

<sup>4</sup> « De cette fiction de la relation, Colette fut une pionnière et ouvrit la voie à une écriture novatrice fondée sur la valorisation des rapports entre humains et non-humains. » (Desblaches 2011, 36)

<sup>5</sup> Voir à ce sujet « Colette, pionnière de la cause animale » par Camille Renard, le 19 janvier 2021, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/colette-pionniere-de-la-cause-animale-9941069>

<sup>6</sup> Voir Colette Troust, « Les animaux et nous chez Marie Darrieussecq : une coexistence indispensable », in *Dalhousie French Studies*, 2020 /115, p. 11–19.

<sup>7</sup> Nous empruntons ce syntagme à François Busnel. (« Sonja Delzongle : l'étoile noire du polar français », URL : [https://www.youtube.com/watch?v=KapzkV--C5A&ab\\_channel=LaGrandeLibrairie-FranceT%C3%A9l%C3%A9visions](https://www.youtube.com/watch?v=KapzkV--C5A&ab_channel=LaGrandeLibrairie-FranceT%C3%A9l%C3%A9visions)). L'opus littéraire de Sonja Delzongle ne doit pas être interprété uniquement dans le contexte du genre du polar et des romans policiers, avec lesquels cette autrice a conquis des dizaines de milliers de lecteurs et critiques littéraires. Ses œuvres recèlent de nombreux matériaux pour développer diverses analyses littéraires et théoriques, comme la présence de la culture serbe dans son œuvre, la psychologie de ses personnages, et également, même si cette autrice s'oppose à ce constat, l'évocation de la crise écologique. Dans un entretien avec l'auteur de ce texte, Sonja Delzongle a indiqué que son objectif n'était pas de créer des romans écologiques : « Je ne qualifierais pas mes romans de "romans écologiques", tout simplement parce qu'ils s'étendent à d'autres thématiques actuelles, sociétales, criminelles, psychologiques, scientifiques, voire historiques et politiques, avec, parfois, un aspect en effet dit "environnemental" » (Entretien non publié avec l'auteur cet article). Dans d'autres

animaux sont omniprésents et jouent un rôle structurant dans son univers imaginaire, bien au-delà des codes traditionnels du genre policier. Le choix de l'écrivaine d'origine serbe se justifie par la singularité avec laquelle elle intègre la figure animale à un genre – le thriller, souvent perçu comme anthropocentrique et éloigné des préoccupations environnementales ou zoopoétiques. Cette singularité permet d'explorer une dimension peu étudiée du genre policier contemporain.

Cette originalité se manifeste notamment à travers les multiples fonctions que les animaux occupent dans la structure narrative de ses romans. Tantôt personnages de premier plan au cœur de la narration, tantôt métaphores des relations humaines, les bêtes apparaissent également comme des compagnons discrets de l'homme, en arrière-plan, assumant le rôle de témoins silencieux ou d'observateurs de la société, et également des fonctions d'enquêteurs, de protecteurs et de médiateurs entre l'humain et le monde animal (Pranville, 2020). Qu'il s'agisse d'animaux sauvages, d'animaux de compagnie ou d'espèces rares, leur présence soulève une réflexion profonde sur la destruction de la biodiversité. À travers eux, l'autrice adopte une approche philosophique et métaphysique, interrogeant notre rapport au vivant et les conséquences de nos actions sur l'environnement. C'est dans cette perspective que s'inscrit notre étude<sup>8</sup> dont le but est d'analyser la place et les fonctions des animaux dans l'œuvre de Sonja Delzongle, en mettant en lumière leur rôle narratif, symbolique et éthique à travers deux axes complémentaires. Notre hypothèse centrale est que, chez Delzongle, l'animal dépasse sa simple fonction narrative ou symbolique pour devenir une véritable instance critique post-humaniste, interrogeant radicalement l'anthropocentrisme inhérent au roman policier traditionnel et révélant les failles éthiques et existentielles contemporaines.

Notre étude propose d'aborder cette question sous deux angles complémentaires. Dans un premier temps (« Les animaux dans leur habitat »), nous examinerons la représentation des animaux sauvages dans leurs environnements naturels, interrogeant notamment le rapport conflictuel avec l'homme et les implications environnementales. Dans un second temps (« De l'humain à l'animal : une différence en question »), nous approfondirons comment la distinction traditionnelle entre humain et animal est remise en cause par les relations intimes, psychologiques et narratives établies entre eux. Ce double éclairage vise à démontrer comment l'écriture de Delzongle transforme profondément les conventions du thriller contemporain, en le confrontant aux problématiques urgentes d'ordre écologique, éthique et philosophique. En définitive, il s'agira aussi de déterminer en quoi l'écriture

---

conversations avec ses lecteurs, Delzongle ne se considère pas comme écologiste car elle utilise la voiture et l'avion ; elle se décrit plutôt comme une écrivaine simplement « préoccupée » par la planète.

<sup>8</sup> À notre connaissance, et après avoir échangé avec l'autrice, il n'existe aucune étude qui traite des animaux dans son œuvre.

zoopoétique spécifique à Delzongle ouvre de nouvelles perspectives critiques et narratives pour le roman policier contemporain.

Dans notre analyse, nous nous pencherons sur les différentes formes narratives, les réflexions stylistiques et linguistiques ; nous inscrivons notre analyse dans le cadre de la zoopoétique, un champ disciplinaire récemment créé par Anne Simon<sup>9</sup> ; notre but sera d'explorer les pluralités des outils narratifs, énonciatifs et stylistiques utilisées par Delzongle pour imaginer, créer et représenter la diversité des mondes des animaux. Nous procéderons par une analyse textuelle détaillée de plusieurs séquences clefs dans lesquelles les animaux jouent un rôle actif, symbolique ou structurel, en prêtant attention aux choix narratifs (focalisation, temporalité), aux procédés stylistiques (figures de l'animalité, métaphores, registres), ainsi qu'à la dynamique entre narration policière et représentation du vivant. Le corpus de notre analyse se compose de la nouvelle « Instinct », parue dans le recueil *À nous la terre* (2021) et les romans *Quand la neige danse* (2016), *Récidive* (2017), *Boréal* (2018), *L'Homme de la pleine du nord* (2020), *Le Dernier chant* (2021), *Sur l'île noire* (2021).

## Les animaux dans leur habitat

Je déteste ce genre de violence et de barbarie  
contre les animaux.

Sonja Delzongle, *L'Homme de la plaine du nord*

Nous débiterons notre analyse de la représentation animale dans les romans et récits de Sonja Delzongle en nous focalisant sur les images d'animaux évoluant dans leur habitat naturel. Le meilleur exemple de représentation d'animaux est la nouvelle « Instinct », dans laquelle Delzongle a choisi de raconter une histoire dont les animaux sont des protagonistes à part entière. La narratrice annonce que les événements qu'elle va décrire se sont déroulés en 2021 au Massai-Mara, au Kenya. À travers les yeux de la narratrice, ce récit dépeint un petit groupe de

---

<sup>9</sup> Sur le site *Animots. Carnet de zoopoétique*, l'objectif de cette approche littéraire « est notamment de mettre en valeur la pluralité des moyens stylistiques, linguistiques, narratifs, rythmiques, thématiques et dramaturgiques que les écrivains et écrivaines mettent en jeu pour restituer la diversité des activités, des affects, des sentiments et des mondes animaux. Il est cependant impossible de restreindre la focale aux animaux (même au pluriel) en les envisageant de façon séparée du monde de la vie en général. La zoopoétique met aussi l'accent sur la richesse des interactions des animaux entre eux ou avec les humains, mais aussi avec les plantes, l'atmosphère ou les minéraux, et tente ce faisant de déconstruire la catégorie occidentale de "règnes" distincts des uns des autres, et réputés "naturels" » (« Présentation de la zoopoétique », URL : <https://animots.hypotheses.org/zoopoetique>). Pour des informations supplémentaires, voir également Anne Simon, « Animality and Contemporary French Literary Studies: Overview and Perspectives. » Traduit par Céline Maillard et Stephanie Posthumus. Dans *French Thinking about Animals*, édité par Louisa MacKenzie et Stephanie Posthumus, 75-88. East Lansing: Michigan State University Press, 2015.

quatre lionnes, considérées comme des « bêtes sauvages ». L'histoire met en lumière les instincts animaux, le besoin de nourrir et de protéger les petits. Ainsi, elle décrit un très jeune buffle cerné par quatre lionnes. La mère fait tout son possible pour sauver son petit, alors que le reste du troupeau assiste au drame en silence sans prêter la moindre attention à la scène qui se déroule à quelques mètres seulement. Le récit adopte ici une focalisation interne sur la lionne, brouillant la frontière entre narration humaine et perception animale. Ce choix narratif accentue l'identification éthique du lecteur, comme l'exige la zoopoétique. Cette scène, très visuelle, rappelle les documentaires animaliers, mais sous la plume de Delzongle, elle devient une allégorie de l'indifférence du collectif face à la souffrance individuelle — humaine ou animale. Le troupeau de buffles paraît guetter patiemment l'instant opportun pour fondre sur les lionnes. Dans ce texte, l'homme n'est réduit qu'à un simple spectateur, témoin impuissant de la brutalité inhérente à la nature, tandis que les touristes, fascinés et terrifiés, assistent à ce drame sauvage. En scrutant ces animaux, la narratrice est profondément émue par la pureté et l'authenticité de leur existence :

Le plus frappant était l'indifférence du troupeau, qui, à une vingtaine de mètres de là où se jouait la vie de deux de leurs congénères, continuait à paître comme si de rien n'était. Je voulais crier, mais, seules des larmes roulaient sur mes joues malgré moi. De tristesse, face au sort tragique du petit qui ne se relevait plus, autant que de fascination pour la grâce de ce spectacle. (Delzongle 2021a, 58)

Dans le roman *Boréal*, Sonja Delzongle met en lumière la vulnérabilité de la nature et des animaux face aux changements climatiques, notamment à travers les menaces qu'une cause invisible fait peser sur la faune dans son habitat naturel. Des scientifiques du monde entier découvrent de véritables cimetières d'animaux, tandis que les ours polaires, touchés par la fonte des glaces, deviennent plus agressifs à cause de la raréfaction des ressources alimentaires. Les corbeaux y sont présentés comme des messagers de mauvais présages, et les chiens, indispensables à l'expédition, incarnent le lien de solidarité entre les humains. L'auteure décrit également des animaux décimés par des épidémies, des substances toxiques ou des catastrophes naturelles, comme des troupeaux de rennes foudroyés. Dans cet univers rude et glacé, les animaux sauvages, malgré leur puissance et leur résilience, sont livrés à la merci de catastrophes souvent provoquées ou aggravées par l'activité humaine. Ainsi, les animaux dans leur environnement naturel ne sont pas simplement des victimes passives, mais deviennent de véritables sentinelles du vivant, incarnant le collapse du vivant à l'ère de la crise climatique. Cette fonction des animaux comme sentinelles du vivant s'inscrit pleinement dans le cadre de l'écocritique, qui met en lumière la vulnérabilité des écosystèmes face aux actions humaines. Par ailleurs, l'importance accordée aux représentations animales dans ce

contexte reflète la dimension zoopoétique de l'œuvre, où la narration donne forme à l'altérité animale et invite le lecteur à une nouvelle forme d'empathie. Enfin, cette critique implicite s'ancre dans les questionnements liés à l'anthropocène, soulignant la responsabilité humaine dans la dégradation environnementale. Par ce portrait, la romancière critique implicitement la perspective anthropocentrique en exposant la vulnérabilité du monde naturel face à l'action humaine, si bien qu'en somme, les animaux dans leur environnement naturel apparaissent comme des « victimes de destructions » (Delzongle 2018, 21).

Dans le roman *Le Dernier chant*, qu'on peut considérer comme le chef-d'œuvre de Delzongle, le monde des animaux est au centre de l'intrigue. Il constitue le point de départ de toutes les réflexions liées à la relation entre l'homme et les animaux et à la nature en général, ainsi qu'à la relation de l'homme à lui-même. Les animaux sauvages et domestiques mentionnés dans le texte rendent compte de toute la cruauté de l'espèce humaine envers le monde animal : les oiseaux migrent en raison de la pollution, les grandes villes restent silencieuses, sans un bruit naturel. L'absence des animaux est ce que l'homme peut tout de suite percevoir dans ces villes ; ce manque souligne alors l'aspect artificiel de ces lieux : « Mais son chant rendait quelque chose de différent. De la tristesse en émanait. Une tristesse inhabituelle, qui ressemblait davantage à une profonde détresse. Liam en recevait chaque vibration, chaque tremolo, comme autant de corps de poignard dans le ventre et sentait sa gorge rétrécir » (Delzongle 2021b, 11).

Trois histoires différentes sur des animaux, provenant de trois endroits différents du monde, sont présentées dans ce roman à la structure complexe. Les animaux y meurent de manière inexplicée. Le personnage du roman Liam aperçoit des cadavres dans le fleuve Saint-Laurent, des phoques, des rorquals, des baleines, des dauphins et même quelques orques, des milliers de cadavres flottant dans l'eau. L'autre fil narratif du roman a pour cadre la réserve Lesio-Louna, au Congo, et se situe au mois d'octobre 2021. Un chercheur suit et étudie un groupe composé de sept gorilles adultes et de neuf femelles. L'une d'elles, nommée Chance est découverte à moitié morte de faim au pied d'un arbre, d'où elle était tombée en même temps que sa mère atteinte par une balle. La troisième histoire est située à Grenoble, à l'Institut de virologie moléculaire et structurale où travaille Shan, originaire du Cambodge, et qui a effectué son doctorat en biologie. Selon lui, un virus animal attaque les animaux :

Des lignes et des chiffres recouvraient les pages. Des rapports détaillés sur des événements récents et des phénomènes inexplicés et mortels, faisant des ravages chez les animaux, aussi bien sauvages que captifs aux mêmes domestiques. Un mal qui présentait de prime abord toutes les caractéristiques d'une épidémie. Pour le moment, l'espèce humaine semblait épargnée, sauf dans le cas d'une tribu inuit vivant dans un village du sud du Groenland. (Delzongle 2021b, 23)

Annain et Enrique, des chercheurs, vont voir les gorilles au Congo qui se trouvent en état de prostration ; ils trouvent « les restes de grands gorilles cadavres partiellement brûlés (Delzongle 2021b, 23) ». De l'autre côté du monde, Liam est au Québec et, lui aussi, tente de percer la cause de la maladie des baleines. Shan a lu tous les dossiers que son collègue Lorenzo a préparés sur ce sujet. Très préoccupé il a pu constater : « Une sorte d'avertissement silencieux à l'humanité entière. Les animaux n'étaient que les malheureuses sentinelles de ce qui allait se produire. Tout gros séisme était précédé de petits » (Delzongle 2021b, 23). Parmi les scientifiques qui tentent de découvrir pourquoi différentes espèces d'animaux meurent dans différentes parties du monde et dans différents environnements, certains formulent une hypothèse intéressante : ils s'éteignent à cause d'une grande tristesse ou d'une dépression : « Tu sais bien que les animaux sentent les choses avant nous. La neige, les tremblements de terre. Même lors du tsunami de 2004 en Thaïlande, les éléphants et d'autres animaux, en courant se réfugiant dans les hauteurs, ont sauvé ceux qui ont été attentifs à leur comportement » (Delzongle 2021b, 31). Les animaux sont donc présentés comme des êtres sensibles, capables de prévoir des catastrophes à grande échelle. Alors même que les scientifiques ne comprennent pas tous ces phénomènes, Liam décide de consulter une seule femme, une chamane, qui lui confirme que des animaux meurent aux quatre coins du monde et que le bruit venant de l'océan est en réalité « le dernier chant qui apporte la mort » (Delzongle 2021b, 31).

Ce roman, écrit alors que l'écrivaine se remettait du virus de la COVID, contient également des réflexions liées à cet étrange phénomène<sup>10</sup>. Les hypothèses énoncées par Delzongle sur le virus qui attaque les humains et les animaux constituent un véritable procès à charge de la société moderne qui ne se soucie ni de la nature ni de la faune et qui se détruit elle-même : « La plupart des virus sont issus de la nature, et pourtant certains ont tués des millions de personnes » (Delzongle 2021b, 239).

Dans le roman *Sur l'île noire*, on observe une tendance marquée de l'autrice à décrire les animaux ainsi que les disciplines scientifiques qui les étudient en recourant exclusivement à la méthode scientifique : « La cryptozoologie est une science pluridisciplinaire des plus sérieuses qui étudie les animaux de taille moyenne ou grande, à l'exclusion des insectes. » (Delzongle 2021c, 81). L'intrigue du roman s'articule autour du monstre du Loch Ness, être légendaire à la forme et au comportement singuliers. Ce monstre est présenté comme un animal sauvage, à la fois aquatique et terrestre, dont l'apparence évoque celle d'un serpent ou d'un animal préhistorique disparu — un plésiosaure. Chez Delzongle,

---

<sup>10</sup> Dans plusieurs de ses entretiens, l'auteure revient sur le thème de la pandémie : « C'est un fait. Il y a des expérimentations, donc, voilà, moi, tout ça me fait vraiment réfléchir, mais évidemment, *Le Dernier chant* reste quand même un thriller : il y a une intrigue, il y a un mystère [...] » [En ligne] Librairie Mollat, « Sonja Delzongle, *Le Dernier chant* », le 3 août 2021, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=FHDKwpoMoeI>

cette histoire centrée sur le Loch Ness revêt une dimension métaphysique. L'animal devient ainsi l'objet d'hypothèses multiples, de recherches et de témoignages variés. Le symbole du monstre, que la science est incapable de découvrir ou de décrire de manière satisfaisante, révèle le véritable besoin humain de croire « soit au divin, soit au démoniaque ou au surnaturel » (Delzongle 2021c, 40). La cryptozoologie dans *Sur l'île noire* illustre un basculement de la perspective narrative entre science et mythe, remettant en question la capacité humaine à appréhender l'altérité animale. Le monstre devient dès lors un symbole du besoin humain d'incertitude face au savoir, mettant en lumière la fragilité des frontières entre connaissance rationnelle et croyance populaire.

Ce survol des romans de Sonja Delzongle met en lumière une mise en scène récurrente d'animaux mourants et de personnages tentant de les sauver. Cette représentation offre une vision pessimiste d'un monde dans lequel l'homme apparaît comme le principal destructeur des ressources naturelles, des habitats et de la biodiversité. Paradoxalement, bien que les animaux soient souvent dépeints comme indépendants et intelligents, ils demeurent fréquemment incapables de survivre dans ce monde cruel sans l'intervention protectrice de certains êtres humains. C'est en ce sens que les personnages de Delzongle témoignent généralement d'une plus grande affection pour les animaux que pour leurs semblables humains, comme le souligne Peeters, protagoniste de *L'Homme de la plaine du nord*, qui affirme : « L'espace humain ne devrait pas exister. Rien que pour cela. » (Delzongle 2020, 312).

### **De l'humain à l'animal : une différence en question**

La nature est aussi complexe que le cerveau humain,  
puisque c'est elle qui l'a ainsi conçu.  
Sonja Delzongle, *L'Homme de la plaine du nord*

Ce second axe s'inscrit dans le champ de la zoopoétique, discipline qui étudie les modalités narratives et stylistiques par lesquelles la littérature façonne et représente l'animalité. Il s'appuie également sur une perspective posthumaniste, laquelle remet en cause la centralité de l'humain en tant que sujet exclusif de conscience et d'intelligence. Cette approche permet ainsi d'explorer la porosité des frontières entre humain et animal, une porosité que l'œuvre de Sonja Delzongle met en lumière avec acuité. Dans l'univers romanesque de cette autrice, la relation entre humains et animaux dépasse la simple coexistence pour constituer un espace d'investigation complexe des frontières mouvantes entre ces deux catégories. En effet, ses récits dépeignent un monde où la démarcation entre humain et animal tend à s'estomper, révélant une porosité affective, cognitive et narrative que la zoopoétique contemporaine s'attache précisément à analyser.

Ainsi, dans le roman *Sur l'île noire*, Delzongle dessine une Écosse sauvage où la nature reprend ses droits et où la route elle-même devient un

cimetière d'animaux — un signe dramatique de la fragilité des liens entre l'homme et son environnement. Mais au-delà de cette distance écologique, ses personnages tissent des liens profonds avec des animaux, domestiques ou sauvages, témoignant d'une forme d'intimité partagée, voire d'une complicité mutuelle. La remarque de l'autrice selon laquelle « un animal ne fera jamais de reproches à son maître » (Delzongle 2020, 77) cristallise cette idée d'une relation fondée sur la fidélité, la simplicité et la pureté affective, contraste saisissant avec les rapports humains plus ambivalents.

Ce lien est incarné aussi par Ernest Gard dans *L'Homme de la plaine du Nord*, qui établit un dialogue silencieux mais riche de sens avec son rat Berlioz. La focalisation sur l'intelligence et l'autonomie de cet animal qui « se laisse apprivoiser, s'il le veut bien et par qui il a choisi » (Delzongle 2020, 9) met en lumière un questionnement zoopoétique sur l'animalité comme altérité relationnelle. Cette reconnaissance d'une forme d'intelligence singulière et d'une volonté propre ouvre la voie à une réflexion post-humaniste qui décentre l'humain comme seul sujet pensant, témoin d'un déplacement fondamental dans la littérature contemporaine. Avant l'arrivée de Berlioz, son rat préféré, Ernest Gard avait déjà possédé plusieurs rongeurs et en hébergeait encore dans son appartement, aménagé de grandes cages leur offrant une certaine liberté de mouvement. Il décrit Berlioz comme un animal exceptionnellement intelligent, fidèle et très attentif aux comportements humains, un véritable observateur qui semble tout enregistrer.

*L'Homme de la plaine du Nord* explore le meurtre présumé d'un homme, potentiellement attaqué par une meute de chiens appartenant à Ange Defer. Le roman met en scène deux représentations opposées du chien : d'un côté, l'animal loyal, compagnon de l'homme et soutien dans ses enquêtes ; de l'autre, une créature plus sauvage et agressive, capable de violence, voire de tuer. Face aux accusations, la propriétaire des chiens impliqués tente de se justifier en déclarant :

Mes chiens étaient un peu de moi, tout comme mes autres animaux. Pourquoi choisit-on une race plutôt qu'une autre... Vous allez interroger tous les maîtres de staffs ou de pitbulls pour leur demander pourquoi ils aiment cette race ? J'ai eu des chiens qui me correspondaient. Justement, parce que décriés et mal aimés. On peut en faire autre chose que des machines à tuer. Mais il arrive qu'il y ait des loupés. Personne n'est infaillible. (Delzongle 2020, 174)

On retrouve à plusieurs reprises dans les textes de Delzongle cette réflexion que les animaux domestiques sont souvent semblables à leurs propriétaires, que l'animal est souvent le reflet de son propriétaire : « Les chiens deviennent ce qu'on attend d'eux et sont le reflet fidèle de leur maître. Si le maître est un con, ses chiens aussi » (Delzongle 2020, 170).

Dans l'analyse des relations humaines aux animaux dans l'œuvre de Sonja Delzongle, le cas d'Hannah Baxter offre un éclairage particulièrement riche sur la porosité des frontières entre humain et

animal. À travers sa relation intime avec ses chats, l'auteur explore une forme d'« animalisation » réciproque qui dépasse la simple coexistence et s'inscrit dans un rapport émotionnel et symbolique profonde. Hanah Baxter est le personnage fétiche de Sonja Delzongle<sup>11</sup>. Elle apparaît dans plusieurs de ses romans et, comme l'auteur aime le souligner, elles ne partagent que peu de points communs. Dans *L'Homme de la plaine du Nord*, le lecteur en apprend davantage sur la vie privée d'Hannah ainsi que sur son rapport aux animaux en général, et aux animaux de compagnie notamment à son chat. Dans ce roman, Hannah est accusée du meurtre de son mentor, survenu de nombreuses années auparavant. Ce personnage avait un mauvais pressentiment, exprimé dans le récit à travers la symbolique des rêves : Hannah rêvait d'aigles aux ailes déployées, parfois tournés vers elle, le bec ouvert. Or, ces aigles étaient précisément le totem de son professeur Vifkin.

Le plus grand désir d'Hannah est d'avoir un enfant, et il est indéniable que son affection maternelle s'est intensifiée dans sa relation avec les chats<sup>12</sup>. Dans ce contexte, la frontière entre l'animal et l'humain tend à s'estomper : l'animal devient un véritable substitut de l'enfant, donnant lieu à une relation spécifique entre les deux espèces (Gouabault, Jeangros 2010). C'est pourquoi Hannah s'adresse à son chat avec tendresse – une forme d'affection qu'elle n'exprime pas toujours envers ses semblables : « Je reviens vite. Bis, promis, nous avons encore beaucoup de choses à vivre tous les deux » (Delzongle 2020, 29). Cette complicité exemplifie une médiation affective où l'animal devient à la fois substitut, compagnon et figure symbolique, invitant le lecteur à repenser les limites traditionnelles entre l'humain et l'animal, comme le soulignent les études sociologiques sur les animaux de compagnie (Lestel 2001).

Baxter apparaît également dans le roman *Quand la neige danse*, dans lequel nous apprenons qu'elle a reçu de son ex-copain deux chats nommés Bis et Bismarck : « Un chat de race qui coûtait les yeux de la tête que Karen lui avait offert pour leur deuxième anniversaire » (Delzongle 2016, 42). Bis est présenté comme un être qui apporte au personnage principal de l'amour, de la chaleur, en fait tout ce qu'elle n'a pas avec son amant : « Hannah s'était attachée à cet animal affectueux en un rien de temps. Toucher sa peau nue lui avait procuré au départ une sensation bizarre et quelques fois désagréable. Peau contre peau dans un amour dénué de sexe » (Delzongle 2016, 42) La jalousie de cette héroïne se manifestera lorsqu'elle verra quelqu'un jouer avec son animal préféré :

– Eh bien, j'ai changé d'avis, dit le jeune homme en décroisant les jambes, une main toujours appuyée sur le chat.

---

<sup>11</sup> Dans un entretien, l'auteur revient sur le rapport qu'elle noue avec Baxter : « Il y a quelques grands traits communs entre Baxter et moi, mais surtout ce que j'aurais peut-être voulu être ou vivre, à commencer par le profilage. » (Mladenović 2020, 5)

<sup>12</sup> Comme dans le roman *L'Entrave* de Colette, la femme solitaire cherche la compagnie et la chaleur chez les animaux, plus précisément chez les chats.

- Pourriez-vous lâcher Bis ? Le contact prolongé avec des inconnus l’effraie, le prie Hanah prudemment.
- Je ne voudrais surtout pas lui faire peur, hein, mon chat-chat ? (Delzongle 2017, 174)

Hanah Baxter, animée par une profonde passion pour les animaux, en vient également à observer les comportements humains et à établir des comparaisons avec le monde animal. Elle commente le nom de la femme de son collègue Fred, remarquant que ce nom ressemble à celui d’un chat. Dans le roman *L’Homme de la plaine du nord*, elle estime que les chiens d’Ange sont son « prolongement » :

Cela collait aux traits particuliers de la personnalité d’Ange Defer. Elle ne les avait pas tués de ses propres mains, mais en lâchant des chiens affamés et assoiffés de sang. D’après Hanah, les chiens seraient le prolongement animal de la jeune femme. D’une certaine façon, c’était une partie d’elle qui s’était ruée sur ces deux hommes pour les prendre à la gorge et les déchiqueter. Les fauves avaient accompli ce qu’elle n’aurait pas pu faire elle-même. (Delzongle 2020, 324)

Le roman *Récidive* met en scène une nouvelle fois Hanah et son chat. Delzongle décrit leur comportement et la complicité qui existe entre cet être humain et l’animal : « Son regard croisa celui ahuri de Bismarck, son compagnon de solitude, un chat de la race des sphynx, à la peau totalement glabre. Lové sous la couette, il aurait volontiers prolongé sa nuit. » (Delzongle 2017, 17)

L’histoire entre Hanah et son chat constitue en effet un récit à part entière, qui se déploie au fil des romans. Le lecteur suit les aventures de Bismarck d’un tome à l’autre, témoin de l’évolution de leur lien. Pour illustrer la relation entre un chat et son propriétaire, nous avons choisi un passage marquant décrivant les retrouvailles avec Bis, que Baxter croyait mort. Ce moment provoque une palette d’émotions chez le lecteur, alternant tension, espoir, puis soulagement. Grâce à un rythme soutenu et à des figures de style puissantes, telles que la métaphore et l’hyperbole, l’auteur immerge le lecteur dans l’attente fébrile du personnage. Ce passage crucial met en lumière la profondeur du lien entre Hanah et Bis, tout en introduisant une note inattendue de surprise et de joie :

Soudain, derrière la pointe, elle crut entendre un cri de détresse. Comme celui d’un nourrisson perdu. Dressant l’oreille, demandant presque à son cœur de cesser de battre pour que le silence fut complet, elle attendit. De nouveau, le cri. Un miaulement, sans aucun doute. Celui de Bis qu’elle reconnaîtra entre tous. Elle n’osait pas y croire.

– Bis ? Tu m’entends, Bis ? Bis ?

L’animal lui répondit aussitôt. Bis vivant !

C’est presque impossible. De combien d’étages était-il tombé ? Se penchant, elle vit que le monte-charge n’était arrêté que deux étages

plus bas. Une chance incroyable ! Une joie folle l'étreignit avant même qu'elle ne s'assure que le chat n'était pas blessé. (Delzongle 2017, 189)

Cet épisode fait partie des nombreux exemples qui révèlent l'empathie des personnages envers les animaux et la profondeur des liens qu'ils entretiennent avec eux. Il est également significatif de constater que, dans les romans de Delzongle, ceux qui détruisent la nature ou maltraitent les animaux restent en retrait, rarement mis en avant. Par ailleurs, l'autrice utilise fréquemment les descriptions animales et le choix des espèces pour exprimer les peurs et les angoisses de ses personnages : « Elle [Baxter] n'aimait pas voir les animaux souffrir, et elle se sentait mille fois plus proche d'eux que de l'espèce humaine » (Delzongle 2020, 78).

Malgré la volonté manifeste de mettre en lumière l'aspect bienveillant des relations humaines aux animaux, fondées sur la tendresse et la confiance, les romans de Sonja Delzongle soulignent néanmoins des divergences fondamentales entre l'homme et la bête. L'une des différences majeures réside dans la responsabilité exclusive de l'homme dans la destruction de la nature et de ses créatures. Les textes étudiés n'apportent cependant pas de réponse explicite à la question cruciale de savoir comment préserver à la fois les hommes et les animaux face à cette dévastation.

L'autrice établit un parallèle saisissant entre les anciens rites religieux et la condition contemporaine. Autrefois, les animaux étaient sacrifiés aux divinités, qu'elles soient divines ou liées aux forces de la nature, dans le but d'expié les fautes humaines ; leur mort revêtait alors une dimension à la fois symbolique et sacrée. Or, selon Delzongle, ce rapport sacré a été profondément perverti : la foi en Dieu s'est estompée, et les animaux ne sont plus sacrifiés pour des motifs spirituels, mais réduits à de simples objets d'exploitation économique :

Le manque de compassion du rabbi valut à celui-ci le châtement divin. C'est ce qui se passe aujourd'hui. Tu parlais de la présence de larmes de chagrin chez les animaux atteints de ce mal. Condamnés à l'abattoir et à l'extinction pour nos besoins, ils demandent à être épargnés, mais on les repousse sans cesse. On ignore leur souffrance. Dans la Bible ou dans les rituels de Dieu ou aux dieux de la nature, les animaux ont été sacrifiés pour racheter les crimes commis par les humains. C'est fini tout ça. Dans notre culture, on ne sacrifie plus rien à Dieu puisqu'on n'a jamais autant douté de son existence. Et la valeur de ces animaux sacrifiés à nos besoins n'est plus symbolique ou religieuse, mais uniquement marchande. (Delzongle 2021, 109)

Cette critique rejoint les questionnements fondamentaux de l'*animal critique* : elle met en lumière l'effacement des valeurs symboliques et la déshumanisation (ou dé-animalisation) croissante, tout en soulignant la nécessité d'une revalorisation éthique et esthétique de

l'animal dans la littérature. Delzongle constate que l'Homme moderne considère les animaux comme une marchandise et non plus comme un élément essentiel de notre Monde, qu'il soit d'essence divine ou non. La désacralisation de la nature et du lien originel qui l'unissait au monde naturel transforme l'Homme en destructeur et en prédateur sans limite.

## **Conclusion**

Cette étude nous a permis de mettre en lumière la place centrale et multiforme des animaux dans l'œuvre de Sonja Delzongle, un aspect souvent méconnu dans le genre du thriller policier. Nous avons montré que, loin de se limiter à une fonction anecdotique ou décorative, les animaux occupent dans ses romans un rôle à la fois narratif, symbolique et éthique, qui remet en cause l'anthropocentrisme traditionnel.

D'une part, l'analyse des animaux dans leur habitat naturel a révélé leur double statut de protagonistes et de témoins silencieux d'un monde en crise écologique. Ils incarnent la vulnérabilité du vivant face aux bouleversements environnementaux et servent de sentinelles à une urgence écologique rarement explorée dans la littérature policière contemporaine.

D'autre part, l'étude de la porosité entre humain et animal, à travers des relations intimes et symboliques, souligne une transformation des frontières ontologiques. Delzongle explore ainsi une « animalisation » réciproque qui questionne la singularité humaine, donnant une voix aux êtres non humains tout en interrogeant les responsabilités éthiques de l'homme.

Par ailleurs, l'œuvre ouvre de nouvelles pistes critiques, notamment à travers la réactivation des rituels anciens et la dénonciation d'une désacralisation du vivant au profit d'une logique économique et consumériste. Cette dimension métaphysique enrichit la lecture et invite à repenser le roman policier comme un lieu de réflexion philosophique et écologique.

En somme, l'écriture zoopoétique de Sonja Delzongle fait émerger une littérature engagée, qui confronte le genre à des enjeux actuels majeurs, entre écologie, éthique et identité. Ce travail ouvre ainsi des perspectives prometteuses pour une étude approfondie des rapports homme-animal dans la littérature contemporaine et interroge plus largement la place du vivant dans nos imaginaires culturels

## **Bibliographie**

### **Textes de référence**

- DELZONGLE, Sonja, *Quand la neige danse*, Paris, Denoël, coll. « Sueurs froides », 2016.
- DELZONGLE, Sonja, *Récidive*, Paris, Denoël, coll. « Sueurs froides », 2017.
- DELZONGLE, Sonja, *Boréal*, Paris, Denoël, coll. « Sueurs froides », 2018.
- DELZONGLE, Sonja, *L'Homme de la pleine du nord*, Paris, Denoël, coll. « Sueurs froides », 2020.

- DELZONGLE, Sonja *À nous la terre*, Gallimard « Folio », 2021. (a)  
DELZONGLE, Sonja *Le Dernier chant*, Paris, Denoël, coll. « Sœurs froides », 2021. (b)  
DELZONGLE, Sonja, *Sur l'île noire*, Éditions de l'épée, 2021. (c)

### **Bibliographie critique**

- ARMENGAUD, Françoise, *Christian Bobin. Écrire aux animaux*, Paris, L'Harmattan, 2024.
- BRUNET, Etienne, « Le Bestiaire de Colette », Colloque universitaire international « Autour de Colette à Saint-Tropez », Sep 1986, Saint-Tropez, France.
- DESLACHE Lucile, *La Plume de bêtes, les animaux dans le roman*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- DUBAR, Monique, « Dans les romans de 1914-1918 les animaux aussi ont fait la guerre », in Michèle Finck, Tatiana Victoroff, Enrica Zanin, Pascal Dethurens, Guy Ducrey, Yves-Michel Ergal et Patrick Werly (dir.), *Littérature et expériences croisées de la guerre, apports comparatistes. Actes du XXXIX<sup>e</sup> Congrès de la SFLGC*, Strasbourg, 2014, URL : <https://sflgc.org/acte/monique-dubar-dans-les-romans-de-1914-1918-les-animaux-aussi-ont-fait-la-guerre/> (consulté le 15 mai 2024)
- GOUBAULT, Emanuel et BURTON-JEANGROS Claudine, « L'ambivalence des relations humain-animal », in *Sociologie et sociétés*, n° 42 (1), 2010, p. 299-324.
- LESTEL, Dominique, *L'Animalité. Essai sur le statut de l'humain*. Paris, Hatier, 1996.
- MLADENOVIC, Velimir, « Voda je metafora za pukotine duše (« L'eau est une métaphore des fissures de l'âme »). Entretien avec Sonja Delzongle, *Politika*, le 4 juillet 2020, p. 5.
- PRANVILLE, Pierre Michel, « La représentation du chien dans le roman policier francophone : compagnon, enquêteur, victime ou bourreau ? », in *Carnets*, Deuxième série, n° 18, 2020, URL : <http://journals.openedition.org/carnets/10825> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/carnets.10825>
- LESTEL, Dominique, *Les Origines animales de la culture*. Paris : Gallimard, 2001.
- SIMON, Anne, « Animality and Contemporary French Literary Studies: Overview and Perspectives. », in Louisa MacKenzie et Stephanie Posthumus (dir.), *French Thinking about Animals*, East Lansing , Michigan State University Press, 2005, p. 75-88.
- TROUST, Colette, « Les animaux et nous chez Marie Darrieussecq : une coexistence indispensable », in *Dalhousie French Studies*, n° 115, 2020, p. 11-19.
- VINAVER, Ković Milica, « L'animalité dans l'œuvre de Tristan Garcia : un roman philosophique contemporain », in *Књижевна историја*. n° 54/176, 2022, p. 299-324.

ZINK, Michel, « Le monde animal et ses représentations dans la littérature du Moyen Âge », in *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, n° 15, 1984, p. 47-71.

### **Sitographie**

PASTOUREAU, Michel, « L'animal, un héros littéraire comme un autre ? L'analyse de l'écrivain Michel Pastoureau », entretien, propos recueillis par Hubert Artus, in *Lire Magazine*, le 12 mai 2021 URL : <https://www.ouest-france.fr/culture/livres/lire-magazine/entretien-l-animal-un-heros-litteraire-comme-un-autre-l-analyse-de-l-ecrivain-michel-pastoureau-0845df28-af4f-11eb-b438-1fcb0d8ba10a> (consulté le 16 septembre 2024)

RENARD, Camille, « Colette, pionnière de la cause animale », le 19 janvier 2021, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/colette-pionniere-de-la-cause-animale-9941069> (consulté le 16 septembre 2024)

### **Documents vidéo**

LIBRAIRIE MOLLAT, « Sonja Delzongle, *Le Dernier chant* », le 3 août 2021, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=FHDKwpoMoeI>

« Sonja Delzongle : l'étoile noire du polar français », URL : [https://www.youtube.com/watch?v=KapzkV--C5A&ab\\_channel=LaGrandeLibrairie-FranceT%C3%A9l%C3%A9visions](https://www.youtube.com/watch?v=KapzkV--C5A&ab_channel=LaGrandeLibrairie-FranceT%C3%A9l%C3%A9visions)

## **Variations de la violence au masculin dans la littérature féminine issue de l'immigration maghrébine**

Ioana MARCU

Université de l'Ouest de Timișoara/Centre d'études francophones,  
Roumanie

**Résumé :** Une des caractéristiques de la littérature issue de l'immigration maghrébine est le nombre important d'écrivaines osant sortir du silence auquel la communauté, la tradition et la religion condamnent la femme d'origine maghrébine. Si, à quelques exceptions près, elles donnent la parole à des héroïnes qui peinent à trouver le bon chemin, il est intéressant d'observer l'importance qu'acquièrent les personnages masculins. Le *mâle*, tout en occupant l'arrière-plan, fait toujours sentir sa présence même lors de son absence. La tradition a fait de lui le gardien des valeurs ancestrales, de l'honneur de la famille. Sa vie(-parenthèse) en France n'a rien changé de ces convictions et lorsque les « enfants du péché » tentent (et réussissent) de(/à) transgresser son autorité et sa discipline, il n'hésite pas à contrecarrer et à les détruire. Dans notre contribution, nous nous proposons d'analyser les différentes figures du *mâle* (qui fait parfois (du) mal) dans quelques romans issus de l'immigration maghrébine : *Beur's story* de Ferrudja Kessas (1990), *Ils disent que je suis une beurette* de Soraya Nini (1993), *Nuit d'encre pour Farah* de Malika Madi (2000), *Mon père, ce harki* de Dalila Kerchouche (2003), *Du rêve pour les oufs* de Faïza Guène (2006) et *Kiffer sa race* de Habiba Mahany (2008).

**Abstract: (The Multifaceted Nature of Masculine Violence in Women's Writings from the Maghrebi Diaspora)** One of the characteristics of the Maghrebian immigration literature is the large number of writers daring to emerge from the silence to which the community, tradition and religion condemn the woman of Maghreb origin. If, with a few exceptions, they give voice to heroines who are struggling to find the right path, it is interesting to observe the importance that male characters acquire. The male, while occupying the background, always makes his presence felt even during his absence. Tradition has made him the guardian of ancestral values, of the family honor. His life (parenthesis) in France has not changed any of these convictions and when the "enfants du péché" try (and succeed) to transgress his authority and discipline, he does not hesitate to thwart and destroy them. In our contribution, we propose to analyze the different figures of the male (who sometimes hurts) in some novels from the Maghreb immigration: *Beur's story* by Ferrudja Kessas (1990), *Ils disent que je suis une beurette* by Soraya Nini (1993), *Nuit d'encre pour Farah* by Malika Madi (2000), *Mon père, ce harki* by Dalila Kerchouche (2003), *Du rêve pour les oufs* by Faïza Guène (2006) and *Kiffer sa race* by Habiba Mahany (2008).

**Mots-clés : violence, personnages masculins, littérature issue de l'immigration, banlieue, camps**

**Keywords : violence, male characters, immigrant literature, suburbs, camps**

### **Introduction**

Au début des années 1980, une génération jusque-là marginalisée refuse de rester dans l'ombre et de subir en silence une existence marquée par l'anonymat, les agressions et les privations. L'été 1983 est marqué par de violents affrontements entre les forces de l'ordre et des jeunes du quartier HLM des Minguettes, dans la banlieue sud de Lyon.

Ces tensions, couplées à une série d'actes racistes survenus au cours de l'année, à la ségrégation sociale et spatiale, au chômage frappant durement les immigrés et leurs descendants, ainsi qu'à la montée en puissance du Front National, poussent les jeunes issus de l'immigration maghrébine à briser le silence et à revendiquer leur place dans la société française. Le 15 octobre 1983, une quarantaine d'individus de la deuxième génération quittent Marseille pour entamer une marche en direction de Paris. C'est ainsi qu'est née la *Marche pour l'égalité et contre le racisme*, plus connue sous le nom de « Marche des beurs ». Deux mois plus tard, leur mobilisation prend une ampleur inédite : à leur arrivée dans la capitale, ils sont près de 100 000.

Après s'être imposés sur la scène sociale, les jeunes issus de l'immigration maghrébine investissent peu à peu le monde littéraire, s'appropriant un espace qui, à première vue, leur semblait étranger. Leur parcours les en avait souvent tenus éloignés : existence précaire dans des quartiers difficiles, scolarité limitée (durée, filière, etc.), exposition à la délinquance, et usage d'une langue a-normative, marquée par l'argot, le verlan, les raccourcis lexicaux (aphérèses, apocopes) et des emprunts à diverses langues (arabe, langues africaines, anglais, tsigane, etc.).

Cette incursion dans un univers traditionnellement codifié ne se fait pas de manière anodine. Au contraire, ces auteurs « intrangers » opèrent une véritable prise de possession de la littérature et du canon littéraire, voire une acclimatation provocante, en bousculant les normes établies. Ils introduisent dans le paysage littéraire des éléments contre-canoniques : un espace longtemps perçu comme a-littéraire, une langue populaire et vivante, « crue et imparfaite » (Marcu 2018, 282), en rupture avec la langue académique normée, auréolée de prestige ; des thématiques percutantes où la violence, la marginalité et la rudesse du quotidien s'expriment sans fard ; des personnages en décalage avec les figures héroïques classiques, des traîne-misère dépourvus de qualités extraordinaires, des exclus, des oubliés menant une existence obscure, à la périphérie de la société.

L'un des premiers à utiliser la littérature pour exprimer ses propres tourments et les blessures d'une génération – celle des enfants d'immigrés – ainsi que d'une communauté – celle des travailleurs maghrébins et de leurs familles – est Mehdi Charef. Fils d'immigrés algériens, arrivé en France à l'âge de dix ans et ayant connu la précarité du bidonville de Nanterre, il publie en 1983 *Le Thé au harem d'Archy Ahmed* aux éditions Mercure de France. Ce roman, devenu une œuvre fondatrice, marque la naissance de la « littérature beur » ou littérature issue de l'immigration maghrébine. Charef y donne voix à Madjid et Pat, deux jeunes désœuvrés qui « zonent » dans la Cité des Fleurs, un univers grisâtre où règnent la peur et la violence.

Progressivement, d'autres écrivains de la « deuxième génération » emboîtent le pas à Charef et prennent la plume à leur tour. Akli Tadjer, Nacer Kettane, Azouz Begag, Ahmed Kalouaz, Mehdi Lallaoui, Mousni,

Rachid Djaïdani, Mohamed Razane, Mabrouck Rachedi et bien d'autres deviennent les porte-voix « littéraires » de leur communauté et de leur territoire. Ils donnent une existence narrative à *leur* banlieue, s'approprient *leur* langue et transforment leur position : d'*objets* du discours, ils deviennent  *Sujets*. Par leur écriture, ils participent à l'« éclairage » d'une « zone de mutisme » (Sebkhi 1999), faisant entendre la voix d'un espace excentré, relégué en périphérie, et d'une communauté considérés comme *illégitimes*, sans parole : la banlieue, les immigrés – perçus comme *étrangers de l'extérieur* – et leurs enfants – *les étrangers de l'intérieur*.

Dans la communauté maghrébine, fortement patriarcale, la femme est traditionnellement cantonnée à l'espace intérieur, tandis que l'homme détient le privilège de la parole. À première vue, cela pourrait laisser penser à une absence de voix féminine dans le champ littéraire. Pourtant, la réalité s'avère bien différente : de nombreuses jeunes femmes issues de l'immigration ont rapidement suivi le chemin tracé par leurs homologues masculins et se sont engagées et imposées dans le monde des lettres. La pionnière de ce mouvement est Leïla Houari, qui publie en 1985 son premier roman, *Zeïda de nulle part*. D'autres auteures de la deuxième génération lui emboîtent le pas : Farida Belghoul, Ferruddja Kessas, Soraya Nini, Minna Sif, Faïza Guène, Houda Rouane, Habiba Mahany, Kaoutar Harchi, et bien d'autres encore. En prenant la plume, elles défient les injonctions d'une tradition qui assigne aux femmes le silence et l'effacement. Leur émergence sur la scène littéraire française, que Charles Bonn met en parallèle avec « la prise de parole par un espace encore dénué de sa propre voix » et avec « une époque encore attentive à l'expression des "minorités" » (1996), revêt une portée symbolique forte. En écrivant, elles accomplissent ce que leurs mères, entravées par l'absence d'éducation en français et les lois ancestrales imposant le silence aux femmes, n'avaient pu réaliser. Pour elles, l'écriture est alors un acte de conquête et d'émancipation. Leurs œuvres deviennent un moyen puissant, parfois même percutant, de « briser la loi du silence » (Mata-Barreiro 2006, 169) et de transgresser « délibérément l'ordre établi qui voudrait que leurs voix ne soient que murmures dans le silence de maisons fermées » (Bey 2003, 14).

Dans leurs romans, souvent inspirés de leurs propres expériences, les écrivaines subalternes « intrangères » construisent des récits fragmentés, ponctués de micro-scènes, où se mêlent réflexions amusées ou désabusées, élans fougueux et viscéraux, mais aussi instants poétiques et intimistes (Mdarhri-Alaoui 1996, 47). Généralement narrées à la première personne, ces œuvres donnent voix à des jeunes filles en rupture avec leur famille et leur communauté, explorant ainsi des problématiques liées à la condition féminine dans un entre-deux culturel, identitaire, spatial et linguistique. Leurs récits abordent des thèmes comme la (re)construction de l'identité, la difficulté de concilier tradition et émancipation lorsqu'on est perçu comme un « enfant du péché » ou un

« enfant illégitime »<sup>1</sup>, le rôle salvateur de l'école, mais aussi le racisme, la ségrégation, le silence, la rupture et la violence sous toutes ses formes.

L'examen du corpus littéraire féminin issu de l'immigration maghrébine révèle une présence constante de la violence sous ses multiples visages : physique, verbale, sexuelle, etc. Cette thématique traverse l'ensemble des œuvres de notre corpus. Dans *Beur's story*<sup>2</sup> de Ferrudja Kessas (1990), *Ils disent que je suis une beurette*<sup>3</sup> de Soraya Nini (1993), *Nuit d'encre pour Farah*<sup>4</sup> de Malika Madi (2000), *Mon père, ce harki*<sup>5</sup> de Dalila Kerchouche (2003), *Du rêve pour les oufs*<sup>6</sup> de Faïza Guène (2006) et *Kiffer sa race*<sup>7</sup> de Habiba Mahany (2008), les actes violents surgissent aussi bien dans l'espace domestique que dans la rue ou à l'école. Les principaux artisans de cette violence sont souvent des figures masculines : le père, le frère aîné, les camarades de classe, les adversaires, les policiers ou encore d'autres représentants de l'autorité.

Le caractère fortement autobiographique de ces récits nous invite à supposer que ces auteures écrivent la violence qu'elles ont elles-mêmes subie ou dont elles ont été témoins, que ce soit au sein de la cellule familiale ou dans l'espace urbain. *Beur's Story* de Ferrudja Kessas, par exemple, est né de la colère de l'auteure, victime d'un mariage forcé. En mettant en scène sa propre révolte, elle transforme son roman en un manifeste contre la condition féminine, dédié à ses « sœurs maghrébines » afin qu'elles « [cessent] d'être cette entité négligeable qui hante l'arrière-plan des romans de [leurs] jeunes frères maghrébins » (BS, 7). De son côté, Dalila Kerchouche évoque les violences subies par sa famille, en Algérie durant la Guerre d'indépendance, puis en France, à travers l'errance imposée aux harkis dans les camps de transit.

Dans ce qui suit, nous nous attacherons à étudier les différentes figures du « mâle guerrier » présentes dans les romans de notre corpus et les formes de violence qu'il exerce pour affirmer son autorité.

## I. Variations de la figure masculine

Si la plupart des écrivaines de la deuxième génération mettent en scène des héroïnes en quête de leur propre voie, cherchant à échapper aux trajectoires que l'on tente de leur imposer, il est intéressant de souligner l'importance des personnages masculins, en particulier les membres du cercle familial, dans leurs récits.

À première vue, des romans comme *Beur's Story* de Ferrudja Kessas, *Ils disent que je suis une beurette* de Soraya Nini, *Nuit d'encre pour Farah* de Malika Madi, *Mon père, ce harki* de Dalila Kerchouche, *Du rêve pour les*

<sup>1</sup> Voir Abdelmalek Sayad. « Les enfants illégitimes 2 », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 26-27, mars-avril 1979, p. 117-132.

<sup>2</sup> Dorénavant désigné à l'aide du sigle (BS), suivi du numéro de la page.

<sup>3</sup> Dorénavant désigné à l'aide du sigle (DSB), suivi du numéro de la page.

<sup>4</sup> Dorénavant désigné à l'aide du sigle (NEF), suivi du numéro de la page.

<sup>5</sup> Dorénavant désigné à l'aide du sigle (PH), suivi du numéro de la page.

<sup>6</sup> Dorénavant désigné à l'aide du sigle (RO), suivi du numéro de la page.

<sup>7</sup> Dorénavant désigné à l'aide du sigle (KS), suivi du numéro de la page.

*oufs* de Faïza Guène et *Kiffer sa race* de Habiba Mahany semblent appartenir à un même ensemble homogène : celui des récits écrits par des descendantes d'immigrés maghrébins. Ces œuvres mettent en scène, d'un côté, une figure féminine récurrente : des jeunes filles issues de l'immigration, ayant grandi en banlieue, et engagées dans une révolte à la fois contre la famille, la communauté et la société. De l'autre côté, elles proposent des représentations nuancées du personnage masculin — pères, frères aînés ou cadets, camarades d'école, membres du groupe, voisins ou figures d'autorité — qui ne sont ni dépeints de la même manière, ni associés à la violence de façon uniforme.

Dans *Beur's Story*, *Ils disent que je suis une beurette* et *Nuit d'encre pour Farah*, parus entre 1990 et 2000, la violence, qu'elle soit physique ou verbale, s'impose comme une présence constante. Les figures masculines bienveillantes y sont pratiquement inexistantes, laissant place à des personnages oscillant entre brutalité et (pseudo)affection. C'est notamment le cas de Monsieur Azouik et d'Abdel, qui, tout en maltraitant ou blessant Malika, la couvrent par moments d'attentions plus tendres.

Dans ces trois récits, la figure paternelle est le plus souvent absente. Monsieur Nalib est fréquemment hospitalisé, tandis que Monsieur Azouik préfère passer ses journées en compagnie d'autres immigrés dans des cafés. Monsieur Zeldani, quant à lui, bien que physiquement présent, semble inexistant dans la dynamique familiale ; il ne joue aucun rôle actif dans la vie du clan. Pourtant, lorsque les pères interviennent, c'est presque toujours avec violence. Monsieur Zeldani, soutenu par son épouse, interdit à Malika de poursuivre son rêve — faire des études universitaires — et lui impose un autre destin : celui de sa sœur aînée, contrainte qui va avec un mariage arrangé avec un inconnu.

Les fils aînés, nés en Algérie et ayant vécu le même mouvement migratoire que leurs parents, restent plus proches de leurs pères que leurs cadets, venus au monde dans le « mauvais » pays, loin du *bled*. Ils partagent avec eux la langue arabe, une manière de penser semblable et une adhésion aux mêmes lois ancestrales. Lorsque les pères, affaiblis par la maladie ou rendus impuissants face à un monde qu'ils ne comprennent plus, abandonnent leur rôle de chef de clan, ce sont les fils aînés qui prennent fièrement la relève. Se sentant « assiégés » (Sayad 1979, 25) par des « ennemis » plus ou moins concrets, plus ou moins déclarés ouvertement — qu'ils soient les « enfants de France », l'école ou encore les livres —, ces pères démissionnaires laissent à leurs fils le soin d'imposer l'ordre. Mohamed et Yacine deviennent ainsi les nouveaux piliers de leurs familles, n'hésitant pas à recadrer les membres jugés trop rebelles. À l'inverse, les fils cadets, Foued et Slimane, subissent d'abord la domination de leurs aînés avant de reproduire, dès qu'ils en ont l'occasion, cette oppression sur leurs propres sœurs. Dans ces trois romans, la violence, quelle que soit sa forme, s'inscrit ainsi avant tout dans l'espace clos du foyer, prenant un caractère essentiellement *intra muros* ou *intrafamilial*.

À l'opposé, les romans *Du rêve pour les oufs*, *Kiffer sa race* et *Mon père, ce harki*, publiés entre 2003 et 2008, marquent une évolution significative dans la représentation des figures paternelles. La violence des pères s'atténue progressivement jusqu'à presque disparaître, laissant place à des portraits plus nuancés, empreints de fragilité et de renoncement. Trois figures du patriarcat se dessinent. Dans *Du rêve pour les oufs*, le père est un homme brisé, quasiment inexistant, réduit à l'impuissance par son état de santé. Après la mort de sa femme dans un attentat en Algérie, il se retrouve seul avec ses deux enfants, une fille et un petit garçon qu'il connaît à peine. Pourtant, il parvient à relever ce défi sans jamais recourir à la violence. Ahlème, sa fille, devient une jeune femme indépendante, assumant avec brio la responsabilité du foyer, tandis que Foued, après quelques errements, finit par comprendre la valeur de la cohésion familiale et la nécessité de s'éloigner des influences néfastes. Dans *Kiffer sa race*, Habiba Mahany met en scène un père insignifiant, effacé par une mère omniprésente et absorbé par les souvenirs d'un *bled* perdu. Privé de toute autorité, il est rapidement détrôné par son fils unique dès que l'occasion se présente. Quant à Monsieur Kerchouche, dans *Mon père, ce harki*, il incarne un patriarcat silencieux, écrasé par un passé douloureux dont il ne parvient pas à se libérer. Marqué par les horreurs de la Guerre d'Algérie et hanté par la crainte d'être exécuté par le FLN après les accords d'Évian, il sombre dans un mutisme pesant. S'il ne manifeste de violence ni envers sa femme ni envers ses enfants – qu'il aime en silence –, son incapacité à verbaliser ses émotions devient une souffrance en soi. Dalila, la benjamine, perçoit ce silence comme une forme de violence sourde, un poids invisible qui marque profondément l'histoire familiale.

Dans *Du rêve pour les oufs* et *Kiffer sa race*, l'absence de frères aînés en tant que figures tyranniques s'explique par la place occupée par les filles en tant que premières nées de la famille. Quant aux garçons de la fratrie Kerchouche dans *Mon père, ce harki*, bien que certains d'entre eux soient considérés comme des « enfants de la vertu » nés en Algérie, ils ne revendiquent pas le rôle de chef de clan laissé vacant par leur père affaibli. Contrairement aux archétypes masculins dominants et autoritaires que l'on retrouve dans d'autres récits, ils n'exercent aucune forme de violence ni d'oppression envers les femmes de leur entourage. Marqués par les humiliations et les privations subies pendant la guerre et au fil de leur errance dans les camps de transit, ces fils développent une sensibilité exacerbée. Très jeunes, ils prennent part à la vie du foyer : Ahmed, à seulement onze ans, ramasse des escargots qu'il vend au marché de Bagnols-les-Bains (*PH*, p. 80), tandis que d'autres trouvent refuge dans les études. Cette douceur, parfois excessive, trahit une profonde fragilité. Moha, né en Algérie, incarne cette vulnérabilité à son paroxysme : le plus « facile à briser », « déraciné », « exilé » (*PH*, p. 233), perdu entre deux mondes, il ne parvient jamais à s'adapter à la France, ce pays pour lequel ses parents ont tout sacrifié. Accablé par son mal-être, il finit par mettre fin à ses jours.

Quant aux fils cadets auxquels Faïza Guène et Habiba Mahany prêtent leur voix, ces derniers échouent dans leur tentative de s'imposer comme des figures d'autorité, que ce soit au sein de la famille ou dans la cité. Dans *Du rêve pour les oufs*, Foued cherche à adopter un rôle viril dans son quartier, mais Ahlème, avec sa sagesse, parvient à le ramener à la réalité. Dans *Kiffer sa race*, Adam, influencé par la religion, tente de dominer Sabrina, mais sa sœur ne se laisse pas faire ; au contraire, elle s'oppose fermement à lui.

Si les actes violents sont moins fréquents au sein des foyers, ils se multiplient en dehors, dans la rue, à l'école, ou même en bas des immeubles. Dans les récits de Faïza Guène, Habiba Mahany et Dalila Kerchouche, la violence devient une réponse systématique utilisée par les policiers, les contrôleurs, les élèves, les habitants du quartier et les administrateurs des camps. Cette violence a pour but d'affirmer leur autorité ou d'exclure l'autre, celui perçu comme l'intrus qui menace l'ordre établi.

Après avoir exploré la présence des personnages masculins oppressants dans *Beur's story*, *Ils disent que je suis une beurette*, *Nuit d'encre pour Farah*, *Mon père, ce harki*, *Du rêve pour les oufs* et *Kiffer sa race*, nous approfondirons désormais les différentes formes de violence qu'ils infligent.

## II. La violence verbale

Chez Ferrudja Kessas, Soraya Nini, Faïza Guène, Malika Madi, Habiba Mahany et Dalila Kerchouche, les personnages masculins exercent fréquemment une violence physique ou psychologique à l'encontre de ceux qui les entourent, qu'ils appartiennent à leur groupe ou soient extérieurs à leur clan. Ils transforment parfois leur entourage en « prisonniers » ou en objets, usant de la violence verbale comme d'une arme redoutable. Ces hommes, souvent colériques, maîtrisent l'art de l'insulte et de la menace à tel point que ceux-ci deviennent des instruments de pouvoir redoutés.

Les premières scènes de violence surgissent au sein du foyer, où se jouent des confrontations entre des personnages dominants (pères, frères aînés, etc.) et des personnages dominés (souvent les filles ou les sœurs, mais parfois même d'autres membres masculins de la famille). Dans ces échanges, les mots prennent le pas sur les coups, et le langage, en tant qu'« une véritable arme blanche » (Harel 2008, 66), devient capable de blesser profondément. Le père, figure (faussement) autoritaire, cherche (parfois en vain, parfois trop tard) à imposer sa supériorité, notamment à l'égard des femmes. Ainsi, Monsieur Azouik, après une nuit de débauche, rentre tard et insulte son épouse, maudissant sa propre existence. De son côté, Monsieur Nalib, en tant que gardien des traditions ancestrales, menace d'enfermer sa fille Amel pour préserver son honneur et éviter de « perdre la face devant les gens » (DSB, 70). Il impose également des restrictions sévères à Naïma

et Samira, une fois qu'elles sont devenues des « femmes », leur interdisant de « traîner » en bas de l'immeuble, comme elles l'avaient fait pendant leur enfance.

Étant donné l'absence quasi constante du père, qui ne peut s'investir pleinement dans l'éducation de ses enfants, en particulier de ses filles, il délègue sa responsabilité à son remplaçant : le premier fils né. Ce dernier se voit attribuer la lourde tâche de protéger l'honneur familial, en veillant à ce que ses sœurs et ses frères ne compromettent pas la réputation du clan par un comportement jugé inapproprié. Mohamed et Yacine, conscients de leur rôle, affichent leur autorité au sein de la famille, cherchant à affirmer leur position hiérarchique en écrasant ceux qui leur résistent, qu'ils soient hommes ou femmes. À la moindre désobéissance ou attitude déviante de la part de leurs sœurs ou frères, ils réagissent immédiatement, usant de mots dévalorisants qui attaquent directement la dignité de leurs interlocuteurs. Yacine, surnommé « le KGB », incarne l'autorité suprême du clan, n'hésitant pas à faire montre de sa domination. Il se fait particulièrement brutal envers ses sœurs, Amel et Samia, qui deviennent chacune à leur tour les cibles de ses insultes cruelles. Face à ses « paroles assassines » (Harel 2008, 70), les deux jeunes filles n'ont guère le temps de réagir, car le KGB combine violence verbale et physique avec une rapidité dévastatrice. Mohamed, l'aîné de la famille Azouik, profite de son rôle de (véritable) chef de famille pour déployer une agressivité constante. Il menace de « casser en deux » Malika et Fatima si elles dévient de la voie de la vertu, et n'hésite pas à exprimer sa volonté de recourir à la violence physique, notamment lorsque Malika ose défendre Slimane.

Souffrant de la non-reconnaissance de la soi-disant autorité que leur statut de mâle dans la famille est censé leur conférer (malgré leur jeune âge et l'avantage dont bénéficient les aînés), les cadets cherchent souvent à affirmer leur supériorité vis-à-vis de leurs sœurs en recourant à des propos blessants et dévalorisants. Lorsque personne n'ose expliquer à Madame Nalib pourquoi Samia ne suivra pas le même parcours scolaire que ses sœurs, Foued, en tant que seul homme présent, se sent investi de la responsabilité de veiller sur l'avenir des filles de la famille. Il prend alors la parole pour insulter sa sœur en la redéfinissant : elle devient à ses yeux une « nulle », une « bête », une inintelligente. Cette nouvelle identité de Samia suscite le rire chez Foued, mais plonge sa sœur dans la honte et la souffrance, l'amenant à se percevoir altérée à travers les yeux dégradants de son frère. Cependant, Foued n'oserait jamais adopter une telle posture de domination face au KGB, dont il est régulièrement la cible de violence verbale et/ou physique.

Un cas particulier est celui d'Adam, le benjamin de la famille Asraoui. Ce dernier reproche vivement à son père son indulgence excessive envers ses filles, qu'il juge contraire à l'autorité d'un véritable chef de clan. Lorsque son père est hospitalisé, Adam estime que le moment est venu pour lui de revendiquer son autorité en tant qu'unique

mâle de la famille, malgré son statut de dernier-né. Adoptant une « posture martiale », il ordonne à la gent féminine : « Maintenant, c'est moi l'homme de la maison, va falloir se serrer les coudes et rester disciplinés » (KS, 111). Malheureusement pour lui, cet ordre, aussi impératif soit-il, se heurte à une réalité bien différente : dans la famille Asraoui, les femmes détiennent le pouvoir.

Dans *Mon père, ce harki*, ceux qui maîtrisent le mieux l'art du langage agressif – celui qui « choque » (par les gros mots et la violence verbale) et « blesse » (par des qualificatifs dégradants qui attaquent l'image de soi, que ce soit à propos de particularités physiques, mentales, morales, ou encore des défauts, manques, attitudes, idéologies, comportements, etc.)<sup>8</sup> – sont sans doute les représentants de l'autorité. Ces derniers, chargés de surveiller les milliers de harkis dans les camps de transit, se servent de la parole comme d'une arme qui humilie et écrase.

Subitement, A. B. (chef de camp) entre sans frapper. Il pointe le doigt sur le rideau et engueule ma mère : « Regardez, c'est dégueulasse ! Vous êtes sales ! » Les larmes aux yeux, elle n'a pas la force de lui répondre. Elle est à bout. Assis devant la table, Kader, 7 ans, prend son bol de lait en regardant la scène. Il n'est pas allé à l'école ce jour-là. Il voit cet homme humilier sa mère devant lui. Une boule se forme dans sa gorge. Il ne comprend pas pourquoi il crie sur sa mère. Quand il sera grand, il se vengera. (PH, 123)

La violence verbale s'étend également dans la rue. Absorbée par ses pensées, Malika se fait insulter par des automobilistes qui la traitent de « chien » ou de « conasse ». Dans l'univers de Ferrudja Kessas, les policiers, eux aussi, recourent à des propos agressifs, auxquels ils font face à leur tour. Lorsqu'un jeune homme arrêté se débat et les insulte « dans toutes les langues » (BS, 148), l'un des policiers le qualifie de « petit salopard » (BS, 148), ponctuait sa violence verbale par des coups de pied. Mais les spectateurs de cette scène révoltante, eux aussi, s'opposent à l'autorité en lançant des insultes comme « salauds » ou « salauds de flicaille » (BS, 149).

L'espace urbain se transforme en outre en un terrain où se déploient des propos violents qui « font rire »<sup>9</sup>, autrement dit des insultes qui attaquent l'image de soi, mais dont le but est de provoquer le rire tout en prétendant révéler une vérité. Dans le roman *Du rêve pour les oufs*, Ahlème devient témoin d'un échange verbal qui oscille entre le jeu et l'agression, où les protagonistes, Cafard, Escobar et le Chien errant, se livrent à une joute linguistique

---

<sup>8</sup> Dans son ouvrage *Espèce de... ! : les lois de l'effet injure*, Evelyne Larguèche distingue trois types de contenu langagier agressif : « ce qui choque », « ce qui blesse » et « ce qui fait rire ».

<sup>9</sup> Voir Evelyne Larguèche, *ibid.*

- Ta race, enculé, tu t’es pas vu sale chien, tu t’appelles Didier ! réplique l’autre illico.
- Ben Alain c’est pire ! Et ta mère à toi s’appelle Bertha.
- Ferme ta gueule, j’ai pas parlé de ta mère à toi, reste paisible aussi...
- Il a raison, c’est pire ! C’est vrai !
- L’autre type qui était tranquille jusqu’alors se met à engrainer à son tour.
- Alors toi, Mouloud, parle même pas, avec ton blase d’épicier.
- J’t’encule. (RO, 105-106)

L’objectif de cet échange de répliques n’est pas tant de désigner un gagnant. Bien qu’il se déroule « dans une arène » – le hall de l’immeuble – un lieu intrinsèquement lié à la compétition et au combat (Lepoutre 1997, 188), il ne répond pas à un besoin de marquer sa domination, « d’assurer son pouvoir » (Laforest et Vincent 2004, 64). L’enjeu principal réside plutôt dans la volonté de dire indirectement à Ahlème : « Nous sommes entre nous », une manière de l’exclure du groupe et de lui faire comprendre qu’elle n’a pas sa place dans cet espace exclusivement masculin, surtout à une heure tardive. Le vocabulaire utilisé est d’ailleurs empreint d’obscénité, renforçant la dimension violente de cette mise à l’écart.

L’école constitue un autre espace où les échanges verbaux prennent souvent une tournure agressive. L’établissement scolaire apparaît ainsi comme l’un des terrains privilégiés – voire un véritable laboratoire – de l’élaboration d’un lexique « clandestin » à forte connotation violente. Ces affrontements langagiers peuvent opposer des élèves entre eux, mais aussi des professeurs, des conseillers d’éducation ou encore des individus extérieurs à l’établissement. Ils se déroulent dans divers sous-espaces : la classe, la cour de récréation et, plus rarement, le bureau des enseignants. Dans le roman *Kiffer sa race*, Lamine et ses compagnons usent régulièrement de la violence verbale pour humilier le nouvel arrivant et affirmer leur domination au sein de la classe. Alphonse, un jeune réfugié antillais, en est victime : les insultes qu’il subit, d’une extrême brutalité et chargées d’une forte connotation dépréciative, finissent par dégénérer en violence physique. Lorsqu’un enseignant devient la cible, c’est Foued Galbi qui se distingue par sa virulence. Plusieurs rapports d’enseignants signalent son exclusion répétée des cours pour des propos jugés « vulgaires et honteux » (RO, 54), tels que « Denoyer, tête de fion », « Denoyer, gros cul », ou encore « Denoyer, ta femme, elle est grosse » (RO, 54). Placées dans un autre contexte, face à un interlocuteur habitué aux joutes verbales, autorisé à participer comme combattant de plein droit dans un échange violent-spectacle, ces insultes auraient pu s’apparenter à de simples vanes.

Le cas de Lamine est particulièrement intéressant. Ses insultes adressées à Monsieur Landru, professeur de français, échouent à atteindre leur objectif : loin de blesser leur cible, elles suscitent plutôt l’amusement du public et l’indifférence de l’enseignant. Habitué à se percevoir comme une victime de propos racistes, Lamine choisit de

riposter en adoptant un langage mêlant argot, verlan et arabe : « – Qu'est-ce qu'il délire, ce bouffon ? D'où les croyants vénèrent Dieu ? C'est n'importe quoi ce que vous dites, m'sieur ! [...] Ça se fait pas de raconter un truc pareil, c'est *hlam* ! Je savais que vous étiez un *cistera*, la vérité, je vais direct chez le proviseur. » (KS, 51)

Si la violence verbale constitue une première forme d'agression, elle n'est bien souvent qu'un prélude à la violence physique. Dans les romans étudiés, l'insulte, la menace ou l'humiliation verbale créent un climat de tension qui dégénère fréquemment en affrontements corporels. Ce passage à l'acte découle d'une volonté de domination. Lorsqu'une insulte ne suffit plus à asseoir une autorité ou à rétablir un ordre perçu comme menacé, le corps prend le relais : coups, bousculades et autres formes d'agression deviennent alors l'ultime moyen d'imposer son pouvoir. Ainsi, la parole, loin d'être un simple échange conflictuel, devient une arme qui prépare et justifie le passage à l'acte.

### III. La violence physique

Dans les romans du corpus, la violence physique prend le relais de la violence verbale lorsque les personnages masculins veulent imposer leur autorité ou se faire obéir. Ce passage à l'acte est souvent annoncé par des menaces explicites. Ainsi, avant de punir Amel, KGB la prévient brutalement : « Je vais te tuer ! » (DSB, 68), tandis que Mohamed, en sanctionnant violemment Malika pour un simple retard, « [joint], comme d'habitude, le geste à la parole » (BS, 53).

Comme pour la violence verbale, c'est d'abord au sein du foyer familial que cette brutalité éclate. Dans *Ils disent que je suis une beurette* et *Beur's story*, KGB, Monsieur Nalib et Mohamed ne se contentent pas d'intimider ou d'insulter leur interlocuteur : ils traduisent leurs menaces en actes, infligeant des châtiments physiques d'une extrême brutalité. Samia témoigne d'un de ces épisodes d'une violence inouïe : « Le KGB fonce carrément sur moi, je me retrouve par terre. Il prend sa ceinture et me frappe avec [...]. Le pire, c'est quand il lâche la ceinture pour me donner des coups de pied dans le ventre [...]. Je crie de douleur, d'effroi et d'horreur. Il est fou de rage » (DSB, 113-114). La fureur des agresseurs semble dépasser le simple besoin de punir : elle relève d'une logique de domination où la souffrance infligée devient une démonstration de pouvoir absolu.

Lorsqu'elle se manifeste à l'extérieur du foyer, la violence physique prend des formes variées. La première est celle de l'« embrouille » (Le Goaziou et Mucchielli 2009, 417), un affrontement entre individus d'un même quartier, souvent déclenché par des éléments en apparence « futiles : une insulte, un geste obscène, une question d'honneur, une histoire de racisme, une vengeance » (Le Goaziou et Mucchielli 2009, 418). Ces tensions, omniprésentes dans *Du rêve pour les oufs* et *Kiffer sa race*, dégénèrent fréquemment en altercations. Foued, par exemple, se retrouve arrêté par la police après une « grosse embrouille entre les petits de l'Insurrection [...] et ceux de Youri-Gagarine, la cité voisine » (RO, 69).

Une autre forme de violence, dite « virile » (Le Goaziou et Mucchielli 2009, 419), survient dans des espaces communs où les protagonistes ne se connaissent pas mais se croisent régulièrement. Comme l'expliquent Véronique Le Goaziou et Laurent Mucchielli, « tout se joue dans la rencontre » (2009, 419) : ces affrontements naissent souvent d'un regard jugé trop insistant, d'une attitude perçue comme hostile, d'une bousculade involontaire ou encore d'un comportement interprété comme une provocation. Cette tension latente se cristallise dans *Beur's story*, où Abdel intervient pour défendre une jeune fille harcelée par un inconnu qui « la collait de près, de très près même » (BS, 57). Son geste de protection menace alors de déclencher une bagarre générale, révélant à quel point la violence physique est toujours prête à surgir dans ces interactions codifiées.

Une autre forme de violence physique est celle du « voisinage » (Le Goaziou et Mucchielli 2009, 420). Dans ce cas, les protagonistes se connaissent bien, vivant dans la même rue ou le même immeuble et se croisant quotidiennement dans les espaces communs. Contrairement aux « embrouilles » éphémères, ces conflits naissent souvent de tensions profondes et anciennes, nourries par des différends persistants. Lorsqu'ils éclatent, ils peuvent prendre une ampleur dramatique. Ainsi, dans un accès de vengeance après que sa femme a été mordue par le chien de Frédéric, Monsieur Martinez « shoote » sur l'animal. Mais son geste dégénère tragiquement : une balle perdue atteint Rachid, un SDF innocent, transformant un simple différend en un drame irréparable.

Dans les romans *Kiffer sa race*, *Beur's story* et *Du rêve pour les oufs*, la banlieue se présente comme un véritable « locus periculosus », un lieu où la violence est presque banalisée et devient une réalité quotidienne. Le quartier Les Marais Noirs, par exemple, est « réputé pour être le berceau de voleurs et de voyous » (BS, 49), et la présence constante de la police, ainsi que les affrontements réguliers entre les forces de l'ordre et les jeunes du quartier, ne surprennent plus personne. Dans le roman d'Habiba Mahany, pénétrer dans la cité relève d'un véritable défi pour toute personne étrangère, y compris les pompiers, qui, de peur d'être victimes d'une embuscade, doivent systématiquement être escortés par la police. Dans *Du rêve pour les oufs*, la rue représente aussi un territoire de « business ». Ahlème découvre cette face sombre de la cité à travers son frère Foued, un jeune qui « se débrouille » en dehors des lois, se mêlant au trafic local. Il fait preuve d'une attitude de fierté vis-à-vis de ses activités illégales, qu'il perçoit comme un moyen nécessaire de survie : « C'est la jungle ! Faut les enculer avant que ce soient eux qui le fassent. Ceux d'en haut, les bourges, c'est les lions et nous, ici, on est des hyènes, on n'a que les restes » (RO, 98). Ahlème, après avoir pénétré dans le « territoire des grands », le bloc 30, un lieu interdit où même la police hésite à entrer, se retrouve face aux caïds comme Lépreux, Cafard et Champs, qui, dans un environnement

insalubre, empesté par l'odeur de shift et des poubelles, se livrent à des activités illégales tout en ruinant la vie des autres jeunes de la cité.

Dans *Kiffer sa race*, la violence physique éclate également à l'école. Alphonse, un jeune réfugié antillais, devient la cible de harcèlements incessants de la part des « zonards » de sa classe. L'incident qui conduit à une véritable bagarre commence avec un commentaire sur « l'esclavage des nègres », mal compris par les « cancre » . Traité de « faux derche », de « putain de vendu » et de « faux renoi » (KS, 234), Alphonse riposte. Le climat se tend à la récréation : « Ça sent le grabuge à dix kilomètres à la ronde [...]. Monsieur le macho se laisse pas marcher sur les pieds [...] » (KS, 237). Le conflit dégénère en une bagarre violente, l'atmosphère se charge de tension, « la masse est sur le point de la submerger » (KS, 234-235) lorsque les surveillants interviennent pour éviter une issue fatale. Cette altercation, selon Sabrina, ne marque que le début d'une guerre plus large, « un affrontement qui risque de charrier son lot de victimes » (KS, 237).

Dans des circonstances exceptionnelles, la violence peut franchir les frontières de la proximité pour se propager à une échelle plus vaste, voire nationale. Un exemple marquant en est la guerre. Ruiné, Monsieur Kerchouche prend un jour la décision de s'engager dans l'armée française, sans mesurer pleinement les conséquences de son geste : « Il ne sait pas, au moment où il appose une croix en guise de paraphe au bas de son contrat, qu'il devient "harki", un traître à une cause qu'il ne connaît pas et qui le dépasse » (PH, 246). Assistant malgré lui à des faits abominables (assassinats, tortures) commis par d'autres harkis et des soldats français, il prend rapidement conscience de l'horreur de la situation. Après quelques mois, ne pouvant plus « soutenir la France dans cette guerre qui n'est pas la sienne » (PH, 254), il quitte l'armée. Mais il comprend vite que sa tentative de neutralité met en péril la vie de sa famille, et il se résigne à rejoindre de nouveau l'armée française. Pendant ce temps, le FLN impose sa terreur à la population : ses membres torturent ceux qui leur désobéissent, violent les femmes, égorgent les enfants et « déciment des familles entières » (PH, 261). À la fin de la guerre, Monsieur Kerchouche prend la décision désespérée de quitter le bled et de se réfugier en France, espérant échapper à la mort que le FLN réserve à tous ceux qui ont combattu aux côtés du colonisateur.

Ainsi, qu'elle soit domestique, urbaine ou historique, la violence physique façonne les trajectoires des personnages et les enferme dans un cycle de domination et de souffrance. Mais cette brutalité ne se limite pas aux coups et aux affrontements : elle s'étend à d'autres formes d'oppression plus insidieuses, telles que la violence économique, sociale et sexuelle, qui viennent renforcer l'état de vulnérabilité des individus.

#### **IV. D'autres configurations de la violence**

Protéiforme, la violence décrite dans les romans du corpus revêt également une dimension *sociale*. Elle se manifeste à travers des

comportements qui entravent la liberté individuelle et imposent des contraintes arbitraires. Après la fugue de ses filles aînées, Monsieur Zeldani prive Farah de toute autonomie en lui interdisant non seulement de quitter la maison, mais aussi de passer son examen de fin d'études, pourtant essentiel à son avenir universitaire : « – Farah ! hurla mon père dans le combiné, elle vient plus à l'école, ça l'intéresse plus et puis elle va avoir dix-huit ans, elle est plus obligée de venir... Pour l'examen ? Elle est malade, elle a vomi » (NEF, 103). Face à l'alternative entre, d'un côté, permettre à leur fille de poursuivre ses études au prix d'une possible disgrâce familiale et, de l'autre, préserver l'honneur du clan, les Zeldani tranchent sans hésitation : ils condamnent Farah à renoncer à son rêve et lui imposent un mariage avec un inconnu. De son côté, Monsieur Nalib restreint la liberté de ses filles dès qu'elles deviennent femmes, leur interdisant de traîner en bas de l'immeuble. Par cette mesure, il cherche à préserver leur réputation, perçue comme le socle de l'honneur familial.

Vient ensuite la *violence sexuelle*. Nedjma subit les comportements déplacés de son père alcoolique. Ce n'est qu'à la fin du roman, accablée par la détresse et la solitude, qu'elle trouve le courage de confier à Sabrina les épreuves qu'elle endure en silence : « C'est mon daron... Tu sais qu'il boit. Déjà, sobre, il est pas facile à vivre, alors quand il est ivre... Une catastrophe... Depuis mon retour du bled, les choses ont empiré... [...] Disons que son regard sur moi a changé... Il me fait de drôles de remarques [...]. Il me terrorise... [...] C'est sa façon... euh... ses allusions quand la daronne a le dos tourné » (KS, 212-213). Derrière ces mots entrecoupés se dessine une peur profonde, un malaise indicible face à un père dont l'alcool décuple la brutalité et abolit les limites.

Dans *Mon père, ce harki*, les Kerchouche subissent une *violence économique* omniprésente, exacerbée par leur confinement dans des « non-lieux » depuis leur arrivée en France. Privés de toute aide sociale, ils ignorent même qu'ils ont droit aux allocations familiales – personne ne leur en a jamais parlé. Dépourvus de ressources financières, leur quotidien devient une lutte permanente pour la survie :

Les allocations familiales, par exemple, « étaient versées sur un compte spécial de service social nord-africain, qui servit à financer les lieux de relégation », écrit Joël Mettay. L'historien Michel Roux l'affirme également, dans *Les Harkis, les oubliés de l'Histoire* : « S'autorisant de sa qualité de personne morale, le ministère des Rapatriés détourna l'intégralité de la prestation. » Motif : les harkis ne sont pas capables de gérer leur argent. [...] Michel Roux souligne la crainte des autorités de verser aux harkis des « sommes relativement importantes que, dans leur imprévoyance bien connue, ils auraient risqué de gaspiller inutilement ». Les deux auteurs concluent, sans appel : il y a bien eu « spoliation ». Mes parents ont donc été spoliés. Leur argent a servi à financer un système d'exclusion. *Ils ont payé leur propre prison !* Les autorités françaises ont volé les harkis et les ont sciemment maintenus dans la misère, la faim et le froid. [...] (PH, 69-70)

Cette accumulation de violences – sociale, sexuelle et économique – souligne à quel point les personnages des romans du corpus sont enfermés dans un système oppressif qui les prive de liberté, de dignité et d'autonomie.

### **Conclusion**

Sans qu'elles ne mettent en scène des actes extrêmes, les écrivaines issues de l'immigration maghrébine font de la violence, sous toutes ses formes (physique, verbale, sexuelle, psychologique, économique, etc.), un leitmotiv de leurs œuvres. L'analyse des romans du corpus révèle que l'abus de force est majoritairement exercé par des figures masculines détenant une forme d'autorité, que ce soit par leur statut (pères, policiers, membres influents du groupe, etc.) ou par leur naissance (les premiers-nés). Des personnages comme Monsieur Azouik, Monsieur Nalib, Monsieur Zeldani, Mohamed ou Yacine imposent leur domination en associant presque systématiquement la violence verbale à la violence physique, consacrant ainsi leur position hiérarchique au sein du foyer et réduisant leurs interlocuteurs à une position de soumission.

Dans l'espace urbain, la dynamique de la violence change : les agresseurs et leurs victimes ne se connaissent pas nécessairement, et les conflits surgissent spontanément, souvent sous l'effet d'une tension sociale exacerbée. Ces confrontations prennent parfois une dimension raciste ou territoriale, tandis que, dans le cadre d'une guerre, la violence atteint un niveau de sauvagerie où toute forme de limite semble abolie. Ces récits dressent ainsi un portrait saisissant de sociétés marquées par la brutalité des rapports de pouvoir et par l'impossibilité, pour les plus vulnérables, d'y échapper sans en subir de lourdes conséquences.

Cependant, ces romans ne se limitent pas à l'exposition d'un monde brutal et oppressant : ils interrogent aussi la place des victimes et leurs réactions face à cette violence systémique. Se résignent-elles à la subir en silence, ou osent-elles la confronter, au risque d'y perdre encore davantage ? Ce questionnement ouvre une première piste d'analyse pour prolonger cette réflexion. Une autre direction possible serait de mettre en parallèle la violence racontée par les auteures issues de l'immigration maghrébine, et celle représentée par leurs confrères masculins. Une telle confrontation pourrait révéler non seulement des différences d'intensité dans la mise en scène des agressions, mais aussi l'apparition d'espaces spécifiques à cette violence – comme la cave ou la prison – qui demeurent quasi absents des récits dits « féminins ».

Ainsi, loin de se limiter à un simple constat, ces œuvres nous invitent à repenser les mécanismes de domination et de résistance, interrogeant le rôle de la littérature dans la mise en lumière des violences invisibles et dans l'émergence de nouvelles formes de contestation.

---

## Bibliographie

### Textes de référence

- KESSAS, Ferrudja, *Beur's story*, Paris, L'Harmattan, 1994 [1990].  
GUÈNE, Faïza, *Du rêve pour les oufs*, Paris, Hachette, 2006.  
KERCHOUCHE, Dalila, *Mon père, ce harki*, Paris, éd. du Seuil, 2003.  
MADI, Malika, *Nuit d'encre pour Farah*, Cuesmes, éd. du Cerisier, 2000.  
MAHANY, Habiba, *Kiffer sa race*, Paris, éd. JC Lattès, 2008.  
NINI, Soraya, *Ils disent que je suis une beurette*, Paris, Fixot, 1993.

### Bibliographie critique

- BEY, Maïssa, « Parole dévoilée », in Marguerite Rivoire Zappala et Rossana Currieri (dir.), *Paroles dévoilées. Regards d'aujourd'hui sur la femme maghrébine*, Firenze, éd. Leo Olschki, 2003, p. 13-16.  
BONN, Charles, « L'émigration et le tragique de l'écriture maghrébine de langue française », in *Écarts d'identité*, n° 86, « Migration, Exil, Création », septembre 1998, p. 15-20.  
BONN, Charles, « L'autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance », in Martine Mathieu (dir.), *Littératures autobiographiques de la Francophonie*, Paris, L'Harmattan, 1996, URL : <http://www.limag.refer.org/new/index.php?inc=dspart&art=00020755>  
HAREL, Simon, « Fatalité de la parole : invective et irritation dans l'œuvre de Thomas Bernhard », in *Études littéraires*, vol. 39, n° 2, « Esthétiques de l'invective », hiver 2008, p. 59-82.  
LAFOREST, Marty et VINCENT, Diane, « La qualification péjorative dans tous ses états », in *Langue française*, n° 144, « Les insultes : approches sémantiques et pragmatiques », 2004, p. 59-81.  
LARGUÈCHE, Evelyne, *Espèce de... ! : les lois de l'effet injure*, Chambéry, Éditions de l'Université de Savoie, 2009.  
LE GOAZIOU, Véronique et MUCCHIELLI, Laurent, « Contribution à l'analyse de la "violence des mineurs". Les affaires traitées par les juges des enfants », in *Adolescences*, n° 68, 2009, p. 415-429.  
LEPOUTRE, David, *Cœur de banlieue : codes, rites et langages*, Paris, éd. Odile Jacob, 2001.  
MARCUS, Ioana, « La littérature issue de l'immigration maghrébine entre contre-canon et canon littéraire », *Quaestiones Romanicae*, n° VI, vol. 1, 2018, p. 381-397.  
MATA-BARREIRO, Carmen, « Les écrivaines migrantes d'origine maghrébine en Belgique et en France : la lutte pour être et pour dire », in Carmen Boustani et Edmond Jouve (dir.), *Des femmes et de l'écriture : le bassin méditerranéen*, Paris, Karthala, 2006, p. 161-171.  
MDARHRI-ALAOUI, Abdallah, « Place de la littérature "beur" dans la production franco-maghrébine », in Charles Bonn (dir.),

*Littératures des Immigrations : 1) Un espace littéraire émergent*,  
Paris, L'Harmattan, 1996, p. 41-50.

SAYAD Abdelmalek, « Les enfants illégitimes », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 25, janvier 1979, p. 61-81.

SEBKHI, Habiba, *Littérature(s) issue(s) de l'immigration en France et au Québec*, thèse de doctorat, Université d'Ontario, 2000.

SEBKHI, Habiba, « Une littérature "naturelle" : le cas de la littérature "beur" », in *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 27, 1° semestre 1999, URL : <http://www.limag.refer.org/Textes/Iti27/Sebkhi.htm>



**Sous le masque de la douceur, les éclats de la fragilité  
humaine :  
une lecture de *Chanson Douce* de Leïla Slimani**

Omar BENJELLOUN  
Université *Moulay Ismail*, Meknès, Maroc

**Résumé :** Dans *Chanson douce*, Leïla Slimani plonge au cœur des failles humaines, révélant comment les apparences de douceur et de perfection peuvent masquer des tensions dévastatrices. À travers le personnage de Louise, l'œuvre explore la violence silencieuse qui ronge les relations et les âmes, et montre comment le silence devient un instrument de manipulation subtile. Un récit où les fragilités humaines se dessinent à travers des jeux de pouvoir invisibles, mettant à nu la vulnérabilité cachée derrière chaque sourire.

**Abstract:(Beneath the Mask of Sweetness, the Fractures of Human Fragility: A Reading of *Chanson Douce* by Leïla Slimani)** In *Chanson douce*, Leïla Slimani dives into the heart of human flaws, revealing how appearances of sweetness and perfection can conceal devastating tensions. Through the character of Louise, the work explores the silent violence that eats away at relationships and souls, showing how silence becomes a tool of subtle manipulation. A story where human fragilities are shaped by invisible power struggles, laying bare the vulnerability hidden behind every smile.

**Mots-clés :** fragilité humaine, silence, manipulation, tensions, apparence  
**Keywords:** human fragility, silence, manipulation, tensions, appearance

L'écriture est un art où le dessin phrastique représente la sculpture existentielle. Elle est également une fenêtre ouverte sur l'âme humaine où chaque expression, tel un astre lumineux, éclaire les abîmes de la vie. L'encre, dans ce sens, imprime sa noirceur sur la blancheur des pages et devient ainsi le souffle des silences brisés. La littérature, à l'instar d'un laboratoire secret, plonge dans les profondeurs insondables de la psychologie humaine pour en disséquer les passions et les espoirs, les tourments et les déboires pour en révéler le mystérieux, l'énigmatique et l'invisible. Le roman *Chanson douce* de Leïla Slimani, lauréat du prestigieux Prix Goncourt 2016, illustre parfaitement cette fonction de la littérature comme scalpel qui sonde les profondeurs de l'esprit et les ténèbres de la condition humaine. À travers le récit, d'apparence très banale, de Louise, la nounou, et de la famille qu'elle démolit, l'autrice franco-marocaine use de sa plume afin de déterrer les drames sous-jacents de la psychologie humaine, les blessures enfouies de la société et les traumatismes internes qui hantent les individus. Ainsi, le personnage de Louise, figure emblématique de toutes ces femmes payées pour aimer les enfants des autres, qui sont asservies et emprisonnées pour l'émancipation et la liberté des autres, impressionnent par la complexité de leur caractère et l'instabilité de leur comportement.

La trame narrative repose intrinsèquement sur l'ambition de Myriam, une jeune maman, lasse de la monotonie domestique, désireuse de renouer avec sa vie professionnelle tout en restant une mère affable et bienveillante, et qui décide d'engager soigneusement une baby-sitter afin de s'occuper des enfants et du foyer. L'application et l'assiduité de la nounou dépasse de très loin les attentes du jeune couple, mais le dénouement va, lui aussi, au-delà des prévisions puisqu'il se solde par le crime crapuleux des deux enfants.

Par l'entremise d'une écriture à la fois clinique et immersive, Slimani transforme cette tragédie domestique en une sorte d'autopsie des failles humaines tout en illustrant les désastres apocalyptiques que peuvent causer les fêlures invisibles. Solitude, précarité, misère, fragilité, traumatisme, indignité, besoin d'amour et d'affectivité, en voici les terrains internes et les mécanismes silencieux mis à nu par l'histoire poignante dont le roman de Slimani nous fait part. *Chanson douce* pour attendrir les enfants, leur procurer une ambiance apaisante, mais qui cache et voile une brutalité nauséabonde, un crime inhumain. Le titre du roman est symbolique à bien des égards dans la mesure où il représente une métaphore de la fragilité. Derrière le masque de la berceuse, derrière l'apparence de la bienveillance maternelle, se cachent des plaies et des ecchymoses saignantes.

Comment *Chanson douce*<sup>1</sup> représente-t-il la fragilité humaine dans un contexte sociétal où la surface des relations cache souvent des tensions, des failles et des vulnérabilités ? Cet article tentera de montrer, à travers trois prismes complémentaires, la complexité de l'œuvre : d'abord, en explorant l'apparence trompeuse de la douceur et de la perfection chez Louise ; en sondant, ensuite, les abysses du silence qui dévastent l'intimité des personnages ; pour enfin dévoiler l'art subtil du silence, utilisé par Louise comme un moyen pour régner et manipuler.

### **I. Louise : l'apparence de la douceur ou l'illusion de la perfection**

Le roman de Leïla Slimani met en exergue l'image idéale d'une nounou attentive, bienveillante, conviviale et obséquieusement douce. Elle est représentée comme la nourrice exemplaire, la figure typique de la maternité et du sacrifice, de la bonté et de la générosité :

« Ma nounou est une fée ». C'est ce que dit Myriam quand elle raconte l'irruption de Louise dans leur quotidien. Il faut qu'elle ait des pouvoirs magiques pour avoir transformé cet appartement étouffant, exigü, en un lieu paisible et clair. [...] Quand Mila est à l'école, Louise attache Adam contre elle avec une grande étole. Elle chante toute la journée pour ce bébé dont elle exalte la paresse. Le matin, l'enfant l'accueille en gazouillant, ses gros bras tendus vers elle... (CD, 34-37)

---

<sup>1</sup> Dorénavant désigné à l'aide du sigle (CD), suivi du numéro de la page

Les propos apparentent Louise à une sorte de créature surnaturelle dont *l'irruption* chamboule drastiquement la vie du ménage. Sa présence est salutaire puisqu'elle réussit par son doigté *magique* à installer un confort dont le couple n'avait jamais rêvé. Son charme atteint l'espace, qui devient plus commode et plus accueillant pour les âmes qui ressentent la paix et le bien-être. Paul et sa femme « ont le sentiment d'avoir trouvé la perle rare, d'être bénis. » (CD, 35) L'engagement entier de la nounou, son attention scrupuleuse, les soins parfaits qu'elle procure aux enfants, les détails fins qu'elle n'omet jamais, son art culinaire, ses connaissances éducatives, ses compétences festives, ses talents maternels, autant d'éléments qui font d'elle le stéréotype de la baby-sitter irréprochable. Cette perfection pousse les employeurs à occulter le passé de cette femme, les souffrances qu'elle a probablement endurées, la complexité de sa personnalité et les méandres de son vécu.

Ainsi, le sociologue Erving Goffman, dans son ouvrage célèbre *La mise en scène de la vie quotidienne* (1959), explique que les individus, dans leur vie sociale, endossent une peau, mettent un masque et, tels des acteurs au théâtre, jouent des rôles cherchant à offrir une image parfaite de soi pour répondre aux attentes sociales :

Ce n'est probablement pas un pur hasard historique que le mot personne, dans son sens premier, signifie un masque. C'est plutôt la reconnaissance du fait que tout le monde, toujours et partout, joue un rôle, plus ou moins consciemment. [...] C'est dans ces rôles que nous connaissons les uns les autres, et que nous connaissons nous-mêmes. (187)

En plus de jouer un rôle, la personne s'y immisce tellement qu'elle aurait tendance à en être convaincue elle-même. Les individus avec lesquels elle cohabite finissent de croire en ce personnage, de lui attribuer les qualités qu'il se force de montrer et de le voir tel qu'il voudrait être vu. Cette « mise en scène » correspond parfaitement au type de rapports qui unit Louise à la famille Millet. Négligeant consciencieusement le passé de cette femme, occultant toutes les informations qui se rapportent à sa situation familiale, tant sociale qu'économique, évitant toute communication susceptible de l'éclairer sur les douleurs et les souffrances endurées, les difficultés et les complexités rencontrées, cette famille se réjouit de ne voir en la nourrice que le côté lumineux. Celle-ci, grâce à ce masque social, réussit à obtenir l'approbation et la validation de ses maîtres tout en camouflant ses propres luttes internes. « Le soi, poursuit Goffman, est un rôle qu'un individu joue pour son public. Il doit gérer son image et cacher les éléments qui peuvent nuire à son image de soi. » (1959, 19) Ce phénomène de « jeu de rôle » cristallise remarquablement la place cruciale de l'apparence dans la société moderne. Ce qui pourrait paraître à la fois contradictoire et saugrenu dans ce sens où les parents confient ce qu'ils possèdent de plus cher, le souffle de leur existence, à une personne sur qui ils ignorent tout. D'ailleurs, Slimani souligne cet aspect de mise en scène : « La nounou est comme ces silhouettes qui, au théâtre, déplacent dans le

noir le décor sur la scène. Louise s'agite en coulisses, discrète et puissante. [...] On la regarde et on ne la voit pas. » (CD, 59)

Pourtant, cette nounou d'apparence idéale, maîtresse parfaite dans ses tâches ménagères et éducatives, douce, sereine et bienveillante dans ses gestes et ses attitudes, présente dans le roman des signes avant-coureurs de l'instabilité que le couple ignore ou fait exprès d'ignorer. Le rapport qu'elle entretient avec les enfants est certes empreint de dévouement, d'amour et patience, mais il est également symptomatique d'un dérèglement psychologique dangereux. Analysons ce passage :

Ce que Louise préfère, c'est jouer à cache-cache. [...] Sans prévenir, Louise disparaît. Elle se blottit dans un coin et laisse les enfants la chercher. Elle choisit souvent des endroits où, cachée, elle peut toujours continuer à les observer. Ils [les enfants] l'appellent, mais Louise ne répond pas. Louise ne dit rien. Elle ne sort pas de sa cachette même quand ils hurlent, qu'ils pleurent, qu'ils se désespèrent. Tapie dans l'ombre, elle espionne la panique d'Adam, prostré, secoué de sanglots. Mila, elle aussi finit par avoir peur. L'angoisse est insupportable et Mila supplie la nounou. [...] Louise attend. Elle les regarde comme on étudie du poisson à peine pêché, les ouïes en sang, le corps secoué de convulsions. (CD, 50-51)

Le comportement de Louise dans ce fragment mérite une analyse approfondie. C'est la manifestation d'un dysfonctionnement psychologique complexe. Se cacher jusqu'à ce que les enfants perdent espoir, pourrait d'abord être interprété comme un désir inconscient d'exercer un pouvoir sur son environnement, de s'imposer comme une figure centrale et indispensable. C'est aussi le symbole d'un abandon ou d'un rejet dont elle était victime pendant son enfance. Ce jeu inhabituel pourrait aussi traduire une quête de reconnaissance ou un ressentiment d'être oubliée aussitôt absente. Il pourrait également être considéré comme une volonté de *regressus ad uterum*, une tentative de retrouver un état d'innocence, de pureté ou d'évasion par rapport à une existence traumatisante. Enfin, cet isolement pourrait être le miroir de la solitude profonde de cette femme qui affiche un déséquilibre dans sa perception du jeu et qui, contrairement à ce qu'elle véhicule comme image sur elle, se trouve incapable de répondre adéquatement aux attentes affectives ordinaires des enfants. Dans ce cas, Louise, en adoptant ce comportement psychologiquement complexe et déroutant, semble dépasser la fonction de nounou pour laquelle elle est payée. Ce jeu, quoi qu'apparemment anodin, pointe du doigt les troubles psychologiques dont souffre la baby-sitter. Désir de domination, solitude et marginalisation, blessures et frustrations, traumatismes abyssaux non résolus, autant d'éléments qui trahissent la complexité de ce personnage et expliqueraient les crises ultérieures et le crime atroce de la fin. Le ludique serait d'ores et déjà au service du psychique et les déchirures internes expliqueraient les réactions externes. En dépit des efforts

draconiens qu'elle déploie afin de paraître comme ce que le psychologue Winnicott appelle « mère idéale »<sup>2</sup>, la nounou finit par se dénuder. Le masque de la perfection, de l'attachement et de l'affection tombe devant cette folie qui loge dans les profondeurs du personnage et qui finit par transmettre ses troubles dans ce foyer afin de le déstabiliser.

Tout compte fait, la nounou parvient bon gré mal gré à se conformer aux normes sociétales d'une nourrice exemplaire, mais à quel prix ? Le couple Millet, en idéalisant cette image extraordinaire, s'aveugle aux douleurs intérieures et aux fragilités psychologiques de Louise et qui serait l'une des causes primordiales de la tragédie de la fin.

Quelle est la véritable nature de cette souffrance cachée derrière le masque de la nourrice parfaite ? Quelles sont ces fractures sous-jacentes, invisibles, que Louise porte en silence et qui fermentent sa haine et sa colère et attisent sa monstruosité ?

## **II. Les remparts du silence ou l'intime dévasté**

Le roman de Leïla Slimani brosse un tableau lénifiant de la personnalité de Louise qui, sous l'image performante de la nounou douce et dévouée, emmagasine des dysfonctionnements psychologiques énormes. L'analyse de son passé familial, de ses blessures conjugales, de ses humiliations sociales et de son isolement viscéral, est d'une importance capitale pour saisir cette fragilité intérieure qui la range et cette angoisse permanente qui la consume. Louise a évolué dans un environnement instable, crasseux, au sein d'une famille déstructurée, où règnent violence et négligence. Le passage qui suit met en lumière le souvenir lointain de cette femme qui, enfant, est certainement passée par des épreuves très difficiles ayant marqué par une pierre blanche sa mémoire et son identité :

Elle se souvient qu'enfant un de ses camarades de classe était tombé dans un étang, à la sortie de leur village. C'était une petite étendue d'eau boueuse, dont l'odeur en été l'écoeurait. Les enfants venaient y jouer malgré l'interdiction de leurs parents, malgré les moustiques qu'attirait l'eau stagnante. Là, plongée dans le bleu de la mer Égée, Louise repense à cette eau noire et puante, et à l'enfant retrouvé le visage enfoui dans la fange. Devant elle Mila bat des pieds. Elle flotte. (CD, 76-77)

L'extrait révèle les conditions exécrables où la nounou est née et a grandi. Son enfance est marquée par la misère, la saleté, la laideur et l'insécurité. L'odeur asphyxiante, le paysage hideux, la mort terrifiante, l'itinéraire fangeux, autant d'éléments qui trahissent l'environnement dangereux qui encerclait l'enfance de la protagoniste. Ces premières expériences affectives sont déterminantes pour le façonnement de sa

---

<sup>2</sup>« Une mère idéale est celle qui permet à son enfant d'être un individu et non une projection de ses propres désirs. La quête de perfection chez un parent peut cacher un vide intérieur » (Winnicott 1971).

personnalité. Le souvenir poignant du visage de cet enfant enfoui dans la fange est incontestablement le reflet de cette femme tout entière engloutie dans le borborygme de la vie. Ce n'est pas fortuitement que Slimani termine par cette mention de Mila flottant dans la mer bleue d'Égée. Le flottement symbolise la vie, la respiration, la détente et le bercement alors que l'enfouissement ou l'engloutissement incarnent la mort et l'enterrement. Pour Julia Kristeva, la psychanalyste et philosophe française, les traumatismes de l'enfance sont susceptibles de générer une « mémoire souffrante » (1974, 156) qui ne cesse de submerger l'individu à l'âge adulte et détermine ses actions et réactions, ses attitudes et ses relations sociales. Le psychologue anglais Winnicott souligne à cet égard :

La plupart des enfants ont la chance de bénéficier d'un bon *holding*, qui va leur donner confiance en un monde amical. Plus important encore un *holding* suffisamment bon leur permettra de connaître un développement affectif très rapide et d'édifier les bases de leur personnalité. Quand le *holding* a été bon, l'enfant ne s'en souvient pas, quand il a été insuffisant, l'enfant garde le souvenir d'une expérience traumatique. (1997, 93)

Faute d'un *holding* suffisamment bon, Louise sera une femme névrosée et paranoïaque. Elle sera condamnée à reproduire les fêlures du passé, notamment via un sentiment d'exclusion permanente, une socialisation défectueuse dans un monde qui la considère comme une étrangère indésirable, d'où sa quête perpétuelle de plaire aux autres et de devenir indispensable pour eux, ce qui pourrait être interprété comme la répercussion directe de son passé familial fragmenté. À ceci s'ajoutent les difficultés financières saignantes de la nounou. En effet, Louise est présentée comme une femme en situation de précarité extrême. Veuve, mère d'une fille rebelle, endettée, menacée en permanence d'évacuer la niche où elle loge, harcelée quotidiennement par les créanciers de son époux, Louise travaille non par choix mais par nécessité. La présence chez les Millet représente une bouée de sauvetage à laquelle elle s'accroche irrésistiblement pour ne pas sombrer dans le labyrinthe de la délinquance : « [...] elle avait fini par parler de ses problèmes d'argent. De son propriétaire qui la harcelait, des dettes qu'elle avait accumulées, de son compte en banque toujours dans le rouge. » (CD, 85) Bien plus qu'un travail, le métier de nourrice représente, pour Louise, une source de survie, un espace où elle pourrait se forger une identité valorisée, où elle pourrait sentir qu'elle existe vraiment, qu'elle est utile et intéressante, un espace qui l'arracherait à sa solitude morbide, à sa dépression astreignante, à sa maternité ratée, à ses penchants suicidaires. Dans ce contexte, son rôle de nourrice lui octroie une place de reconnaissance illusoire. Dans son ouvrage *Le Suicide* (1897), le sociologue français Émile Durkheim considère le concept de la « désintégration sociale » comme l'une des causes primordiales des troubles psychologiques déchirants de l'individu :

Les hommes, dit-on, sont plus exposés à se suicider quand ils sont privés de liens sociaux solides, car ces liens, loin de n'être qu'une source de plaisir, remplissent une fonction vitale. Ils sont la condition même de la stabilité intérieure et de la régulation des passions. (1897, 209)

Cela dit, Louise, en tant que femme ayant évolué dans la solitude<sup>3</sup>, l'anonymat, le dénigrement et la précarité<sup>4</sup>, est en proie à cette désintégration sociale qui broie son psychisme et fait bifurquer son caractère vers l'agressivité et le crime.

Au fur et à mesure que la trame narrative avance, l'instabilité mentale de la nounou s'accroît et devient, par conséquent, le centre d'intérêt du récit. Longtemps réprimées, stagnées au fin-fond d'une marre énigmatique, ces blessures se déplacent progressivement pour remonter en surface, béantes, explosives et voraces. Regards perçants, silences déstabilisants, gestes violents, comportements inattendus, réactions inquiétantes, perfectionnisme obsessionnel, bref, une personnalité marquée par l'anxiété et la fragilité. Les frontières étanches entre son identité brisée et sa fonction de nourrice s'effritent pour démasquer sa véritable nature : « En le [son fils Adam] déshabillant, elle [Myriam] a remarqué deux traces étranges, sur son bras et sur son dos. Deux cicatrices rouges et presque effacées mais sur lesquelles on devine encore ce qui ressemble à des marques de dents. » (CD, 125). C'est un signe très clair de l'anomalie de Louise qui décharge sa rage sur l'enfant cadet et que Myriam s'obstine à ne pas regarder. Derrière le masque de la nounou hospitalière et affective se cache une figure monstrueuse qui revient à sa nature avec les êtres faibles, une fois dérobée du regard de la société. Cette complexité caractérielle est élucidée par le psychosociologue américain Leon Festinger qui lui attribue la notion de « dissonance cognitive » :

La dissonance cognitive est l'état psychologique qui existe lorsqu'un individu détient deux ou plusieurs cognitions (idées, croyances, valeurs ou *réactions* émotionnelles) qui sont psychologiquement incohérentes. La personne éprouvera de la tension, et la tendance sera de réduire cette dissonance en modifiant ses croyances, attitudes ou comportements. (Festinger, 1957, p. 3)

---

<sup>3</sup> Voici des propos très significatifs là-dessus : « la solitude s'est révélée, comme une brèche immense dans laquelle Louise s'est regardée sombrer. La solitude, qui collait à sa chair, à ses vêtements, a commencé à modeler ses traits et lui a donné des gestes de petite vieille. La solitude lui sautait au visage au crépuscule, quand la nuit tombe et que les bruits montent des maisons où l'on vit à plusieurs. Dans cette chambre, elle a perdu la notion du temps. Elle était égarée, hagarde. Le monde entier l'avait oubliée. » (CD, 101-102)

<sup>4</sup> Voici un extrait très révélateur sis à la page 139 : « Petite, elle mangeait le reste des plats des autres. On lui servait une soupe tiède le matin, une soupe réchauffée jour après jour, jusqu'à la dernière goutte. Elle devait la manger en entier malgré la graisse figée sur les bords de l'assiette, malgré ce goût de tomates sures, d'os rangé. »

Dans ce sens, les tentatives ardues de Louise de se conformer aux nécessités exigeantes de ses employeurs, de satisfaire intégralement leurs besoins, ou, bien plus, de dépasser leurs horizons d'attente, avivent sa souffrance intérieure et accélèrent la détérioration de sa santé mentale et la poussent à commettre l'irréparable. En sus, certains spécialistes en l'occurrence Pierre Janet<sup>5</sup>, recourent au concept de « *choc traumatique* » pour expliquer cet effondrement psychique. Louise, faisant montre d'une personnalité mesurée, stable et irrationnellement appliquée, thésaurise des sévices endoloris qui, au fur et à mesure que la solitude et l'isolement menacent, les tensions et difficultés s'accroissent, trouvent leur exutoire dans des réactions brutales. Ce choc constitue une forme de rupture dans la perception du monde et du soi, et génère un affaissement psychologique impossible à contrôler. Le crime de Louise dans le dénouement n'est pas, dans ce cas, une action inexplicable, bien au contraire, c'est le résultat naturel d'une pression psychologique paroxystique, nourrie par plusieurs années de souffrances et de douleurs encaissées. La thèse que développe le roman de Leïla Slimani pourrait être ainsi formulée : la pression sociale et la marginalisation, lorsqu'elles sont accompagnées de la précarité et du déficit affectif, catalysent des troubles psychologiques irrémédiables, font basculer dans une zone de non-retour et donnent naissance à des individus capables de commettre les pires avanies. Le crime contre des enfants innocents est une action vengeresse contre toute une société indifférente aux êtres fragiles. C'est aussi un désir de reconnaissance dans un monde dénigrant et ingrat qui ne lésine pas à écraser implacablement les créatures vulnérables.

Comment alors les troubles ressautés et les frustrations recensées de la nounou qui semblent pourtant invisibles à la société illustrent-ils la fragilité humaine et la complexité des individus une fois exposés à l'imprévu et à la tragédie ? Il serait judicieux, dans ce sens, d'interroger le silence de Louise et d'analyser sa puissance à dominer insidieusement l'espace familial. La nounou refuse obstinément de rester effacée en transformant cette marginalisation en un outil de manipulation. Ainsi, la maternité, généralement espace d'affection, d'amour et de protection, se métamorphose en une arène de pouvoir où l'illusion de l'hospitalité s'effrite devant la perversion du contrôle.

### **III. Chanson dans l'ombre – l'art du silence pour mieux régner**

Dans le roman de Leïla Slimani, le silence n'est pas l'apanage de la timidité, de la frustration, du vide ou de l'absence de communication, c'est un véritable mécanisme de domination psychologique. Se taire pour la protagoniste est une sorte d'isolement consenti, un stratagème calculé

---

<sup>5</sup> Janet, Pierre. *L'automatisme psychologique*. Première partie 1989. Consulté en ligne Le 06/01/2025 dans le lien suivant : [https://classiques.uqam.ca/classiques/janet\\_pierre/automatisme\\_psychologique/automatisme.html](https://classiques.uqam.ca/classiques/janet_pierre/automatisme_psychologique/automatisme.html)

qu'elle utilise afin de s'imposer comme une figure supérieure au sein de la famille. Michel Foucault aborde cette puissante hégémonie du silence dans son ouvrage majeur *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. « Le silence, souligne-t-il, est un instrument de pouvoir qui se déploie dans des formes multiples. Il n'est pas simplement absence de parole ou de communication, mais une tactique qui produit une forme de domination psychologique. » (1975, 69) Ainsi, Louise semble utiliser cette *tactique* d'abord et avant tout comme un moyen d'autodéfense, puis, progressivement, elle s'en approprie afin de garder un écart émotionnel et d'exercer un contrôle asservissant sur l'environnement familial :

Les silences ont tout infecté. Dans l'appartement, l'atmosphère est plus lourde. Myriam essaie de n'en rien montrer aux enfants mais elle est distante avec Louise. Elle lui parle du bout des lèvres, lui donne des instructions précises. Elles ne boivent plus de thé ensemble dans la cuisine. Myriam assise devant la table, Louise adossée au plan de travail. Myriam ne dit plus de mots doux. [...] A présent, quand l'une ouvre la porte, l'autre la referme derrière elle. Elles se retrouvent de plus en plus rarement dans la même pièce et exécutent une savante chorégraphie de l'évitement. (CD, 184)

L'atmosphère devient tendue, conflictuelle, la communication s'amenuise pour disparaître complètement, l'harmonie et la complicité tombent en poussière devant ce silence poignant qui présente pourtant un signe prémonitoire d'une catastrophe déstabilisante mais que la maman biologique refuse de voir. Louise réussit à instaurer ce climat crispé tout en maintenant, via son silence, une sorte de contrôle subreptice, une emprise sur le foyer qui, désormais, suit ses directives et obéit à ses caprices. « Le silence, stipule Arendt dans son essai *La condition de l'homme moderne*, est souvent une forme de retrait stratégique, une manière d'éviter la confrontation directe tout en imposant une forme de contrôle mental et émotionnel sur autrui. » (1958, 156) C'est ce qui explique l'incapacité de Myriam de se passer de cette nourrice qui lui montre pourtant quelques symptômes de sa folie. Son rôle social supérieur, son statut professionnel puissant, sa position de patronne de la maison tombent en miettes devant cette nounou silencieuse, certes mais magistrale et dominatrice.

Elle commence par agonir Louise. Elle se dit qu'elle est folle. Dangereuse peut-être. Qu'elle nourrit contre ses patrons une haine sordide, un appétit de vengeance. Myriam se reproche de n'avoir pas mesuré la violence dont Louise est capable. [...] Elle voudrait tellement ne pas avoir à lui parler. Elle voudrait la faire disparaître de sa vie, sans effort, d'un simple geste, d'un clignement d'œil. Mais Louise est là, elle lui sourit. (CD, 172-173)

Le passage est ostensiblement illustratif de cette sensation de dépendance que la nounou a réussi à installer chez sa patronne. Les rôles maître/ valet se trouvent inversés. C'est Myriam qui se sent étrangère chez

elle. Frappée d'aphasie, rangée de colère qu'elle n'ose exprimer, incapable de prendre une décision, de se libérer de cette femme qui la conquiert, Myriam ressent de l'impuissance devant la force de caractère de la nourrice<sup>6</sup>. « Le silence, explique Sartre dans son livre *L'être et le Néant*, dans une situation de domination, est un choix. Il n'est pas une simple absence de parole, mais une forme de violence psychologique qui, par son mutisme, impose une hiérarchie et prive l'autre de son droit à l'expression. » (1943, 196) Ce jeu de pouvoir travestit ainsi le concept-même de la maternité. Cet espace, traditionnellement douillet et bienveillant, relevant du domaine du sacré, se mue en un milieu d'asservissement.

En effet, chez Louise, cet amour maternel tant exprimé, ces soins très intensifs offerts aux enfants, cet attachement inconditionnel qu'elle semble leur vouer, s'avèrent camouflés sous une intention manipulatrice et instrumentale. « La figure maternelle, avance Kristeva dans son ouvrage *La passion maternelle*, peut devenir le lieu d'une perversion, où la relation entre la mère et l'enfant est marquée par la manipulation, l'instrumentalisation des sentiments et une forme de violence psychologique » (2000, 178). Dans ce sens, Louise, en s'occupant excessivement des enfants et de leurs parents, en répondant scrupuleusement à leurs besoins, en se conformant rigoureusement à leurs attentes, parvient à imposer une forme de soumission et de dépendance. D'où la folie qui allait saisir Myriam lorsque Louise s'est absentée un matin<sup>7</sup>.

Derrière le masque de l'amour et de la protection, siège le spectre du contrôle et de la manipulation. Lorsqu'elle sent son pouvoir faillir, son rôle faiblir, son emprise rétrécir, la nounou procède au crime affreux afin de se venger. Rejet, dévalorisation et invisibilité mènent selon Slimani à la violence et au crime. Louise, dont les sacrifices, aussi immenses qu'ils soient, n'ont pas été reconnus, dont le mal-être et les besoins émotionnels ont été intentionnellement ignorés, tente de restaurer le pouvoir qu'elle estime avoir perdu de la façon la plus tragique et la plus irrationnelle qui soit. Ainsi, le crime horrifiant contre des enfants innocents est un acte effectué afin de s'incruster dans le cœur et la mémoire des parents et, également, une sorte de vengeance contre cette invisibilité sociale et familiale dont elle a toujours souffert.

\*\*\*

Toutes analyses faites, le roman de Slimani va au-delà du simple thriller émotionnel et psychologique. C'est une plongée fine dans les

---

<sup>6</sup> « Elle [Myriam] pense à la longue journée qui l'attend, elle qui va défendre un homme devant les assises. Dans sa cuisine, face à Louise, elle mesure l'ironie de la situation. Elle dont tout le monde admire la pugnacité, dont Pascal [son patron] loue le courage pour affronter ses adversaires, a la gorge nouée devant cette petite femme blonde. » (CD, 173-174)

<sup>7</sup> « Dans l'appartement, Myriam piétine, affolée, sa robe d'avocat posée sur le fauteuil rayé. « Elle ne reviendra pas, dit-elle à Paul. » [...] Elle essaie de rappeler et face au silence de Louise, elle se sent complètement démunie. Elle s'en prend à Paul. Elle l'accuse d'avoir été trop dur, d'avoir traité Louise comme une simple employée. » (CD ; 155)

déchirements humains entre apparence et réalité, pouvoir et fragilité. Le lecteur est invité, à travers le portrait de la nounou, à remettre en cause la façade de la douceur et de la perfection qui voile les traumatismes de la douleur et de la solitude. La douceur, trait caractéristique latent de Louise, se révèle un guet-apens, une arme de domination qui ensevelit les fêlures de l'âme humaine. À travers cette lutte acharnée entre ce qui apparaît et ce qui se ressent, l'auteur questionne la nature même de l'intime et la façon dont le silence et la douleur se nourrissent du mystérieux et du non-dit. Le crime tragique de la fin, n'est donc pas l'aboutissement culminant d'une spirale d'injustice et d'humiliation, mais l'issue tragique d'une quête désespérée de reconnaissance, de valorisation et d'identité. Slimani invite son lecteur à revoir ses perceptions du silence et de la violence, à faire attention non seulement à ce qui est exprimé, mais aussi et surtout à ce qui reste tu, enfoui et sous-entendu et reconnaître que dans l'intimité de chacun sommeille une fragilité humaine susceptible à tout moment de bifurquer vers l'irréparable.

## **Bibliographie**

### **Texte de référence**

SLIMANI, Leïla, *Chanson Douce*. Gallimard, 2016.

### **Bibliographie critique**

ARENDETT, Hannah, *La condition de l'homme moderne*, traduit en français par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1958.

DURKHEIM, Émile, *Le Suicide*, Paris, Éditions Payot, 1987.

FESTINGER, Leon, *A theory of cognitive dissonance*, Stanford University Press, 1957.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, éd. du Seuil, 1975.

GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, éd. de Minuit, 1959.

JANET, Pierre, *L'automatisme psychologique*, 1889 [En ligne] URL : [https://www.psychanalyse.com/pdf/janet\\_automatisme1.pdf](https://www.psychanalyse.com/pdf/janet_automatisme1.pdf)

KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

KRISTEVA, Julia, *La passion maternelle*, 2000 [En ligne] URL : <https://fr.scribd.com/document/90202851/La-Passion-Maternelle-Kristeva>

SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943.

WINNICOTT, Donald, *Le Jeu et la Réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1971.

WINNICOTT, Donald, *L'enfant et sa mère*, Paris, Payot, 1997.



## Jouissance textuelle et hybridité narrative dans la littérature postcoloniale francophone : Djebbar et Mabanckou

LAHRAOUI Salma  
Université Mohammed V de Rabat, Maroc

**Résumé :** Cet article propose d'analyser la manière dont la notion de « jouissance textuelle », développée par Roland Barthes, se manifeste dans plusieurs romans postcoloniaux francophones : *L'Amour, la fantasia* et *La Disparition de la langue française* d'Assia Djebbar, ainsi que *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix* et *Lumières de Pointe-Noire* d'Alain Mabanckou. Notre étude s'appuie sur une approche textuelle comparée, fondée sur l'analyse des procédés narratifs tels que la fragmentation, l'intertextualité et la mise en abyme. Nous montrons comment ces techniques brouillent les repères traditionnels du récit, créant une expérience de lecture à la fois déstabilisante et stimulante. L'article met en lumière l'implication active du lecteur, ainsi que la manière dont l'hybridité des formes et la transgression des genres littéraires donnent naissance à des textes ouverts et pluriels. L'apport original de notre étude réside dans l'articulation entre la théorie barthésienne du plaisir de lire et les stratégies narratives postcoloniales. Cette lecture croisée offre une nouvelle perspective sur la relation entre le lecteur et le texte dans un contexte de pluralité.

**Abstract: (Textual Pleasure and Narrative Hybridity in Francophone Postcolonial Literature: Djebbar and Mabanckou)** This article aims to analyse how Roland Barthes's concept of *textual pleasure* manifests in several works of postcolonial Francophone literature: *L'Amour, la fantasia* and *La Disparition de la langue française* by Assia Djebbar, as well as *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix* and *Lumières de Pointe-Noire* by Alain Mabanckou. Our study is based on a comparative textual approach, focusing on narrative techniques such as fragmentation, intertextuality, and *mise en abyme*. We demonstrate how these devices disrupt traditional narrative frameworks, creating a reading experience that is both disorienting and intellectually stimulating. The article highlights the reader's active involvement, as well as the way hybrid forms and genre transgressions give rise to open, multifaceted texts. The originality of our study lies in the articulation between Barthes's theory of reading pleasure and postcolonial narrative strategies. This cross-reading offers a new perspective on the relationship between reader and text within a context of plurality.

**Mots-clés :** Plaisir du texte, fragmentation, intertextualité, hybridité, transgression

**Keywords:** Pleasure of the Text, fragmentation, intertextuality, hybridity, transgression

### I. La lecture, une expérience complexe et captivante

Tout être humain est à la recherche de sensations exquises, d'émotions agréables naissant d'expériences singulières. Pour Barthes cet état est susceptible d'être créé lors du contact avec un texte. Dans ce sens, la lecture est l'activité qui installe des liens intimes avec l'écrivain, certes puisqu'il est producteur du récit, mais surtout avec le texte lui-même. C'est à partir de cet extrait que le critique littéraire amorce sa réflexion sur cette notion, dans le cadre de ce contexte. Il précise que :

Si je lis avec plaisir cette phrase, cette histoire ou ce mot, c'est qu'ils ont été écrits dans le plaisir (ce plaisir n'est pas en contradiction avec les plaintes de l'écrivain). Mais le contraire ? Écrire dans le plaisir m'assure-t-il — moi,

écrivain — du plaisir de mon lecteur ? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche, (que je le « drague »), sans savoir où il est. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprévision de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu. (Barthes 1973, 10-11)

Facile est de constater que Barthes réfléchit sur la notion de « plaisir du texte » à travers deux dimensions principales : l'écriture et la lecture. La première trahissant l'acte de création du récit, nous renvoie aux sensations éprouvées par l'écrivain. La seconde, quant à elle, nous place du côté du lecteur comme instance qui découvre le texte, lui octroie des significations, en fin, le fait vivre. Il cherche à travers les pages du récit à satisfaire des désirs, à combler des vides, à s'identifier à des personnages.

Or, il est à souligner que Barthes oppose ici deux sortes de plaisir : d'écrire et de lire. Il rejette toute réciprocité ou interdépendance entre les deux puisque, selon lui, l'un ne garantit pas l'autre. Cependant, il attire l'attention sur ce qui entraîne cette sensation agréable chez le lecteur qu'il convient de « chercher » et de « draguer ». Ce choix de vocabulaire entraîne petit à petit le déploiement de tout un champ lexical sensoriel, physique et psychique. D'ailleurs, c'est dans ce sens que Barthes rapproche le texte d'un corps tout en décrivant l'instauration d'une sorte de relation charnelle entre celui-ci et le lecteur. C'est une métaphore rendue le passage suivant :

L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement bâille ? Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) il n'y a pas de « zones érogènes » (expression au reste assez casse-pieds) ; c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition.

Ce n'est pas là le plaisir du strip-tease corporel ou du suspense narratif. Dans l'un et l'autre cas, pas de déchirure, pas de bords : un dévoilement progressif : toute l'excitation se réfugie dans l'espoir de voir le sexe (rêve de collégien) ou de connaître la fin de l'histoire (satisfaction romanesque). (Barthes 1973, 17-18)

La personnification du texte est ici évidente. Elle est perceptible à travers sa figuration comme un corps humain doté d'une sensibilité, mais aussi de pouvoirs d'attraction. Ce faisant, le texte séduit comme un corps féminin charmera. Plus encore, Barthes rapproche le texte littéraire d'une strip-teaseuse dont les mouvements de déshabillage s'apparenteront aux moments de lecture faisant naître un sentiment d'attente. C'est ce qu'il nomme « suspens narratif ». En d'autres termes, ce dévêtement lent et sensuel est rapproché à des dispositifs

narratifs se basant sur le « dévoilement progressif » de « la fin de l'histoire » (Barthes 1973, 17). De ce fait, c'est dans cette esthétique narrative que les sens du lecteur sont stimulés ainsi qu'ébranlés.

Il s'ensuit que le texte doit inviter à une exploration et chercher à atteindre ce lecteur. Comme un corps, il doit envoûter, enchanter et séduire ce dernier. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Barthes parle de la création d'« un espace de jouissance » (Barthes 1973, 10). Il s'agit d'un lieu d'inconfort et d'inconfort, de perte et d'égarement. C'est une inconfort d'où le lecteur tire sa satisfaction en l'éloignant de tout ce qui est commun, familier et rassurant. À ce niveau, il s'avère, donc, important de faire la distinction entre le « texte de plaisir » et le « texte de jouissance ». Le critique littéraire explique :

Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage. (Barthes 1973, 22-23)

C'est à travers un arsenal de finalités propres à chacun de ces deux types de textes que Barthes les distingue l'un de l'autre. Nous retiendrons que le « texte de plaisir » se rattache à tout ce qui est de l'ordre du commun et du consensus. Autrement dit, les référents du lecteur ne sont pas remis en question. De ce fait, il sort intact de sa lecture puisque le rapport établi avec le texte se fonde sur des affinités et des correspondances constantes. Au contraire, le « texte de jouissance » l'éloigne d'une lecture paisible par de permanents ruptures et détournements de tous les modèles canoniques. Ce texte s'appuie sur des discontinuités, des irrégularités et des failles lesquelles obligent le lecteur à se dépouiller de tous ses référents culturels et institutionnels, mais également intimes afin d'aller à la rencontre du texte.

Il est important aussi de souligner que le choix du mode fragmentaire par Barthes, nous rappelle le morcellement de *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar<sup>1</sup>. À ce niveau, il est déjà tout à fait légitime d'avancer que le texte de Djebar est un texte de jouissance dans la mesure où la linéarité est refoulée au profit de ruptures, d'imprécisions, d'incertitudes et de confusions. Le sens ainsi que l'orientation de ce texte sont délicats et difficiles à définir. En effet, à sa lecture, nous nous retrouvons dans la difficulté voire même l'impossibilité de définir les contours du récit et de lui spécifier un début et une fin. C'est le cas également de *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix* où Alain

---

<sup>1</sup>Assia Djebar, *L'Amour, la Fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995 [1985]. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (AF), suivi du numéro de la page.

Mabanckou<sup>2</sup> n'a plus de parenté sur son œuvre. Il octroie tous ses pouvoirs à Hortense qui nous fait vaciller d'un espace-temps à un autre, d'un fait à un autre, d'une histoire à une autre. Elle dévoile son projet d'écriture, mais ne nous révèle que partiellement ses conditions. Son récit se développe sous nos yeux à l'image de *La Disparition de la langue française*, d'Assia Djebar, dont la forme n'est jamais fixe et de *Lumières de Pointe-Noire*, d'Alain Mabanckou, dont le dynamisme ne masque pas la submersion des textes par l'écriture de l'auteur ou encore les commentaires du narrateur-personnage.

## II. Du dynamisme textuel à l'intertextualité

Lire *L'Amour, la fantasia*, c'est se confronter à la difficulté de lui fixer un sens, une orientation, un énonciateur, un cadre spatio-temporel. L'œuvre est une scène textuelle aux dynamiques discursives et aux dispositifs narratifs multiples, compacts et hétérogènes. Elle s'apparente à un dédale intertextuel puisque s'y rencontrent, s'y confrontent et s'y entrecroisent divers récits. Afin de glisser et de se faufiler dans ce labyrinthe, il faut être en mesure de faire face à cette structure déstabilisante notamment à travers le dépistage des multiples références à certains textes antérieurs. En effet, sur cette scène romanesque, toutes les séquences historiques sont structurées autour de la convocation de sources multiples. Dans un premier temps, il est important de noter une différence au niveau des modalités énonciatives dans ces passages consacrés à l'Histoire. En effet, si la troisième partie du récit de Djebar retrace des témoignages oraux de femmes algériennes ayant joués un rôle dans le mouvement d'indépendance de l'Algérie, les deux premières, quant à elles, les deux premières parties, quant à elles, réactivent des récits d'officiers, d'écrivains et de peintres français. Ces discours coloniaux sont réinscrits par Djebar selon un agencement fragmentaire, essentiellement par le biais de citations. Loin d'une simple compilation, cette intégration critique permet à l'autrice de déconstruire la parole coloniale en la confrontant à sa propre écriture.

Cela étant, cette scène romanesque se construit à partir d'une multiplicité de textes extérieurs. Elle ouvre ainsi à la lecture des espaces textuels pluriels, qui dépassent largement une conception réductrice ou close de l'œuvre littéraire. Autrement dit, cette scène devient un lieu de croisement, où les frontières entre les œuvres se brouillent à travers l'établissement de multiples relations textuelles. L'ensemble dialogique ainsi formé correspond à ce que Roland Barthes désigne par le terme « intertexte ». Il précise à ce propos que

tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les

<sup>2</sup> Alain Mabanckou, *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix*, Paris, Seuil, Points, 2002. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (PF), suivi du numéro de la page.

textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. (Barthes 1992, 370-374)

Ainsi, tout texte entretient des rapports étroits, explicites ou implicites, avec d'autres textes. Ces interactions, dont la nature et les modalités varient, relèvent du phénomène que Roland Barthes nomme « intertexte ». Cette dynamique intertextuelle se manifeste notamment par la citation, mais aussi par des allusions, des emprunts ou des échos dissimulés. C'est dans cette perspective que Julia Kristeva développe le concept d'intertextualité, afin de désigner l'ensemble des processus de circulation, de transformation et de dialogue entre les textes au sein du discours littéraire. Selon elle, « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit au moins, comme double. » (Kristeva 1969, 85) Ces propos de Kristeva nous permettent d'affirmer que tout texte est forcément établi à partir d'un enchevêtrement d'autres textes et d'innombrables références. Dans la scène romanesque postcoloniale, ce dynamisme ne nous oblige pas uniquement à reconsidérer tout le système textuel, mais il donne également lieu à un arsenal d'interprétations. Dans *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Gérard Genette reprend cette notion afin d'en fournir une définition plus explicite. Il avance que l'intertextualité représente

une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat [...], qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable. (Genette 1982, 8)

Plutôt que de se limiter à une simple typologie, Genette inscrit l'intertextualité dans une théorie plus vaste, celle de la transtextualité, qu'il définit comme l'ensemble des relations qu'un texte entretient avec d'autres. Il distingue ainsi cinq types de relations transtextuelles : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité. Ces catégories ne doivent pas être vues comme indépendantes les unes des autres, mais comme des phénomènes interconnectés, susceptibles de se croiser et de s'enrichir mutuellement (Genette 1982, 16). Or, en plus de reprendre la notion d'intertextualité, il l'imbrique dans un concept global. Il s'agit de la « transtextualité, ou

transcendance textuelle du texte » (Genette 1982, 8). Il désigne ainsi toute trace explicite ou implicite d'un texte dans un autre. C'est, finalement, une coprésence de textes qu'il qualifie de « transcendance textuelle » (Genette 1982, 8). Dans ce sens, il distingue cinq niveaux de « transtextualité » : paratextualité, métatextualité, architextualité, hypertextualité, intertextualité (Genette 1982, 8). Il est utile de souligner que pour Genette, ces différents types de transcendance textuelle ne sont nullement à considérer « comme des classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques. Leurs relations sont au contraire nombreuses, et souvent décisives » (Genette 1982, 16). Ainsi, ils entretiennent des rapports d'échange réciproque, d'influence et d'interférences.

À ce stade, il sera légitime d'affirmer que l'intertextualité serait une forme d'hybridité dans la mesure où dans un espace textuel plusieurs textes s'entrecroisent et se combinent afin de créer par leur dynamisme d'inédites formes narratives, mais également de nouvelles significations. *L'Amour, la fantasia* de Djébar témoigne de cette structure à la fois complexe et transgressive. Les deux premières parties battent en brèche toutes les théories qui attribuent au texte littéraire une conception fermée. En effet, entre ses lignes se déjouent les frontières rigides et étanches entre les voix narratives, les genres et les niveaux d'énonciation. Celles-ci ne sont pas uniquement remises en cause, mais complètement abolies à travers la convocation et l'intégration dans la scène de l'écriture de Djébar de plusieurs sources et/ou références externes. Dans les séquences historiques de la première partie « La prise de la ville ou l'amour s'écrit » (AF, 9-69), l'auteure recourt à plusieurs points de vue des assaillants afin de peindre avec précision les péripéties de la conquête de l'Algérie par les Français. Dans ce sens, ce sont Amable Matterer, le Baron de Barchou de Penhoën, J.-T.- Merle et Changarnier qui sont convoqués. À son tour, la deuxième partie, intitulée « Les cris de la Fantasia » (AF, 71-157), introduit Bosquet, Montagnac, Pélissier, Canrobert, St. Arnaud et d'autres voix anonyme<sup>3</sup>. Notons que toutes ces traces intertextuelles sont rendues perceptibles essentiellement à travers le recours à la citation. Il s'agit pour Djébar d'emprunter des passages de mémoires, de correspondances ainsi que de journaux d'écrivains, d'officiers, de

---

<sup>3</sup>Amable Matterer : Officier de l'armée française ayant participé à la conquête de l'Algérie ; Baron de Barchou de Penhoën : Historien militaire français, auteur de récits justifiant l'expansion coloniale ; Jean-Toussaint Merle (J.-T. Merle) : Journaliste et écrivain, connu pour ses écrits en faveur de la colonisation ; Général Changarnier : Commandant militaire actif en Algérie, impliqué dans la répression des résistances locales ; Général Pierre Bosquet : Officier français ayant servi en Algérie, devenu plus tard maréchal de France ; Colonel Lucien de Montagnac : Officier célèbre pour ses lettres décrivant avec brutalité les actes de guerre coloniale ; Général Aimable Pélissier : Responsable du massacre des grottes du Dahra, symbole des violences coloniales ; Maréchal François Canrobert : Militaire engagé dans la conquête, futur maréchal de France ; Jacques Leroy de Saint-Arnaud : Général et ministre de la Guerre, acteur majeur de la colonisation algérienne.

peintres français ou de personnes étrangères et anonymes. C'est « un emprunt littéral et déclaré » (Roux-Faucard 2006, 6).

Toutefois, il faudra rajouter que cette présentation textuelle et fidèle de la citation est, également, accompagnée d'un autre choix de mention moins littéral. Ce sont des références convoquées et/ou évoquées par l'intermédiaire de la voix de Djebar ou carrément celles de personnages qui prennent amplement la parole. À ce niveau, aucune marque de citation n'est exploitée. C'est ce qui parsème les deux premières parties pour trouver sa pleine manifestation dans la troisième où l'auteure cède la voix à des femmes algériennes qui s'emparent des rênes de l'énonciation et de la narration.

Par le jeu de l'intertextualité, dans ses multiples formes et niveaux d'expression, Assia Djebar s'emploie à créer un tiers espace. Il ne s'agit pas d'exclure les récits étrangers, mais de les mettre en tension avec des voix autochtones. Ce processus dynamique de reconfiguration du discours colonial propose une expérience de lecture à la fois déroutante et stimulante. L'ouverture du texte à d'autres horizons culturels et narratifs participe ainsi à l'enrichissement de la création littéraire. Le rejet des frontières rigides du texte s'accompagne d'une invitation faite au lecteur : celle de reconnaître, au fil de la lecture, un réseau dense de références explicites et implicites.

Dans cette même perspective, les œuvres d'Alain Mabanckou mobilisent également un vaste champ intertextuel. Loin de toute vision restrictive ou monolithique, son écriture postcoloniale se distingue par des stratégies hybrides qui mêlent les registres, les voix, les langues et les références culturelles. Cette dynamique contribue à brouiller les frontières génériques et discursives, et engage le lecteur dans une lecture active, marquée par la discontinuité, l'ironie et le jeu littéraire.

En plus de l'exposition photographique<sup>4</sup> qu'il offre, il fait référence à plusieurs œuvres littéraires ainsi que cinématographies. C'est le cas, entre autres, du roman *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix* où la littérature occupe une place primordiale dans la vie des personnages. Hortense, en se remémorant la conception de la lecture selon Kimbembé, s'arrête sur Stendhal, Genet, Camus, Cohen, Hugo et Balzac (PF, 36). S'ajoute à cela le début de la relation du couple Hortense/Kimbembé qui était basée sur un échange de livres notamment « *Les Méditations poétiques* d'Alphonse de Lamartine, *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry et *La Peste* d'Albert Camus. » (PF, 133) Sans oublier, le premier repas partagé entre Hortense/Kimbembé et Christiane/Gaston lequel « déboucha sur la littérature » (PF, 166) notamment Lamartine, Rimbaud, Baudelaire, Céline, Georges Sand, Alfred de Vigny et André Malraux (PF, 166-170).

---

<sup>4</sup> Dans *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix*, chaque chapitre s'ouvre sur une photographie, créant ainsi un dispositif visuel qui évoque une véritable exposition au fil du récit. Ces images, en ponctuant la narration, instaurent un dialogue constant entre texte et image, mémoire et fiction.

D'ailleurs, ce sont des œuvres à la fois lues et commentées par Kimbembé et Gaston.

En fin, une toute autre référence capte le plus notre attention. Il s'agit de celle faite par Hortense de *La peste* de Albert Camus (PF, 172). En effet, à la fin de la deuxième partie « D'Oweto (Nord) à Batalébé (Sud) », la protagoniste avance : « Après l'Affaire d'Okonongo, je ne m'arrêtais pas de me poser cette question : Viétongo, notre pays, vivra-t-il aussi la peste à sa manière ? Si c'était le cas, concluais-je, il nous manquait un docteur, un bon docteur qui s'appellerait, de préférence, Bernard Rieux, comme dans *La peste* » (PF, 172) Nous constatons qu'Hortense compare implicitement les événements qui ensanglantent son pays à l'épidémie qui frappe les oranais de 1940. La référence au récit de Camus s'insère de manière fluide dans le discours d'Hortense. En plus de constituer une marque d'intertextualité, ce rapprochement nous permet d'avancer que *La peste* constitue ici un objet de discours fictionnel. En d'autres termes, ses péripéties sont intégrées et employées dans un contexte fictionnel afin de servir la description de la tragédie qui s'abat sur le Viétongo au lendemain de l'Affaire d'Okonongo.

Dans *Lumières de Pointe-Noire*<sup>5</sup>, les références qui le jonchent renvoient à des œuvres de Mabanckou lui-même. Ce dernier évoque *Mémoire de porc-épic* (LPN, 137), *Black Bazar* (LPN, 137), *Demain j'aurai vingt ans* (LPN, 103, 105) et *La légende de l'errance* (LPN, 29). Cependant, les allusions établies par Mabanckou ne s'arrêtent pas à la convocation de ses propres écrits. En effet, *Lumières de Pointe-Noire* est traversé d'un nombre très important et fort diversifié de références. Signe de la pratique de l'intertextualité, ces dernières créent un réel réseau surtout au niveau des titres choisis pour chaque chapitre<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, Paris, Seuil, Points, 2013. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (LPN), suivi du numéro de la page

<sup>6</sup> *Première semaine* : « La femme de nulle part » (p. 19-25) : un film français réalisé par Louis Delluc en 1922. Ce film est considéré comme son chef-d'œuvre ; « Va-vis et deviens » (p. 27-33) : un film franco-israélien réalisé par Radu Mihaileanu en 2005 ; « Les mille et une nuits » (p. 35-42) : un recueil anonyme de contes populaires en langue arabe d'origine persane, indienne et arabe ; « La gloire de mon père » (p. 43-54) : un roman de Marcel Pagnol ; « La femme d'à côté » (p. 55-63) : un film français de François Truffaut sorti en 1981 ; « La Mort aux trousses » (p. 65-72) : un film américain réalisé par Alfred Hitchcock et sorti en 1959 ; « Mademoiselle ma mère » (p. 73-77) : un film français réalisé par Henri Decoin en 1937 ; « La Paysanne aux pieds nus » (p. 79-89) : un film réalisé par Vittorio De Sica avec Sophia Loren, Jean-Paul Belmondo, sorti en 1960 ; « Le Château de ma mère » (p. 91-99) : le deuxième tome des *Souvenirs d'enfance*, un roman autobiographique de Marcel Pagnol, paru en 1957. Son adaptation cinématographique par Yves Robert est sortie en 1990 ; « Pour une poignée de dollars » (p. 101-110) : un western spaghetti réalisé par Sergio Leone, sorti en 1964 ; « La Femme aux deux visages » (p. 111.118) : un film américain réalisé par George Cuko, 1941 ; « Les Enfants du paradis » (p. 119.126) : un film français réalisé par Marcel Carné, sorti en 1945 ; « Les Dragueurs » (p. 127.137) : un film français réalisé par Jean-Pierre Mocky en 1959 ; « Mon oncle » (p. 139.148) : un film français réalisé par Jacques Tati, sorti en 1958 ; « Rencontres du troisième type » (p. 149-157) : un film de science-fiction américain réalisé par Steven Spielberg, sorti en 1977 ; *Dernière semaine* : « Le Pas suspendu de la cigogne » (p. 161-165) : un film grec réalisé par

Nonobstant, il faut préciser que dans l'ensemble de ces intitulés, l'auteur ne laisse transparaître aucun signe soit-il explicite ou implicite d'emprunt. Seul un lecteur averti devinera et reconnaîtra ces intertextes.

Cependant, nous remarquons que cette absence de marques au niveau du paratexte est compensée dans le corps du texte. Autrement dit, toutes les références citées au sein de celui-ci sont marquées par l'emploi de l'italique<sup>7</sup> facilitant ainsi l'identification des renvois.

À ce stade, nous pouvons affirmer que tout le récit du retour à Pointe-Noire se nourrit d'autres références lesquelles ne renvoient ni au même genre ni à la même langue — certaines appartenant au cinéma, à la musique ou aux arts visuels —. En d'autres termes, le jeu d'allusions dépasse les frontières littéraires et francophones pour atteindre d'autres arts et confins. C'est une manière pour Mabanckou de former une mémoire collective à travers la convocation d'un héritage littéraire et cinématographique commun, mais surtout universel. Ce faisant, dans *Lumières de Pointe-Noire*, l'intertextualité

---

Theo Angelopoulos, sorti en 1991 ; « Cinéma Paradiso » (p. 167-180) : un film dramatique franco-italien réalisé par Giuseppe Tornatore, sorti en 1988 ; « Les nuits fauves » (p. 181-192) : un film autobiographique franco-italien réalisé par Cyril Collard, sorti en 1992 ; « Guerre et paix » (p. 193-205) : un film de guerre d'inspiration historique italo-américain de King Vidor (1956). Il est réalisé d'après le roman *Guerre et paix* de Léon Tolstoï, publié en 1865 ; « Le cercle des poètes disparus » (p. 207-223) : un film américain réalisé par Peter Weir (1989) ; « Les dents de la mer » (p. 225-232) : un film américain réalisé par Steven Spielberg en 1975 ; « Le tableau » (p. 233-236) : un film d'animation français réalisé par Jean-François Laguionie sorti en 2011 ; « La maison des comptes » (p. 237-240) : un film d'animation franco-italien réalisé par Dominique Monféry, sorti en 2009 ; « Adieu ma concubine » (p. 241-245) : un film sino-hongkongais réalisé par Chen Kaige en 1993.

<sup>7</sup> *Première semaine* : « *Peur sur la ville* » (p. 44) : un film policier franco-italien écrit et réalisé par Henri Verneuil, sorti en 1975 ; *La liseuse* (p. 48) : une œuvre majeure de l'artiste français Jean-Honoré Fragonard ; « *Les Démolisseurs* » (p. 70) : un film de blaxploitation américain réalisé par Gordon Parks Jr., sorti en 1974 ; « *Viel homme de la mer* » (p. 98) : un roman court écrit par l'écrivain américain Ernest Hemingway à Cuba en 1951 et publié en 1952 ; « *Vieux qui lisait des romans d'amour* » (p. 98) : un roman de l'auteur chilien Luis Sepúlveda publié en espagnol en 1992 ; « *Demain j'aurai vingt ans* » (p. 103,105) : un roman de l'écrivain franco-congolais Alain Mabanckou, paru en 2010 ; « *Ghidrah, le monstre à trois têtes* » (p. 114) : un film japonais du réalisateur Ishirō Honda sorti en 1964 ; « *Black bazar* » (p. 114) : un roman d'Alain Mabanckou publié en 2009 ; *Dernière semaine* : « *La tentation de Saint-Antoine* » (p. 164) : un poème en prose de Gustave Flaubert (1849-1856-1870), publié en 1874 ; « *Le Capital* » (p. 218) : un ouvrage majeur de Karl Marx 1867 ; « *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande* » (p. 218) : un ouvrage de Friedrich Engels en 1888 « *Ville cruelle* » (p. 233) : une œuvre de Mongo Beti 1954 ; « *Le Tableau* » (p. 235) : film de Jean-François Laguionie 2011 ; « *Grand Meaulnes* » (p. 239) : un roman d'Alain Fournier publié en 1913 ; « *Antigone* » (p. 239) : une pièce de Jean Anouilh, 1944, « *Le Pont Mirabeau* » (p. 239) : un poème du poète français Guillaume Apollinaire paru en 1912 ; « *Les yeux d'Elsa* » (p. 239) : un recueil de poèmes de Louis Aragon, 1942 ; « *Contes du chat perché* » (p. 239) : un recueil de contes écrits par Marcel Aymé et publiés entre 1934 et 1946 ; « *Germinal* » (p. 239) : un roman d'Émile Zola publié en 1885 ; « *Apostrophes* » (p. 240) : une émission de télévision littéraire française produite et animée par Bernard Pivot, diffusée en direct sur Antenne 2 entre le 10 janvier 1975 et le 22 juin 1990, chaque vendredi soir ; « *Une tête de chien* » (p. 240) : Roman de Jean Dutourd, 1950.

couvre plusieurs aspects. Tout d'abord, il s'agit pour l'auteur d'élargir les frontières du texte littéraire et de l'ouvrir sur des horizons multiples. Un dynamisme qui rejette les conceptions toutes faites de la scène littéraire comme espace fermé. Ici, la coexistence de plusieurs et différentes références reflète une trace de l'altérité tout en octroyant au récit une valeur universelle. En fin, le dépistage des emprunts et évocations textuels est susceptible de procurer un plaisir de lecture à deux niveaux tout à fait différents : tout d'abord, quand le lecteur réussit à identifier la présence de l'intertexte ; ensuite, lorsque celui-ci se retrouve englouti dans cette vivacité des allusions. Précisément, alors qu'il « vacille, [...] achoppe, [et s']embrouille » (Barthes 1992, 10).

### III. Digressions et ruptures narratives

Dans *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix*, Mabanckou nous donne à voir des univers inachevés. Lors de la lecture, le lecteur est invité à suivre « la production du texte » et « à participer à son élaboration » (Gauvin 2019, 9). Il est dès « La note de l'éditeur » (PF, 9-11) renseigné sur l'instance principale gérant le récit. Autrement dit, il est question d'une mise en scène du renoncement de l'auteur à tous ses pouvoirs et emprise sur le roman lesquels droits sont discernés à sa protagoniste Hortense. Cette dernière est affichée comme sa seule et unique propriétaire. Or, la complexité de la structure du récit ne réside pas à ce niveau. En effet, ce sont les choix esthétiques qui déroutent de par leur rupture avec les dispositifs d'écriture classiques.

Dès l'ouverture, le récit prend la forme d'un tissu de digressions, articulées autour de multiples analepses. L'absence de table des matières, que le lecteur tente parfois de reconstituer, ne permet pas de clarifier la trame narrative. Le regroupement de titres semble indiquer une certaine dynamique, mais il ne reflète en rien la structure réelle du texte. En d'autres termes, le récit donne l'illusion d'un déroulement que l'on suivrait pas à pas, alors qu'en réalité, l'ordre des événements racontés ne correspond pas à leur enchaînement chronologique. Ce que propose Hortense, c'est une reconstitution des faits, et non une narration en temps réel. Cela explique l'imbrication constante des temporalités et des espaces, ainsi que l'effort de mémoire exigé par l'acte même de réécriture — ce qu'Hortense désigne comme l'action de « retracer ».

Cette démarche est explicitée dans le préambule du récit, lorsqu'elle déclare : « Depuis que le cours des événements laisse à penser que quelque chose devrait bientôt nous arriver, j'ai entrepris de retracer dans ce cahier ce que j'avais noté jusqu'alors ici ou là, sans me soucier de toute chronologie » (PF, 13). Malgré sa simplicité apparente, cette phrase ouvre plusieurs pistes de réflexion. Trois verbes clés attirent l'attention : « entreprendre », « retracer » et « noter ». Le second, en particulier, met en lumière le travail de recomposition auquel se livre la narratrice. Mais plus encore, les temps verbaux

utilisés révèlent un écart entre le temps de l'histoire et celui du récit. Le recours au plus-que-parfait marque une antériorité par rapport à l'action exprimée au passé composé, soulignant le décalage temporel inhérent au récit.

Ces analepses, bien que potentiellement éclairantes sur certains aspects de l'histoire, introduisent également une discontinuité qui peut troubler la compréhension globale. Celle-ci ne se construit véritablement qu'à la clôture du récit, lorsque les éléments épars prennent enfin sens.

Dans *Figures III*, Gérard Genette réfléchit longuement sur ce qu'il appelle les « anachronies narratives » (1972, 105). Selon lui, il s'agit de « différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit » (Genette 1972, 106). Ce sont de constantes ruptures narratives que le lecteur est appelé à détecter constamment. À ce niveau, il nous semble important de signaler que, dans le roman *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix* de Mabanckou, la confrontation du cadre temporel des trois premières parties à celui de la section qui clôture le récit : « Derniers feuillets : Le Départ pour Pointe-Rouge » (PF, 231-249), trahit parfaitement cette « dualité temporelle » (Genette 1972, 106). En effet, une démarcation tapante est à noter entre les deux. Tout d'abord, au niveau du choix de division ainsi que la longueur. Ensuite, sur le plan du temps employé : le présent. De ce fait, contrairement aux trois premières parties où il est question d'écriture rétrospective et d'assemblage d'anciens manuscrits impliquant imbrication de récits divers ainsi que déstabilisation chronologique et énonciative, la dernière section, elle, change complètement de configuration. C'est le moment clé de la compréhension de toute la structure narrative exposée dans « Note de l'éditeur » (PF, 9-11) et « Avant-Cahier » (PF, 13-15). Hortense y figure achevant son *Cahier*. Le lecteur se confronte au récit cadre au sein duquel Hortense se représente en plein acte d'écriture, repoussant ainsi toute digression spatio-temporelle. Or, Barthes n'atteste-t-il pas que « le plaisir de la lecture vient évidemment de certaines ruptures » (1973, 13) ? C'est une instabilité qui est évidente dans le roman de Mabanckou. Elle est perceptible à travers la texture même de la trame de narration laquelle est ponctuée de plusieurs analepses.

En définitive, l'intertextualité est une forme d'hybridité textuelle. ; c'est une pratique qui permet la création d'un espace littéraire où se réalisent moult influences et interférences entre différents textes. Cette relation dynamique est susceptible de procurer un plaisir à travers les multiples jeux d'allusions implicites ou de citations explicites de références tierces sollicitant l'interaction d'un lecteur averti. À cela s'ajoutent les significations produites, notamment la mise en cause de la prétendue pureté du texte littéraire et la remise en question de ses frontières.

Or, cette hybridité textuelle ne peut-elle pas se manifester sous d'autres allures. Qu'est-il lorsqu'une œuvre fait référence à elle-même ?

À quel point cette réflexivité peut-elle servir de dispositif pour penser le processus d'intertextualité ? Ce sont des questions qui animeront notre prochaine réflexion.

### **3. La mise en abyme : entre duplication textuelle et intertextualité**

Dans l'introduction de son essai *Le roman comme atelier*, Lise Gauvin explicite son projet d'écriture :

Cet ouvrage propose d'identifier certaines figures archétypales chargées de représenter la scène de l'écriture, – par des dédoublements astucieux et/ou par des mises en évidence de la production du texte – instituant ainsi le roman comme atelier et invitant le lecteur à participer à son élaboration. Ces figures se distinguent des réflexions théoriques et des témoignages directs livrés par les écrivains sur leur propre pratique dans la mesure où il s'agit d'une mise en œuvre, dans l'espace même du roman, de figures autoréflexives qui entretiennent avec l'auteur réel, et avec les autres instances du roman, des rapports ambivalents et complexes. (2019, 9)

D'emblée, l'expression « la scène de l'écriture » capte notre attention. Par celle-ci, Gauvin désigne l'espace textuel où se tient l'acte même d'écrire. Elle s'intéresse à plusieurs scènes romanesques postcoloniales de par la préoccupation de leur auteur de créer des espaces narratifs et énonciatifs originaux. C'est un caractère singulier qui revient à la représentation en leur sein de ce processus d'écriture. Nous assistons, donc, à la création même du texte. C'est la raison pour laquelle, Gauvin compare ce dernier à un « atelier ». Les instances énonciatives et narratives s'avèrent être productives du texte littéraire, mais également de tout un discours explicite ou implicite autour de celui-ci. S'ajoute à cela, le statut de ces instances qui sont tantôt des doubles de l'auteur même tantôt des figures fictionnelles à qui tous les pouvoirs sont délégués. Par conséquence, concevoir la scène littéraire comme un espace de (auto-)réflexivité renvoie à ce que Dällenbach définit comme un procédé de mise en abyme, lequel consiste à « reproduire fidèlement le sujet même de l'œuvre » (1977, 21). De ce fait, le lecteur se retrouve dans une sorte de cercle vicieux, mais réussit quand même à distinguer l'« œuvre porteuse » (Dällenbach 1977, 43) de l'« œuvre portée » (Dällenbach 1977, 18). C'est exactement à ce niveau qu'une interrogation s'impose avec acuité : sera-t-il légitime d'avancer que la mise en abyme est une expression particulière de l'intertextualité ?

En désirant éclaircir le procédé de « mise en abyme », Lucien Dällenbach avance que « est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient » (1977, 18). La complexité de ce procédé réside dans l'instauration d'une structure

enchâssée. À l'image d'une matriochka<sup>8</sup>, le texte littéraire abrite en son sein une série d'éléments narratifs ou discursifs emboîtés, chacun reflétant ou prolongeant le cadre qui les contient. Ainsi, c'est à travers le principe d'emboîtement que ce dispositif littéraire crée plusieurs niveaux de narration et de représentation. Nous parlons de « réflexivité » lorsque l'ensemble de ces derniers entretiennent des relations réciproques. C'est d'ailleurs un rapport analogique qui le pousse à interroger la légitimité « d'assimiler le concept de mise en abyme à celui de miroir » (Dällenbach 1977, 19).

Dans notre corpus, nous avons affaire à des structures complexes où les niveaux de narration sont nombreux formant ainsi plusieurs récits enchâssés. Afin d'explicitier cette idée de la multiplicité des « foyers » (1977, 47) narratifs, Dällenbach s'appuie sur la tissure d'une œuvre qui repose fondamentalement sur une mise en abyme, bravant, de ce fait, toutes les conventions de linéarité narrative.

À ce niveau, ce sont de véritables « audaces narratives » (Gauvin 2019, 9) que s'autorisent aussi bien Djebar dans son roman *La Disparition de la langue française*<sup>9</sup> que Mabanckou, notamment dans *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix*. Dans ces deux œuvres, le procédé de l'« œuvre dans l'œuvre »<sup>10</sup> est non seulement présent, mais renforcé, donnant lieu à une mise en abyme où les voix narratives se superposent, se répondent et/ou se confrontent. Cette stratégie permet aux auteurs de brouiller les frontières entre fiction et réalité, entre auteur, narrateur et personnage, tout en engageant une réflexion sur l'acte même d'écrire.

D'entrée de jeu nous pouvons repérer plusieurs similitudes entre Berkane de Djebar et Hortense de Mabanckou. Ces deux personnages tiennent des journaux qui s'invitent – quoique différemment –, sur les scènes romanesques de leur auteur respectif. En effet, dans *La Disparition de la langue française*, le journal de Berkane agit comme une sorte de microcosme. Représentant un dispositif qui permet au protagoniste une écriture intimiste voire une introspection, il est fluidement inséré à la scène de l'écriture. C'est la deuxième partie « *L'amour, l'écriture* » (DLF, 81-180) que voit l'intégration de la section « *Journal d'hiver* » (DLF, 113-135) autour de laquelle les soupçons se forment au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture. En effet, si les premières pages donnent à voir des discussions entre Berkane et Nadjia, il n'en demeure pas moins vrai que se dresse petit à petit les marques du journal que tient le protagoniste. Deux citations viennent en témoigner. D'abord, la confession suivante du protagoniste : « Le lendemain du départ de Nadjia, j'ai eu besoin, dans

---

<sup>8</sup> Autrement dit : « une poupée russe ».

<sup>9</sup> Assia Djebar, *La Disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (DLF), suivi du numéro de la page.

<sup>10</sup> C'est une expression employée par Michel Butor (*Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968,, 17). Elle est reprise de multiples fois par Lucien Dällenbach dans *Le récit spéculaire Essai sur la mise en abyme* (1977).

ce petit cahier tout neuf, d'inscrire notre dernière conversation » (DLF, 124). Ensuite, le questionnement qu'il se pose à soi-même : « Est-ce vraiment un journal que je commence, ces jours d'hiver ? » (DLF, 129). De la première, deux idées méritent notre attention. D'un côté, l'adjectif « neuf » indique la nouveauté de cette pratique d'écriture. D'un autre côté, le groupe verbal « d'inscrire notre dernière conversation » (DLF, 124), complément de la locution « avoir besoin de », trahit sa fonction de nominalisation. Nous devinons qu'il s'agit de relater des événements, des faits et/ou exprimer des ressentis. S'ajoute à cela plusieurs marques du caractère diurnal de la relation. C'est ce qui est perceptible à travers la datation ainsi que les indications spatio-temporelles des notes prises et/ou des récits narrés. Nous en citons : « *Novembre (je ne sais plus quel jour) Douaouda-sur-Mer, à l'aube* » (DLF, 126), « *25 décembre* » (DLF, 129), « *30 décembre 91* » (DLF, 131), « *Fin de l'année* » (DLF, 132), « *12 janvier 1992* » (DLF, 132), « *18 janvier* » (DLF, 133) et « *14 février* » (DLF, 135). Pourtant, ce n'est pas uniquement ce cahier intitulé « *Journal d'hiver* » (DLF, 115) qui s'insère dans le dispositif narratif créant un récit enchâssé. En effet, nous nous retrouvons également confronté à un roman inachevé intitulé – *L'adolescent*. C'est ce que nous découvrons dans la troisième partie (DLF, 181-216) à travers Driss lorsqu'il rencontre Marise. Dans ce sens, le passage suivant s'avère être fort révélateur :

Juste avant de partir, Driss précisa que, dans le deuxième paquet, toujours ficelé, il y avait à la fois un manuscrit et un cahier. -Le cahier, vous verrez : mon frère a écrit, sur la première page, simplement Journal. Je crois qu'il l'a daté, presque jour après jour. Mais je n'ai jamais ouvert que les premières pages ! [...]

-L'autre enveloppe, continua doucement Driss, c'est un manuscrit ... Complet ou non, je n'en sais rien. Il porte, comme vous le verrez, le titre *L'Adolescent*. Mon frère avait tapé, en dessous, roman. Puis il a barré cette mention et a écrit, de sa main, le mot récit. Je pense qu'il a emporté avec lui la suite... (DLF, 193-194)

Après la disparition de Berkane, Driss déniche les écrits de son frère qu'il révèle à Marise. Dans cet extrait, le narrateur parle de paquet retrouvé comportant « un manuscrit » et « un cahier ». Nous devinons que ce second fait référence au « *Journal d'hiver* », ce qui confirme nos postulats précédemment avancés. Le premier, quant à lui, suggère un écrit rédigé à la main intitulé *L'adolescent*. Il s'agit du roman entamé, mais inachevé ou incomplet de Berkane. Ce qui nous intéresse ici est que celui-ci est intégré dans la texture même de *La Disparition de la langue française* en tant que section de la deuxième partie « *L'amour, l'écriture* » (DLF, 81-180). Par conséquent, nous pouvons avancer que le roman de Berkane agit ici comme une mise en abyme dans la mesure où nous assistons à l'emboîtement d'une œuvre dans une autre. C'est un enchâssement qui nous oblige également à considérer l'idée

d'intertextualité. La présence de fragments « à la fois dépendants et autonomes » (Bédé et Coulibaly 2015, 10) du roman ainsi que du journal du protagoniste révèle les multiples sinuosités textuelles, narratives et discursives au niveau desquelles se déjouent toutes les frontières. C'est un labyrinthe intertextuel qui n'est guère univoque. En effet, à l'image du *Journal* d'Édouard qui dans *Les Faux-Monnayeurs* de Gide participe à l'exploration de la création littéraire, celui de Berkane dans *La Disparition de la langue française* laisse transparaître une réelle réflexion sur l'acte même d'écrire. C'est ce qui est perceptible dans la révélation suivante :

Je pensais que l'écriture sur son propre passé développait une sorte d'égotisme. Mais non ! S'aimer en effet, mais, en quelque sorte, dans une forme d'anonymat. Pour continuer à écrire, même en avançant dans le noir, il faut, après tout, s'aimer un peu soi-même ! Ne pas avoir démerité : le sentir confusément. (DLF, 132-133)

Le ton introspectif est ici incontestable. Il permet à Berkane d'extérioriser ses motivations et ses pensées. À ce niveau, frappant est de signaler l'établissement de liens intimes entre le processus d'écriture et la construction identitaire. Autrement dit, l'acte d'écrire permettrait une compréhension de soi à travers une sorte de remontée dans le temps. Néanmoins, le fait d'écrire pour soi et de soi ne relèvera pas d'un individualisme exacerbé ? C'est le dilemme auquel le protagoniste se heurte. Selon lui, il s'agit plus d'une sorte de rythme intérieur fait d'alternance d'amour, d'estime et d'acceptation de soi. Or, les réaliser dans l'anonymat ne s'avère-t-il pas être antinomique ?

Il faut dire que dans le cas de Berkane, l'écriture s'avère également être synonyme de conservation (DLF, 192) ce qui nous rappelle Hortense, le personnage de Mabanckou. Elle se tourne vers l'écriture afin de sauvegarder, de préserver et de perpétuer toutes les péripéties du conflit viétongolois. La narration de celles-ci se joint au réaménagement de ses notes ultérieures et constitue le roman même que nous lisons : *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix*. De ce fait, c'est une réflexivité très prononcée qui constitue toute la texture de cette scène postcoloniale romanesque.

En effet, nous nous retrouvons face à un personnage-écrivain en situation d'écriture. Hortense y figure comme l'auteur, la narratrice et le personnage. Par conséquent, elle y apparaît en action, mais également en situation d'écriture. Il s'ensuit que le lecteur assiste et est témoin de la genèse d'une œuvre qui comporte sa propre élaboration. Signalons que ce dispositif de jonction est annoncé dès l'ouverture du roman : « Nous avons reçu un cahier intitulé *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix*. Notre comité de lecture l'a retenu pour publication. Le texte est signé d'une certaine Hortense Iloki » (PF, 9).

De prime abord, nous pouvons affirmer que la structure narrative de cette œuvre de Mabanckou diffèrera de celle de *La Disparition de la*

*langue française*. En effet, contrairement à cette dernière où le journal ainsi que le manuscrit de Berkane représentent un microcosme inséré dans le récit cadre, l'histoire d'Hortense, quant à elle, constitue le récit principal. Plus que ça c'est le roman même qui se présente à nous. En d'autres termes, Mabanckou renonce à tous ces pouvoirs et attribue sa création littéraire à son personnage fictif. Le procédé de mise en abyme est poussé à l'extrême puisque ce n'est qu'à la fin de celui-ci que le lecteur prend réellement conscience de l'élaboration du roman et de son achèvement sous son regard. C'est ce que vient illustrer la section qui le clôture « *Un titre pour ce cahier* » (PF, 249) où Hortense avance hâtivement : « Maribé entrouvre la fenêtre. Avec agilité, elle s'est retrouvée derrière la case. Je lui tends maintenant la photo de Christiane et Gaston, le bout de papier de Léopold Mpassi-Mpassi et ce cahier. Je marque sur celui-ci le premier titre qui me vient à l'esprit : Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix... » (PF, 249) Dans toute la troisième section (PF, 245-249) de « Derniers feuillets : Le Départ pour Pointe-Rouge », Hortense ne cesse d'exprimer son désir d'achever son cahier. À ce niveau plusieurs interrogations taraudent notre esprit notamment s'il s'agissait vraiment du cahier reçu par le comité de lecture (PF, 9). Le lecteur assiste au griffonnage des derniers mots<sup>11</sup>. Toutefois, ce qui capte réellement notre attention est que nous nous retrouvons témoin de la désignation d'un titre pour ce cahier. Notons que quoique se confondant avec le titre du roman de Mabanckou, le choix de ce dernier n'intrigue pourtant pas tellement. En effet, c'est une formulation qui vient tout simplement souligner voire renforcer et éclairer davantage ce qu'a communiqué la « Note de l'Éditeur » (PF, 9). L'auteur concède toute sa scène romanesque à Hortense qui témoigne en relatant la guerre civile à travers la reconstitution des miettes de son passé effectuant ainsi un perpétuel déplacement dans le temps et dans l'espace.

## Conclusion

En explorant les romans du corpus – *L'amour, la Fantasia* et *La disparition de la langue française* d'Assia Djébar ; *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix* et *Lumières de Pointe-Noire* d'Alain Mabanckou – à la lumière de la théorie barthésienne de la jouissance textuelle, cet article a mis en évidence la richesse et la complexité des stratégies narratives postcoloniales. Loin d'une linéarité rassurante, les textes étudiés se distinguent par une fragmentation délibérée, une intertextualité foisonnante et un recours récurrent à la mise en abyme. Ce sont autant de procédés qui sollicitent activement le lecteur et l'invitent à participer à la construction du sens. Ces formes d'hybridité narrative ne visent pas seulement à troubler les repères classiques du récit, mais à créer un espace littéraire dynamique, polyphonique et ouvert, où les frontières

<sup>11</sup> D'où le titre de l'avant dernière section du roman : « Griffonner les derniers mots ». (PF, 248)

entre auteur, narrateur et personnage se brouillent, et où les genres dialoguent librement.

La lecture devient alors une expérience sensorielle, parfois inconfortable, mais profondément féconde, au sein de laquelle se rejouent les enjeux de la mémoire, de l'identité et de la transmission. En ce sens, les textes de Djebar et de Mabanckou s'imposent comme des laboratoires littéraires où la littérature postcoloniale francophone s'invente et se réinvente, dans un perpétuel va-et-vient entre le texte, le lecteur et le monde qui l'entoure.

## **Bibliographie**

### **Textes de référence**

- DJEBAR, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995 [1985].  
DJEBAR, Assia, *La Disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003.  
MABANCKOU, Alain, *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix*, Paris, Seuil, Points, 2002.  
MABANCKOU, Alain, *Lumières de Pointe-Noire*, Paris, Seuil, Points, 2013.

### **Bibliographie critique**

- BARTHES, Roland, « Texte (Théorie Du) », in *Encyclopédie Universalis*, vol. 22, Paris, 1992.  
BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, Points Essais, 1973.  
DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.  
GAUVIN, Lise, *Le roman comme atelier. La scène de l'écriture dans les romans francophones contemporains*, Paris, Karthala, 2019.  
GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, Points Essais, 1972.  
GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, Points Essais, 1982.  
KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, Coll. Points Essais, 1969.  
ROUX-FAUCARD, Geneviève, « Intertextualité et traduction », in *Meta*, n° 51(1), 2006, p. 98–118.



# Sortir de l'africanité, un défi pour la littérature francophone africaine. Le cas d'Alain Mabanckou

TAIBÉ Marcel et SAMEDI Koye  
Université de Ngaoundéré, Cameroun/ Université de Moundou, Tchad

**Résumé :** La présente contribution éclaire d'une lumière neuve la problématique de l'africanité dépassée dans la littérature francophone africaine. Son objectif est de démontrer comment le roman *Black Bazar* d'Alain Mabanckou oscille entre le rejet de l'africanité et la quête de l'universel. En prenant appui sur la perspective interculturelle, l'étude conduit au résultat selon lequel pour Mabanckou, l'africanité chère à la négritude est une valeur périmée durant cette ère de mondialisation fortement marquée par le brassage culturel. C'est pourquoi ses personnages romanesques s'inscrivent dans la relecture critique de l'histoire de l'Afrique et des cultures africaines. Ainsi, la littérature francophone africaine prend un nouveau tournant dont la quête de l'universel constitue un défi permanent. Enfant de la postcolonie et voyageur en tant que citoyen du monde, Mabanckou pigmente la littérature-monde en français avec certains aspects de la culture congolaise dont les vertus s'étendent à la totalité des hommes de la planète. Pour l'écrivain francophone, l'heure est à la conquête des valeurs universelles pour une identité transculturelle.

**Abstract: (Leaving Africanity, a challenge for French-speaking African literature. The case of Alain Mabanckou)** This contribution sheds new light on the problem of Africanity exceeded in the African French-speaking literature. His goal is to demonstrate how Alain Mabanckou's novel *Black Bazar* oscillates between rejection of Africanity and the quest for the universal. Drawing on an intercultural perspective, the study concludes that, for Mabanckou, Africanity cherished by negritude is an outdated value in this era of globalization marked by cultural intermingling. This is why his romantic characters are part of a critical re-reading of the history of Africa and African cultures. Francophone African literature is thus taking a new turn, with the quest for the universal a constant challenge. A child of the post-colony and a traveller as a citizen of the world, Mabanckou pigments world literature in French with certain aspects of Congolese culture whose virtues extend to all people on the planet. For the Francophone writer, the time has come to conquer universal values for a transcultural identity.

**Mots clés :** africanité, universel, francophone, roman, Mabanckou

**Keywords:** Africanity, Universal, Francophone, Roman, Mabanckou

## Introduction

Aujourd'hui dans un monde globalisé fortement marqué par l'entrecroisement des cultures, l'identité d'origine s'effrite au contact de l'altérité. De plus en plus, le choc des cultures contribue à l'affaiblissement de certains aspects de la culture d'origine qui ne répondent plus aux nouvelles exigences du monde contemporain. C'est ainsi qu'en contexte diasporique, les écrivains francophones d'Afrique tentent de sortir de l'africanité pour prendre place dans la littérature-monde en français sans autant renoncer à certains aspects des cultures africaines par lesquelles ils contribuent à l'universel. Pour sa part, Alain Mabanckou s'affirme comme un citoyen du monde qui se déconnecte du sanglot de l'homme noir afin de tirer bénéfice des valeurs allogènes issues des quatre coins du monde. Les productions romanesques qu'il signe sont

des récits fictifs dont la teneur prône l'ouverture à d'autres cultures du monde plutôt que de paraître obsolète dans les vieux manteaux de la Négritude. Le roman *Black Bazar*<sup>1</sup> qui nous sert de corpus, s'inscrit dans l'illustration et la défense des valeurs universelles. Dans cet univers fictif, les personnages qui sont des immigrés africains prennent une certaine distance critique envers l'africanité et optent pour une identité transculturelle. La rencontre avec l'Altérité leur fait prendre conscience quant à l'urgence de l'ouverture aux multiples valeurs culturelles d'horizons divers. C'est ce qui explique leur tendance à remettre en question les valeurs africaines sur leur terre d'accueil.

## **I. Africanité, une valeur périmée chez les écrivains contemporains**

Chez les écrivains contemporains de la diaspora, sortir de l'africanité tant glorifiée par les tenants de la Négritude, est un défi qui s'impose urgemment sous peine de risquer de sombrer dans le repli identitaire et de subir les étiquettes discriminatoires qui entourent le terme « écrivain francophone ». C'est ce qui ressort de l'ouvrage collectif *Pour une littérature monde en français* dirigé par Michel Le Bris et Jean Rouaud regroupant les contributions de divers auteurs d'expression françaises<sup>2</sup>. Alain Mabanckou qui se considère comme un « oiseau migrateur » (2011) prend également de la distance critique avec l'africanité. C'est ce qui explique la virulente critique de l'Afrique par nombre de ses personnages immigrés. Dans leur démarche critique, les personnages se proposent de faire une relecture critique de l'histoire de l'Afrique, de critiquer certains aspects des cultures africaines et de faire tomber les frontières nationales.

### **I.1. Remise en question de l'histoire de l'Afrique**

D'emblée, l'histoire de l'Afrique qui enseignait longtemps que le malheur de l'Afrique vient de sa rencontre avec l'Occident, mérite d'être corrigée urgemment sous peine de noyer davantage la postérité. C'est ce qui ressort de la relecture critique de l'opinion générale, faite par le personnage Hippocrate mis en scène par Mabanckou. Les enfants de la postcolonie se rendent compte que les Africains ont effectivement contribué à la vente de leurs frères aux occidentaux. C'est dans ce sens que le romancier franco-congolais change manifestement de position lorsqu'il s'agit de porter un regard sur le continent africain. Le discours d'Hippocrate sur la colonisation lève un pan de voile sur la

---

<sup>1</sup> Alain Mabanckou, *Black Bazar*, Paris, Seuil, 2009. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (BB), suivi du numéro de la page.

<sup>2</sup> Les études regroupées dans cet ouvrage collectif sont signées par : Eva Almassy, Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé, Dai Sijie, Ananda Devi, Chahdortt Djavann, Édouard Glissant, Jacques Godbout, Nancy Huston, Fabienne Kanor, Dany Laferrière, Michel Layaz, Michel Le Bris, Alain Mabanckou, Anna Moï, Wajdi Mouawad, Nimrod, Esther Orner, Grégoire Polet, Raharimanana, Patrick Raynal, Jean Rouaud, Boualem Sansal, Brina Svit, Lyonel Trouillot, Gary Victor et Abdourahman A. Waberi.

responsabilité de l'Afrique : « votre petit fonds de commerce de nègres désespérés c'était l'esclavage ou la traite négrière. Et ça vous donnait des raisons [...] de dire aux Blancs qu'ils n'étaient que des méchants loups. [...] Vous les nègres vous n'aviez pas les mains blanches, vous n'étiez que des hypocrites. Vous êtes coupables, complices. » (BB, 253). Pour le personnage de Mabanckou, c'est refuser de voir la vérité imposante en soutenant que le Blanc capturait tout seul le Noir sans l'aide des Africains. Hippocrate renchérit les thèses défendues par Yambo Ouologuem qui, dans son roman *Devoir de violence*, fut le premier à briser le tabou dans une Afrique qui se refusait de voir la vérité en face : « C'est le sort des Nègres d'avoir été baptisés dans le supplice : par le colonialisme des notables africains, puis par la conquête arabe. [...] Les Blancs ont joué le jeu des notables africains. » (1968, 7)

Ce qui était un tabou pour l'ensemble des Africains vivant en Afrique ne l'est plus pour les enfants de la postcolonie en contexte diasporique où la liberté d'expression est réelle. Dans son essai *Le sanglot de l'homme noir*, Mabanckou rappelle d'ailleurs : « La part de responsabilité des Noirs dans la traite négrière reste un tabou parmi les Africains, qui refusent d'ordinaire de se regarder dans le miroir. » (2012, 60) Par ailleurs, le personnage Hippocrate du roman *Black Bazar* revient sur la « mission civilisatrice » sans laquelle l'Afrique resterait encore au cœur des ténèbres. C'est ce que traduit la teneur de son discours : « Ah oui, la colonisation .... [...] À l'école on vous interdisait de parler vos langues de barbares dans la cour de récréation. Civilisation ou barbarie, fallait choisir, parce que nations nègres et culture, c'est incompatible. Là on vous offrait la civilisation ! » (BB, 253) Le regard critique des enfants d'Afrique aide à comprendre les vérités cachées au sujet de la traite négrière et la colonisation.

Sans jouer le jeu de l'Occident et en dépit même de ses origines africaines, Mabanckou se demande dans son essai *Le sanglot de l'homme noir* : « Faut-il sans cesse nier que pendant ce trafic les esclaves noirs étaient rassemblés puis conduits vers les côtes par d'autres Noirs ou par des Arabes ? » (2012, 61). Selon le romancier, la vérité est imposante, que les Africains la reconnaissent ou la nient. Il importe plutôt de réécrire l'histoire de l'Afrique sans occulter les parties essentielles pour que l'Africain prenne conscience et joue sa parution plutôt que d'accuser le Blanc de son malheur : « Pour ma part, je suis de ceux qui soutiennent que l'histoire africaine reste à écrire avec patience, avec sérénité. Ne faire pencher la balance ni d'un côté, ni de l'autre. » (2012, 10) Fini le sanglot de l'Africain semble insinuer Mabanckou. C'est à juste titre que le personnage d'Hippocrate prend de la distance avec certaines valeurs culturelles que l'Afrique continue de sacrifier.

## **I.2. Critique des valeurs nègres**

Le caractère révolu de certaines valeurs africaines fait l'objet d'une remise en question par les personnages immigrés d'origine africaine. En effet, le monde qui bouge fait voler en éclat les valeurs culturelles propres à l'identité basée sur l'appartenance ancestrale. Le regard évaluateur de l'Autre ne laisse pas indifférent l'étranger. C'est pourquoi les défaillances constatées dans les cultures d'origine africaine sont représentées dans l'œuvre romanesque de Mabanckou.

Les enfants de la postcolonie rejettent certains aspects culturels hérités d'Afrique qu'ils estiment contraires à l'épanouissement individuel. L'expérience diasporique offre un contexte propice à la prise de conscience des héritages culturels problématiques transmis au fil des générations. Dans *Black Bazar*, le regard critique porté sur la musique africaine illustre cette remise en question : le roman déconstruit l'idée selon laquelle le tam-tam incarnerait l'essence même de cette musique. À travers le personnage d'Hippocrate, cette vision stéréotypée est contestée, car pour lui, cet instrument ne constitue en rien un motif de fierté : « Ça fait trop retour aux sources, à la case de départ, à l'état nature » (BB, 126) Sa colère est grande quand il voit les immigrés africains jouer du tam-tam en France : « C'est quoi cette histoire de ramener le tam-tam aux pauvres Africains d'Afrique ? [...] Un Blanc qui apprend du tam-tam, c'est normal, [...] Un Noir qui bat du tam-tam, ça craint. » (BB, 126) C'est une invite à dépasser les valeurs d'origine pour s'ouvrir au monde extérieur. C'est du moins ce que reconnaît Gilbert Zouyané : « Moulé par la culture du pays d'accueil, le personnage immigré invite à dépasser certaines considérations ou du moins à les confronter aux réalités du présent. » (2021, 170) C'est justement le message fort de Mabanckou à l'endroit des Africains du XXI<sup>e</sup> siècle. Les personnages immigrés de l'écrivain franco-congolais passent pour des imitateurs des personnages européens dont la critique à l'endroit des Africains est sans complaisance. Il n'est plus question de s'accommoder aux traditions africaines pour en tirer fierté. Pour leur bonheur, les Africains doivent faire table rase avec les valeurs obsolètes qui les maintiennent plutôt dans une époque révolue. Le séjour en terre d'accueil a modelé leur vision du monde.

## **I.3. Affranchissement des frontières nationales**

Par ailleurs, l'immigration des enfants de la postcolonie est l'expression du dépassement du lieu d'origine et par conséquent de toute forme d'identité-racine que récuse Edouard Glissant (1997). Le mythe nomade devient par son ampleur un motif narratif. En effet, l'immigration traduit le destin de l'homme du vingt unième siècle, période de forte mobilité humaine. Le sédentarisme par son entretien du mythe de l'identité d'origine et la fixité dans un système de référence de valeurs d'origine, ne s'accommode plus à cette époque contemporaine

d'échange culturel. C'est à juste titre que le roman *Black Bazar* est une matérialisation de l'esprit nomade qui anime les immigrés africains.

Conscients des exigences de leur monde invitant continuellement l'individu à un dépassement de soi et à une remise en question de l'identité première, plusieurs personnages romanesques de Mabanckou sont de véritables nomades appelés à se construire une nouvelle identité en se confrontant à l'Altérité. Les personnages voyageurs, esprits nomades courent incessamment le monde, s'accommodent de tous les pays et s'affirment comme des citoyens du monde. La ville de Paris qui est représentée dans le roman *Black Bazar* est un espace de rencontres et de brassage culturel. C'est dans les bars tenus par les Africains que l'immigration se matérialise fortement. C'est dans ce sens que le narrateur, fidèle client du bar nommé JIP's passe en revue les immigrés qui y viennent consommer :

J'ai vu Couleur d'origine pour la première fois en face de JIP's. [...] La plupart de mes potes étaient là. [...] Il y avait Roger Le Franco-Ivoirien, lui qui prétend qu'il a lu tous les livres du monde. Il y avait Yves « L'Ivoirien tout court », lui qui clame haut et fort qu'il est venu en France pour faire payer aux Français la dette coloniale. [...] Il y avait Vladimir le Camerounais qui fume les cigares les plus longs de France et de Navarre. Il y avait Paul du grand [...]. Je revois Pierrot Le Blanc du petit Congo, lui qui s'autoproclame « le spécialiste du Verbe. » (BB, 67)

La confrontation à l'Altérité s'effectue quotidiennement et constitue le point d'établissement de lien d'amitié entre ces personnages nomades. Brisant les différences culturelles, les personnages se livrent à des échanges culturels fructueux. Loin de leurs racines, ils optent pour le métissage culturel. Il reste que Mabanckou défend à travers la mobilité de ses personnages principaux le dépassement de l'identité de base. Par conséquent, l'auteur de *Black Bazar* souscrit à la vision de Homi K. Bhabha (1994) pour qui la vertu du postcolonialisme est de favoriser l'hybridité culturelle. Le dialogue entre les cultures de divers horizons devient un impératif pour un monde plus tolérant. L'immigration se charge alors de faire voler en éclat des valeurs et des schémas de pensée hérités du lieu d'origine. C'est dans ce sens que les valeurs culturelles et les formes de mentalités reconnaissables aux personnages africains sont remises en question. Par ailleurs, Mabanckou illustre et défend le statut de citoyen du monde en ce monde de globalisation.

## **II. Quête de l'universel par Alain Mabanckou**

La littérature francophone africaine s'inscrit dans un nouveau dynamisme qui fait de la quête de l'universel un défi permanent. Chez Mabanckou, la littérature-monde en français est un vaste champ de conquête des valeurs universelles pour l'écrivain francophone qui se doit de construire une identité transculturelle.

## II.1. « Pour une littérature-monde »

Pour Halen Pierre, « relèvent du système littéraire francophone, toutes les productions, non françaises, concernées par l'attractivité du centre. » (2003, 25-37) Toutefois, les écrivains africains contemporains prennent de la distance avec le terme de littérature francophone. Bien que n'ayant pas le français comme langue maternelle, Mabanckou se positionne dans le champ littéraire français tout en conservant ses valeurs d'origine africaine. Ainsi le romancier travaille son écriture en vue de faire la part belle aux valeurs de son terroir. Il se rapproche du champ littéraire français en adoptant diverses stratégies.

Pour Bourdieu, « La structure du champ est un état du rapport de force entre les agents ou les institutions engagés dans la lutte. [...] Les luttes dont le champ est le lieu ont pour enjeu le monopole de la violence. » (1992, 114) Il reste que la « littérature-monde » en français à laquelle aspire Mabanckou est un lieu d'effacement de l'identité d'origine. C'est pourquoi le romancier franco-congolais s'inscrit dans la « littérature-monde » tout en conservant les valeurs africaines de portée universelle.

N'ayant pas le français comme langue maternelle, Mabanckou l'enrichit par des créations lexico-syntaxiques, par l'humour et par l'oralité propre à la tradition africaine. Par ailleurs, il assure sa visibilité originale dans le champ littéraire français par l'inscription de la SAPE qui est un mouvement culturel congolais caractérisé par l'extravagance vestimentaire. En effet, Hector Madiavilla « La S.A.P.E, ou Société des Ambianceurs et Personnes Élégantes, est un phénomène vestimentaire et culturel s'inspirant du dandysme, apparu au Congo à l'époque de sa colonisation par les Français. » (2013, 160) Il faut admettre que les sapeurs congolais entretiennent le mythe de Paris comme paradis car ils sont obsédés par le rêve de voyager à Paris et revenir en grande pompe à Brazzaville en qualité d'ambassadeurs de l'élégance. Être vu dans sa communauté est une fin en soi que poursuit le sapeur congolais : « Le vêtement est notre passeport. Notre religion. » (Mabanckou 1998, 61) L'attachement aux vêtements de luxe est une sorte de religion pour ces personnages mondains : « Un Sapeur ne pense qu'aux vêtements, et plus ils sont extravagants plus on le respecte. » (Mabanckou 2012, 52) Propre à la culture congolaise, la SAPE est devenue un mode de vie par lequel se distinguent les personnages que représente Mabanckou. Ils affichent leur appartenance à la SAPE et la défendent comme élément fondateur de leur identité : « Pedro arborait des vêtements griffés Yves Saint Laurent et Gianni Versace –je lus ces noms avec avidité. Ses lunettes de soleil Dolce & Gabbana lui donnaient l'allure d'une vedette. » (Mabanckou 2012, 52) En se réappropriant la culture dominante, la SAPE témoigne de la complexité de l'identité des enfants de la postcolonie en quête perpétuelle de valeurs universelles.

## **II.2. Ouverture aux valeurs universelles**

Par une écriture appartenant à l'entre-deux, Mabanckou rejoint l'universel. Il s'agit de la nouvelle posture de l'écrivain francophone d'Afrique qui ressent de la gêne dans les cercles étroits que lui tracent les étiquettes de tous bords. L'hybridité devient l'une des caractéristiques de ces nouvelles écritures contemporaines. C'est pourquoi, l'écrivain adopte l'image d'un oiseau migrateur qui vole sans se fixer sur un arbre. Pour Mabanckou : « L'universel est le sentiment que nous faisons de notre intelligence et du mélange de nos cultures... Au fond et on le sait déjà, l'universel, c'est le local moins le mur. » (2007, 59-60) Évitant tout repli identitaire, Mabanckou jouit désormais d'une liberté qui lui permet de produire en toute objectivité. L'Afrique et les Africains n'arrivent pas à admettre le génie créateur de l'artiste. Partant du principe selon lequel l'art au même titre que la science n'a pas de nationalité, l'écrivain porte sa voix au-delà des frontières pour toucher l'humanité entière. Ainsi l'ouverture à l'Altérité est une valeur universelle prônée par Mabanckou à travers ses personnages voyageurs. Toutefois, le dialogue avec l'Autre ne signifie pas une rupture avec les racines. Mabanckou ajoute à cet effet : « Jamais il ne sera question d'abandonner son être et de le vendre aux enchères publiques. Je suis conscient et plus que convaincu que c'est par le local qu'on atteint le monde, l'universel. » (2007, 59-60) Ainsi l'auteur de *Black Bazar* s'inscrit dans la quête de l'universel. Le romancier ne se cantonne point dans les valeurs africaines. C'est pourquoi il affirme : « Ma vie ne doit pas être consacrée à faire le bilan des valeurs nègres... Je ne suis pas prisonnier de l'histoire, je ne dois pas y rechercher le sens de ma destinée ... Dans le monde où je m'achemine, je me crée interminablement. » (Mabanckou 2007, 57)

## **II.3. La quête de l'identité transculturelle**

À bien des égards, le dialogue avec les autres cultures du monde est l'un des fondements de l'identité de Mabanckou. En effet, le romancier doit sa renommée internationale en partie pour son ouverture au monde. Mondialisation oblige, Mabanckou s'approprie la culture de l'Autre. La perspective transculturelle dont fait preuve son écriture fait passer son univers imaginaire comme un lieu de brassage culturel.

L'auteur de *Black Bazar* maintient le dialogue avec l'art des grands auteurs américains et européens. La société d'accueil découvre alors le narratif produit par les migrants. C'est à juste titre que Homi Bhabha souligne : « La métropole occidentale doit affronter son histoire postcoloniale, racontée par son afflux de migrants et de réfugiés de guerre, comme un récit indigène interne à son identité nationale » (1994, 36-37)

Le roman, *Black Bazar* traduit cette dynamique nouvelle de la création littéraire impulsée par la poétique transculturelle. En effet, le texte met en scène des personnages de diverses nationalités qui entretiennent des échanges culturels. Le narrateur surnommé Fessologue est un personnage d'origine congolaise qui tisse des liens

d'amitié avec Louis-Philippe, écrivain haïtien. Louis-Philippe est un maître dans l'art romanesque pour le narrateur, lui l'écrivain qui est encore à ses débuts. Le roman se transforme en un atelier d'écriture au cours duquel l'Africain reçoit le cours pratique sur l'art d'écrire le roman. Louis-Philippe donne des conseils techniques de réussite et attire nécessairement l'attention de son apprenant sur les erreurs à éviter. Son témoignage ne cache pas sa reconnaissance à l'endroit de son maître : « Je rends toujours visite à Louis-Philippe [...] Je lui ai fait lire une bonne partie de ce que j'ai écrit jusqu'à présent. Il m'a dit que ce n'est pas encore ça, que je dois savoir organiser mes idées au lieu d'écrire sous l'impulsion de la colère et de l'aigreur. » (BB, 181) La formation de l'écrivain congolais africain par Louis-Philippe d'origine martiniquaise participe de la dimension transculturelle de l'écriture de Mabanckou qui fait écho au métissage culturel dont parle Senghor : « Notre vocation de colonisé est de surmonter les contradictions de la conjoncture, l'antinomie artificiellement dressée entre l'Afrique et l'Europe. [...] Tel est exactement notre destin de métis culturels » (1964, 103). L'ouverture au dialogue culturel est une exigence plutôt qu'un choix délibéré. À bien des égards, l'illustration de l'âme authentique africaine ne préoccupe plus les enfants de la postcolonie.

En clair, chez Mabanckou le dialogue avec l'Altérité se traduit à la fois par la poétique et la vision du monde sur l'Afrique. Bien qu'enraciné dans les valeurs du continent africain, le romancier ne traîne pas toujours cette Afrique-là. Il serait donc vain pour les africanistes chauvins de trouver chez cet écrivain du monde l'âme authentique africaine. Le degré d'ouverture au monde extérieur change radicalement son statut d'écrivain. Par cette perspective transculturelle, Mabanckou passe du statut d'écrivain africain à celui de l'écrivain du monde.

## **Conclusion**

Au cours de cette analyse, nous avons cherché à démontrer comment la prose romanesque de Mabanckou oscille entre rejet de l'africanité et quête de l'universel. Chez Mabanckou, sortir de l'africanité chère à la négritude, est une urgence sous peine de sombrer dans le repli identitaire. D'où la représentation des personnages immigrés critiquant l'histoire de l'Afrique, les cultures africaines et faisant tomber les frontières nationales.

Dans ce sens, la littérature francophone africaine prend un nouveau tournant qui opte pour la quête de l'universel. En tant que porte-parole, Mabanckou milite pour la littérature-monde en français tout en apportant certains aspects culturels d'origine dont les vertus s'étendent à la totalité des hommes de la planète. Pour l'écrivain francophone africain, la conquête des valeurs universelles est une nécessité en cette époque favorable à l'identité transculturelle.

## **Bibliographie**

### **Texte de référence**

MABANCKOU, Alain, *Black Bazar*, Paris, Le Seuil, 2009.

### **Autres textes littéraires cités**

MABANCKOU, Alain, *Bleu-Blanc-Rouge*, Paris, Présence Africaine, 1999.

YAMBO, Ouologuem, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968.

### **Bibliographie critique**

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

GLISSANT, Edouard, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.

HALEN, Pierre, « Le système littéraire francophone : quelques réflexions complémentaires », in Hulst Lieven et Moura Jean-Marc (dir.), *Les Études littéraires francophones : État des lieux*, Lille, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles de-Gaulles-Lille 3, 2003, p. 25-37.

HOMI.K. Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Londres, Routledge, 1994.

LE BRIS, Michel et ROUAUD, Jean (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

MABANCKOU Alain, « Le chant de l'oiseau migrateur », in Michel Le bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 55-66.

MABANCKOU Alain, *Écrivain et oiseau migrateur*, Paris, André Versaille, 2011.

MABANCKOU, Alain, *Le sanglot de l'homme noir*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2012.

MEDIAVILLA, Héctor, *S.A.P.E.*, Paris, Editions Intervalles, 2013.

SENGHOR, Léopold S., *Liberté 1 : Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil, 1964.

ZOUYANÉ, Gilbert, « Représentation de l'Afrique et de l'Africain : entre déconstruction des clichés et suspicion. *Le cas de Place de fête* de Sami Tchak et *Black Bazar* d'Alain Mabanckou » in *Djiboul*, N°002, Vol.4, 2021, p. 162 – 173.



## Révolte et résilience dans *Coups de pilon* de David Diop

Douadélet Camus MECASSON  
Université *Peleforo Gon Coulibaly*, Côte d'Ivoire

**Résumé :** La poésie de la Négritude, eu égard à son contexte de naissance, était, dans son ensemble, une poésie de combat, pour la reconnaissance de l'identité et la restauration de la dignité de l'homme noir. Plus particulièrement, *Coups de pilon* de David Diop emploie un mode d'écriture en plus violent que tous s'accordent à reconnaître. La révolte et la résilience en sont ainsi des thématiques majeures développées à travers une esthétique conforme à l'idéologie. Ce faisant, la colère qui soutient ladite révolte se déploie aussi bien dans la métrique que dans la célérité du rythme. Les raisons qui fondent la révolte du poète sont l'assimilation culturelle et l'exploitation humaine et économique dont sont victimes les Noirs. Elles sont traitées à travers des images et des symboles. Finalement, le poète, dans un discours d'espérance marqué par la symbolisation, invite ses compatriotes à la résilience.

**Abstract: (Revolt and Resilience in *Coups de pilon* by David Diop)** The poetry of Négritude, given the context of its emergence, was, on the whole, a poetry of resistance — a fight for the recognition of identity and the restoration of the Black man's dignity. In particular, *Coups de pilon* by David Diop employs a more violent mode of writing that is widely acknowledged for its intensity. Revolt and resilience are thus major themes, developed through an aesthetic that aligns with the movement's ideology. In doing so, the anger that fuels this revolt is expressed both in the poem's meter and in the swiftness of its rhythm. The poet's rebellion is rooted in cultural assimilation and the human and economic exploitation suffered by Black people. These issues are explored through imagery and symbolism. Ultimately, the poet, in a speech of hope marked by symbolic language, calls upon his fellow countrymen to embrace resilience.

**Mots-clés :** révolte, résilience, colère, symboles, espérance  
**Keywords:** revolt, resilience, anger, symbols, hope

### Introduction

Moyen d'expression des émotions et des sensations, la poésie met en mots, non seulement l'exaltation, mais aussi la douleur, celle liée à l'âme, à la nature, aux événements malheureux de l'histoire. « Sans doute l'émotion, la passion même – et pourquoi pas, l'indignation sociale, la haine politique – sont à l'origine du poème », affirme Jean-Paul Sartre dans son ouvrage *Qu'est-ce que la littérature ?* (1973, 24). Ce faisant, au-delà de ses fonctions esthétique et ludique, la poésie détient une fonction militante qui lui permet de transporter le lecteur vers d'autres mondes et de critiquer les déficiences sociales et politiques. Ce militantisme poétique s'épanouit aisément dans la poésie négro-africaine dont la mission historique était de se dresser et faire barrage à l'impérialisme occidental. La poésie négro-africaine, en effet, est une poésie engagée qui défend des droits importants tels que la liberté, la justice, l'égalité, la fraternité. Telle est la mission à elle assignée volontairement ou accidentellement par l'Histoire car le contexte de naissance de la poésie africaine écrite lui imposait d'être une littérature de combat ou de disparaître. Sartre, dans

« Orophée Noir »<sup>1</sup>, justifiait le militantisme poétique des intellectuels africains : « Qu'est-ce que vous espérez quand vous ôtiez le bâillon qui fermait ces bouches noires ? [...] Ces têtes que nos pères avaient courbées jusqu'à terre par la force, pensiez-vous, quand elles se relèveraient, lire l'adoration dans leurs yeux ? » (1972, IX). De ce fait, la poésie africaine condamne la guerre, l'esclavage, le racisme et toute autre forme de déshumanisation. C'est une poésie qui amène le lecteur à réfléchir, à prendre conscience et à s'indigner.

Les poètes négro-africains en général, et ceux de la Négritude en particulier, utilisent le genre poétique comme un instrument de lutte émancipatrice, marqué par un fervent appel à la révolte et au combat. Ce n'est pas Kandayinga Landry Guy Gabriel Yameogo qui dira le contraire car, pour lui, « l'expression de la révolte est l'un des thèmes majeurs qui parcourent la poésie négro-africaine, de ses origines jusqu'à nos jours » (2013, 75). Au demeurant, si certains pionniers de la Négritude utilisent des moyens tels que le chant, la musicalité, le rythme pour mener un combat libérateur verbalement pacifique et apaisé, David Diop<sup>2</sup>, lui, au contraire, mène un combat libérateur verbalement agressif et brutal avec son œuvre *Coups de pilon* (1973). En d'autres termes, l'œuvre poétique de l'écrivain sénégalais met en exergue une écriture de la révolte et de la résilience. En effet, le poète négritudien invite ses frères Noirs à sortir de leur engourdissement imposé par les Blancs à travers des méthodes de déshumanisation que représentent l'esclavage et la colonisation. C'est cet aspect de la révolte et la résilience dans la poésie de David Diop qui intéresse ce travail qui entend montrer comment le poète parvient à transformer la poésie (une œuvre d'art essentiellement apaisante) en une alarme d'indignation violente ou de sursaut de colère contre des agresseurs intraitables.

L'étude part des interrogations suivantes : Par quels outils linguistiques le poète traduit-il poétiquement sa révolte et appelle-t-il à la résilience ? Quels sont les fondements factuels de la révolte dans le discours poétique de *Coups de pilon* ? Quelle est la visée idéologique d'un tel choix esthétique et thématique ?

Comme méthode d'analyse, nous nous appuierons principalement sur la sociocritique qui nous permettra de mettre en évidence la portée sociale du discours poétique. La rhétorique d'analyse interviendra également pour exposer la charge stylistique que porte la poésie de Diop. La réflexion sera menée en trois grands axes. Premièrement, la colère qui soutient la révolte sera élucidée à travers le choix métrique et

<sup>1</sup>Il s'agit de la préface du volume *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* de Senghor (1948), signée par Sartre.

<sup>2</sup> David Diop (1927-1960) était un poète sénégalais majeur du mouvement de la Négritude. Né en France de parents sénégalais et camerounais, il a passé une grande partie de sa vie entre la France et l'Afrique. Son œuvre est marquée par un engagement anticolonialiste puissant. Il est mort tragiquement en 1960 dans un accident d'avion au large des côtes sénégalaises, mais son héritage littéraire reste influent dans la littérature africaine francophone.

typographique et la célérité du rythme du discours. Deuxièmement, les raisons qui fondent la révolte du poète seront exposées et analysées. Et, troisièmement, l'appel à l'espérance et à la résilience lancé nous intéressera à travers la symbolique de la lumière qui le traduit.

## **I. Une poétique de la révolte**

La poésie de David Diop invite, avant tout, à une prise de conscience. Celle-ci se laisse découvrir à travers un bouleversement des normes établies de manière injuste, illégale et discriminatoire. En effet, l'exploitation des peuples africains, l'aliénation dont ils sont victimes incitent les intellectuels négro-africains à œuvrer pour un nouvel ordre. Cette révolution nègre touche tous les facteurs idéologiques du colon, allant de son système d'écriture à son système politique. Le recueil *Coups de pilon*, publié en 1973, est perçu, très tôt, comme une poésie engagée qui permet au poète négritudien de communiquer des convictions, de susciter le désir de révolte, grâce à la force de ses images, au rythme et à la musicalité des vers. Ainsi, du point de vue formel, la poésie de David Diop s'inscrit dans la dynamique d'une poétique tragique définie par la rupture de la structure poétique et la célérité du rythme.

### **I.1. La rupture de la structure poétique**

La colère de David Diop rejaillit sur le style de son écriture. Ce poète révolutionnaire se crée un univers poétique empreint d'agressivité, de violence, de tragédie. Cette violence reconnue dans sa poésie est, d'emblée, marquée par l'infraction des canons esthétiques de la versification française classique : non-respect de l'alexandrin, boycottage de la tradition métrique, absence de strophe, *etc.* En effet, Diop adopte une typographie en rupture avec la forme des poèmes de la période classique française dont Nicolas Boileau s'est fait l'un des régisseurs. Le vers se débride pour épouser les émotions du poète face à la souffrance dont est victime son peuple sous la férule des oppresseurs. Ce style d'écriture, même s'il intègre la nouvelle poétique de la poésie française tel qu'observé par Peyroulet (2013), demeure un écart aux normes fondamentale du genre, un contremarquage. En clair, la poésie de David Diop, à l'image du Surréalisme, s'est démarquée, par sa forme, de la versification française ; ce qui, au demeurant, participe de sa révolte. En effet, selon les Surréalistes, les règles de la versification embrigadent l'inspiration poétique qui se veut brute. Pour eux, la poésie est un écrit automatique, c'est-à-dire, un écrit spontané qui émane de l'univers onirique de son auteur et qui est une pure crachée de l'inconscient collectif. André Breton, chef de file du Surréalisme, dira, à ce sujet :

Les procédés logiques, de nos jours, ne s'appliquent plus qu'à la résolution des problèmes d'intérêt secondaire. Le rationalisme absolu, qui reste de mode, ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience. Les fins logiques, par contre, nous échappent [...] sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on

est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui peut se taxer, à tort ou à raison, de superstition, de chimère ; à proscrire tout mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage. (Breton 1965, 18-19)

Face au constat de la faillite de la raison et de la logique qui en découle, « Le Surréaliste plonge dans son inconscient pour retrouver ses désirs et ses instincts » (Mézu 1968, 53). *Coups de pilon*, par évidence, s'est apparentée au Surréalisme avec son corollaire de libre-inspiration et d'écriture anticonformiste. Il ne pouvait en être autrement puisque le sénégalais David Diop, à l'instar de tous les poètes négro-africains, est un être surchargé par plusieurs siècles d'esclavage et de colonisation. La poésie, pour lui, se veut le moyen d'extériorisation de ce cumul de torts endurés, comme le déclarait Aimé Césaire :

Tous les rêves, tous les désirs, toutes les rancœurs accumulées, toutes les expériences informulées pendant un siècle de domination coloniale, tout cela avait besoin de sortir ; et quand cela sort et que cela s'exprime et que cela gicle, charriant indistinctement l'individuel et le collectif, le conscient et l'inconscient, le vécu et le pathétique, cela s'appelle la poésie. (Nkashama 1979, 13)

Le choix esthétique du poète est donc la conséquence du désir de liberté et de libération qu'éprouve le Nègre.

Outre la rupture des formes poétiques classiques, le caractère tragique de l'écriture poétique négritudienne se perçoit dans l'association des mots. Dans *Coups de pilon*, l'on découvre un bouleversement des codes du langage ordinaire. Cette perception, loin de s'apparenter à une incongruité sémantique, constitue, en réalité, un des traits distinctifs de l'écriture poétique ainsi que l'attestent les propos de Toh-Bi :

Les usagers ordinaires de la langue se laissent volontiers à la discipline de la langue fixée par la logique et ses normes de fonctionnement. Les poètes, en revanche, s'y montrent rebelles. De là vient que toute œuvre poétique véritable est subversion en tant que système normalisé, hymne à la liberté. Le mot, arme du poète, ne peut évidemment que servir la cause de cette quête libertaire qui commence par sa propre libération et qui est un processus tumultueux. (2010, 11)

Ce phénomène de délexicalisation sémantique qui est l'essence même de la poésie se trouve renforcé par les artistes négritudiens pour marquer l'ampleur de leur révolution. Cette forme d'écriture tragique, établie, représente, pour Jean-Paul Sartre (1972), comme une contre-attaque aux exactions du système colonial. Selon lui, à la ruse du colon, les poètes négritudiens « répondent par une ruse inverse et semblable : puisque l'opresseur est présent jusque dans la langue qu'ils parlent, ils parleront cette langue pour la détruire. » (Sartre 1972, XX). Ainsi, Sartre perçoit dans le style nègre une déconstruction idéologique de la langue

française. Le Nègre, frustré, récupère la langue française qui cambriole sa culture et la manipule à sa guise, pour l'accommoder à l'expression de son ressenti et de sa culture. Alors, au moment où « le poète européen d'aujourd'hui tente de déshumaniser les mots pour les rendre à la nature ; le héraut noir, lui, va les défranciser ; il les concassera, rompra leurs associations coutumières, les accouplera par la violence » (Sartre 1972, XX). Il en résulte que l'espace poétique est empreint de conflit lexical et de transgression des normes préétablies.

Le texte intitulé « Les Vautours » constitue une illustration dudit style :

En ce temps-là  
À coups de gueule de civilisation  
À coups d'eau bénite sur les fronts domestiqués  
Les vautours construisaient à l'ombre de leurs serres  
Le sanglant monument de l'ère tutélaire  
En ce temps-là  
Les rires agonisaient dans l'enfer métallique des routes  
Et le rythme monotone des Pater-Noster  
Couvrait les hurlements des plantations à profit  
O le souvenir acide des baisers arrachés  
Les promesses mutilées au choc des mitrailleuses... (Diop 1973, 10)

Le texte représente formellement l'une des pages de la révolution nègre. Il marque une révolte et une rébellion assumées contre les canons esthétiques de la versification française. En effet, en règle générale, la poésie est un texte versifié esthétiquement marqué par des strophes et des rimes. Cependant, on perçoit ici un texte composé en un bloc (sans strophes), avec des vers libres (absence de rime), libéré des lois embrigadantes de l'alexandrin et de la tradition métrique. On remarque, avec un tel texte, la fureur d'un Nègre révolté qui se démarque délibérément des emprises de la versification pour s'inscrire dans une voie de désaliénation esthétique conforme à sa logique de liberté culturelle. En fait, l'intellectuel Noir, dans sa démarche révolutionnaire, veut prouver qu'il n'y a pas que les rimes, l'alexandrin, l'équilibre syllabique qui fondent la poésie et qui assurent la littérarité du texte poétique. Au demeurant, cette perception de la poésie, autrefois considérée comme une non-norme, a fini par s'imposer au genre au point qu'il est devenu mal aisé de définir un canon fermé de l'écriture poétique.

Il n'y a rien de systématique dans la versification moderne. Chaque poète choisit des techniques et les assemble comme il entend. L'un recourt au vers mesuré, mais il abandonne la rime ; l'autre utilise la rime, mais dans un vers libre. Il serait plus conforme à la réalité de parler de versifications modernes, au pluriel. (Leuwers 2001, 121)

L'écriture de la révolte, chez Diop, s'observe également au niveau du rythme.

## **I.2. La célérité du rythme, expression poétique de la colère**

Dans un texte poétique, le rythme est la manière dont les mots et les syllabes s'enchaînent. Il est créé par les accents, les pauses, les coupes et les mesures. De ce fait, le rythme contribue, avec les sonorités, à la musicalité du poème. Le rythme est ainsi consubstantiel au Négro-africain ; il est indissociable de toute activité qu'il pratique : la danse et le labour, la chanson-parole et même le silence. Le rythme, chez le négro-africain, c'est le choc vibratoire, la force qui, à travers les sens, le saisit à la racine de l'être. Selon Pascal Fobah Éblin, « Le rythme se définit, dans un contexte africain, comme le mouvement de la parole qui organise la distribution du sens dans le discours littéraire et dans la conversation juridique » (2012, 203).

De la sorte, la poésie de David Diop est particulièrement rythmée, à la manière négro-africaine. Le rythme, dans *Coups de pilon*, se caractérise par une célérité impressionnante qui laisse entrevoir la fureur, la colère, la rage du poète. Il ne peut en être autrement puisque la poésie de Diop est non seulement une expression de la colère et de la révolte mais aussi, une thérapie sociale et socialisante. Le texte poétique intègre, dans son environnement, des jeux d'écriture qui tendent à décrire l'émotion du locuteur. À cet effet, certaines figures de construction jouent un rôle essentiel. Il s'agit, comme l'indiquent Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine de « l'accumulation au contact appelée énumération » (1992, 199). Avec la poésie moderne, poursuivent-ils, apparaît une énumération chaotique, énumération asyndétique qui fait se succéder les mots ou les expressions les plus divers.

Chez David Diop, le lecteur sera très tôt interpellé par la célérité qui se dégage des vers musicaux et des effets rythmiques et sonores. Dans *Coups de pilon*, en effet, le rythme parle à nos sens par la répétition de certaines sonorités ou par l'intensité de la voix sur certains mots. Ces vers du poème « Afrique » marqués par les figures rythmiques de l'anaphore et l'anadiplose, en témoignent :

Afrique mon Afrique  
Afrique des fiers guerriers dans les savanes ancestrales  
Afrique que chante ma grand-mère au bord de son fleuve lointain  
Je ne t'ai jamais connue  
Mais mon regard est plein de ton sang  
Ton beau sang noir à travers les champs répandu  
Le sang de ta sueur  
La sueur de ton travail  
Le travail de l'esclavage  
L'esclavage de tes enfants  
Afrique dis-moi Afrique... (Diop 1973, 23)

L'émotion est grande devant ce célèbre poème avec lequel le poète, dans un discours allégorique, dresse le portrait d'une Afrique humiliée. Il en découle également l'éclat d'une poésie lyrique qui marque le culte

patriotique du poète sénégalais à son continent et met à nu son malaise face à la souffrance de ce continent qu'il chérit. Ici, l'anaphore – « *Afrique mon Afrique/ Afrique des fiers guerriers dans les savanes ancestrales/ Afrique que chante ma grand-mère au bord de son fleuve lointain/* » – et l'anadiplose – « *Le sang de ta sueur/ La sueur de ton travail/ Le travail de l'esclavage/ L'esclavage de tes enfants/* »<sup>3</sup> – montrent le manque de répit dans l'évènement tragique narré par le poète. L'anadiplose, *in fine*, se mue en concaténation, accélérant le rythme à rompre le souffle. Tel est le résultat d'un discours oratoire, composé, à la limite, sous l'inspiration d'une révolte face aux actes déshumanisants dont fut victime l'Afrique. Diop va décrire, avec entrain vertigineux, la vie misérable du Noir. Par la répétition du mot « Afrique » et l'enchaînement des termes « sang », « sueur », « travail », « esclavage », l'on ressent la colère du poète dans la dénonciation des scènes dramatiques de la traite négrière.

*Coups de pilon* rassemble clairement des poèmes exprimant une poésie de la révolte à travers une rupture flagrante et assumée de la structure poétique et une célérité extrême du rythme poétique. Il convient, aussi, d'analyser les fondements de cette révolte poétique.

## II. Les fondements de la révolte poétique

L'œuvre poétique *Coups de pilon* a émergé dans un contexte de lutte anticoloniale. Elle fait partie intégrante de la grande famille de la poésie négritudienne, aux côtés de *Cahier d'un retour au pays natal* (Césaire, 1939), *Chant d'Ombre* (Senghor, 1948) et *Pigments* (Damas, 1937), une forme de poésie destinée essentiellement à riposter contre les exactions de l'ennemi colonisateur. Cette riposte des intellectuels noirs parmi lesquels figure le sénégalais David Diop passe nécessairement par un militantisme identitaire et culturel par lequel sont exposées les valeurs du monde noir. En fait, l'intention première du poète négritudien, à travers son œuvre, est de déconstruire l'idéologie coloniale qui chosifie et animalise le nègre en valorisant la culture et la civilisation africaine. Ainsi, on pourrait analyser l'assimilation culturelle et l'exploitation humaine et économique comme fondement de la révolte poétique chez David Diop.

### II.1. L'assimilation culturelle

L'assimilation culturelle est la pratique qui consiste à exiger d'une personne étrangère qu'elle adopte les mêmes comportements, coutumes et traditions que la population qui l'accueille. Dès lors, on se rend compte que la douleur est plus profonde lorsque, paradoxalement, ce sont des personnes étrangères qui imposent aux Noirs leurs langues, leurs modes de vie, leurs habitudes, leur civilisation, sur leur propre terre. En effet, les Blancs colonisateurs ont longtemps classé les Africains

---

<sup>3</sup> Nous soulignons.

au rang d'un peuple sans culture, sans civilisation. Ainsi, l'un des objectifs principaux de l'entreprise coloniale était de nier la culture africaine pour imposer la leur. C'est pour quoi, cette riposte anticoloniale inscrite dans *Coups de pilon* est aussi marquée par le mépris de l'acculturation et son rejet systématique. Tout en incriminant les Blancs, David Diop dénonce également l'attitude indigne de ses frères Noirs déracinés. Alors, sa révolte prend une autre tournure lorsque dans le poème « Le Renégat », il invite son peuple à modifier son rapport au monde occidental. Les vers suivants en témoignent :

Mon frère aux dents qui brillent sous les compliments hypocrites  
Mon frère aux lunettes d'or  
Sur tes yeux rendus bleus par la parole du maître  
Mon pauvre frère au smoking à revers de soie  
Paillant et susurrant et plastronnant dans les salons de la condescendance  
Tu nous fais pitié  
Le soleil de ton pays n'est plus qu'une ombre  
Sur ton front serein de civilisé... (Diop 1973, 19)

Le titre de ce poème est évocateur. Il révèle déjà le manque de fermeté dans les décisions et agissements du Noir. En effet, le terme « renégat » désigne, au sens dénoté, une personne qui a renié sa religion pour embrasser une autre religion, éventuellement sous la contrainte. Figurément, il désigne celui qui, par des motifs intéressés, abjure sa religion quelle qu'elle soit, renie sa patrie, sa culture, sa civilisation, ses coutumes, sa tradition, ses opinions politiques. Le sondage sémantique de ce texte nous plonge au cœur de la dénonciation de cette acculturation certes forcée, mais finalement admise, cette acceptation servile de la domination blanche sous prétexte de l'histoire. Diop fustige les déracinés qui, privilégiant la réussite sociale, s'occidentalisent et perdent leur âme en se laissant naïvement duper par les Blancs qui les méprisent, tout en feignant de les accepter. Reniant leurs origines, ils restent inconsciemment convaincus de leur infériorité et perpétuent ainsi la servilité de leurs ancêtres esclaves. L'anaphore construite avec le patron syntaxique « Mon frère » est d'un sémantisme évocateur qui épouse l'essentiel du ressenti du poète. Il s'en dégage d'abord une apostrophe qui, d'apparence une appellation, se mue en une interpellation face à ce qui ressemble à l'ignorance ou la naïveté devant un danger. Le motif premier de l'acte d'interpellation est la consanguinité et la communauté de racine et de destin que traduisent habilement l'adjectif possessif « mon » et le substantif « frère ». L'adjectif « mon », certes singulier, ici, est d'une valeur généralisante car renvoyant à une catégorie d'individus et non à un seul. Ce lien de sang, à coup sûr, ravive les émotions. Il y a donc cette sorte de pitié-compassion que le poète exprime à travers l'antéposition de l'épithète « pauvre » au nom « frère » au vers suivant. Cela modifie le patron syntaxique, qu'il ressent d'abord face à la duperie dont est victime « [son] frère » qui,

naïvement, se flatte face aux « compliments hypocrites » et à tout ce qui l'acculture et l'aliène. Au fil des vers, la pitié initiale, empreinte de compassion, évolue vers une forme de pitié teintée de mépris. Comme le souligne Jacques Fontanille (2005), ce glissement est possible : la sympathie, entendue comme une douleur intérieure éprouvée en résonance avec la souffrance d'autrui, peut en effet se transformer en un sentiment plus ambivalent, mêlant distance et condescendance. On souffre de la souffrance de son semblable. La pitié-mépris, par contre, ne s'appuie pas sur la compassion, mais sur la reconnaissance de l'état dysphorique (souffrance ou abaissement) de l'autre et repose sur une relation répulsive, voire disjonctive, entre celui qui se plaint et celui qui est à plaindre. Finalement, le « frère » Nègre, de par sa bassesse morale caractérisée par son entêtement ou sa fierté dans l'aliénation, suscite le mépris et même le dégoût du poète. D'où le vers modificateur « Paillant et susurrant et plastronnant dans les salons de la condescendance », proposition participiale qui fonctionne comme complément du nom « frère » et le « Tu nous fais pitié ». Par l'emploi de « nous » au lieu de « me », Diop, dans un lyrisme débordant, porte la charge collective de la passion dysphorique de tout un peuple, celui des Noirs encore dignes de leur être au monde.

Le poète négritudien assigne à sa plume la haute mission de libérer les esprits et les mentalités et apporte ainsi sa pierre à l'édifice de la décolonisation. Charles Nokan affirme :

Le poète africain, fils d'un peuple dominé, et fréquemment, d'une classe exploitée, doit prendre part à la lutte pour la libération de ce peuple, de cette classe. Son combat est donc celui de tous les opprimés, exploités. Au lieu de chercher une vaine immortalité, il contribue à l'amélioration des conditions d'existence du peuple. (Nokan 2014, 10)

L'assimilation culturelle n'est pas le seul forfait des bourreaux. Elle aura favorisé l'exploitation humaine et économique ; chose que David Diop condamne avec le même registre du discours colérique.

## **II.2. L'exploitation humaine et économique**

Une autre raison de l'indignation de Diop est la maltraitance de ses frères Noirs, victimes d'une exploitation humaine et économique sur leur propre terre. En effet, les Noirs ont été réduits en esclavage au profit des Blancs.

D'emblée, au compte de l'exploitation humaine, Diop exprime sa colère dans la dénonciation des exactions du système colonial. Il étale son état d'âme d'homme bouleversé par le tragique de l'existence noire. On en sait plus avec ces vers de son poème « Afrique » :

Afrique dis-moi Afrique  
Est-ce donc toi ce dos qui se courbe  
Et se couche sous le poids de l'humilité

Ce dos tremblant à zébrures rouges  
Qui dit oui au fouet sur les routes de midi [...] (Diop 1973, 23)

Dans l'extrait, le poète expose la dialectique de servitude entre Blanc et le Noir. À travers le champ lexical de la maltraitance porté par les termes « sang », « sueur », « travail », « esclavage », « se courbe », « se couche », « tremblant », « zébrures rouges », « fouet », « routes de midi », l'on ressent tragiquement les scènes de la traite négrière. Ce champ lexical insinue, par son contenu, une image tragique ancienne qui n'est autre que la traite négrière qui a profondément marqué la conscience noire. Par ailleurs, les cinq derniers vers de l'extrait affichent la colère du poète contre ses frères africains. Tout en condamnant leurs actes de lâcheté, il leur reproche leur tendance spontanée à se résigner face à l'ennemi sans manifester aucun signe de révolte.

En outre, concernant l'exploitation économique, Diop révèle les ruses des colonisateurs. Comme bouclier du peuple noir, ses hurlements défensifs ne sont pas loin d'une stigmatisation du mépris occidental. Il désigne les ennemis oppresseurs par un syntagme à connotation dysphorique et dépréciative, à savoir « Les vautours », titre de son 2<sup>e</sup> poème où on relève l'extrait suivant :

En ce temps-là  
À coups de gueule de civilisation  
À coups d'eau bénite sur les fronts domestiqués  
Les vautours construisaient à l'ombre de leurs serres  
Le sanglant monument de l'ère tutélaire  
En ce temps-là  
Les rires agonisaient dans l'enfer métallique des routes  
Et le rythme monotone des Pater-Noster  
Couvrait les hurlements des plantations à profit  
O le souvenir acide des baisers arrachés  
Les promesses mutilées au choc des mitrailleuses... (Diop 1973, 9)

Ce texte fait état des deux moyens d'action usités par le colon Blanc pour soumettre l'Africain, en l'occurrence la religion, d'abord, et la force, ensuite. Au compte de la force, le champ lexical de la violence abonde dans ce passage : « les vautours », « coups de gueule de civilisation », « leurs serres », « sanglant monument », « enfer métallique des routes », « les rires agonisaient », « les hurlements », « baisers arrachés », « choc des mitrailleuses ». Ici, la métaphorisation des colons par « vautours » est tout un enseignement contextuel qui inscrit, dès lors, l'idée de violence, d'exploitation, d'agressivité. Le sens dénoté du vocable « vautour » renvoie à un oiseau rapace de grande taille, aux vastes ailes, au bec crochu et dont la tête et le cou sont dénudés. « Vautour » connote une affectivité dysphorique avec tout ce que cela suppose comme lâcheté, dégoût, laideur, puanteur, gourmandise, égoïsme, avidité. « Vautours », en tant que métaphorisant des colons, désigne, ici, des personnes avides, rapaces

et dures, rendues violentes, brutales et agressives par leur désir inlassable de gain à l'excès, par leur soif de richesse rapide et abondant au détriment d'autrui. C'est dans une telle atmosphère empreinte de malaise, d'amertume et de désarroi que « les vautours construisaient à l'ombre de leurs serres//le sanglant monument de l'ère tutélaire ». L'expression « à l'ombre de leurs serres » traduit l'idée d'un continent et populations cernés de toutes parts. Cette agressivité employée dans la construction influe sur la qualité dépréciative de l'œuvre réalisée : « sanglant monument ». À travers cette hyperbole, apparaît en filigrane l'idée que l'entreprise coloniale a été édifiée au prix du sang des colonisés. En d'autres termes, les grandes œuvres acquises par les colons au profit de leur métropole, ne sont rien d'autres que l'émanation de la misère extrême des nègres.

Au compte de la religion, deux propos nous interpellent dans ce poème de Diop : « À coups d'eau bénite sur les fronts domestiqués », « Et le rythme monotone des Pater-Noster//couvrait le hurlement des plantations à profit ». La lutte anticoloniale a toujours conçu la religion chrétienne comme la plus haute forme de la bestialisation, de la déshumanisation et de l'aliénation physique et psychologique de l'homme noir. Jomo Kenyatta, repris par Gouteux, affirmait que « quand les missionnaires sont venus, nous avions la terre et ils avaient la Bible. Ils nous ont appris à prier avec nos yeux fermés. Quand nous les avons ouverts, ils avaient nos terres et nous avions leur bible » (2006, 65). Ces propos traduisent la supercherie coloniale que représente la religion. Pour endormir la conscience du peuple africain et piller ses richesses, l'Occident fait recours à la religion. En ce sens, Karl Marx (1895) aurait raison de soutenir que la religion est l'opium du peuple.

La mystification organisée par l'entreprise coloniale est décriée avec plus de véhémence par Césaire qui donne une claire perception de la colonisation. A ce sujet, il invite chacun à se rendre à l'évidence, sans se leurrer :

Qu'est-ce en son principe que la colonisation ? [...]elle n'est point ; ni évangélisation, ni entreprise philanthropique, ni volonté de reculer les frontières de l'ignorance, de la maladie, de la tyrannie, ni l'élargissement de Dieu, ni extension du Droit ; [...]le geste décisif est ici de l'aventurier et du pirate, de l'épicier en grand et de l'amateur, du chercheur d'or et du marchand, de l'appétit et de la force, avec, derrière, l'ombre portée, maléfique, d'une forme de civilisation qui, à un moment de son histoire, se constate obligée de façon interne, d'étendre à l'échelle mondiale la concurrence de ses économies antagonistes. (1970, 6)

Cette peinture de la colonisation aide à comprendre la farce du colon qui consistait à voiler ses véritables intentions sous le couvert de la religion. C'est abondant dans le même sens que ces prédécesseurs que Diop construit cette métaphore du colon vautour qui prospère sur un terreau rendu plus propice et favorable par la religion. Avec des

expressions comme « À coups d'eau bénite sur les fronts domestiqués » et « rythme monotone des Pater-Noster », on retrouve les rites essentiels de la religion catholique, composante importante du système colonial. La métonymie « fronts domestiqués » montre désespérément que la résistance du colonisé a été apprivoisée par une perfusion religieuse au culte inadapté : « monotone ». Cet adjectif « monotone » expose que cette croyance nouvelle est lassante pour le Noir qui, comme par ânonnement, récite des litanies greffées dans son psychisme : « Pater-Noster », traduction latine de « Notre Père », prière catholique bien reconnue. Ce latinisme insinue qu'on a imposé à l'Africain une religion étrangère et lointaine tant bien dans le temps que dans l'espace, celle romaine. Et cette prière lassante est obligatoirement faite au cours des durs labeurs endurés par le Noir : « le rythme monotone des Pater-Noster//couvrait le hurlement des plantations à profit ».

La révolte du poète David Diop à travers *Coups de pilon* est fondée sur l'assimilation culturelle et l'exploitation économique et sociale. Toutefois, une lueur d'espoir point à l'horizon : le poète révolté annonce des jours meilleurs à travers des images de l'espérance.

### **III. Les images de l'Espérance**

David Diop est, avant tout, le poète de l'espoir qui a su prédire un renouveau africain. Dans les carcans de la servitude d'un peuple totalement résigné à son sort, le poète affiche sa foi en un avenir radieux. Dans son œuvre *Coups de pilon*, on découvre avec émotion des images de l'espérance portées par les métaphores de la germination et de la fécondation et la symbolique de la lumière.

#### **III.1. Les métaphores de la germination et de la fécondation**

Des figures de style qui ont occupé une place importante dans les études littéraires et rhétoriques, la métaphore, en tant que trope, est centrale. Elle est une figure d'analogie dont Georges Molinié théorise la structure nucléaire comme suit : à un signifiant un (Sa<sub>1</sub>) occurrent dans le discours, correspond, non pas son signifié un (Sé<sub>1</sub>) habituel, mais un signifié deux (Sé<sub>2</sub>), lequel n'a pas son signifiant deux (Sa<sub>2</sub>) occurrent dans le discours, les deux (Sé) entretenant entre eux un rapport sémantique quelconque (2011). D'un point de vue étymologique, la « Métaphore » désigne l'idée de changement de sens. Dans cet ordre, « Meta » signifie « déplacement » et « Phore », l'idée de « porter ». C'est un procédé de langage qui consiste en un transfert de sens par substitution analogique. (Toh Bi, 2005)

Dans sa révolte poétique, David Diop utilise diversement ce procédé rhétorique pour marquer son optimisme et sa foi en une Afrique résiliente, persévérante et renouvelée. C'est ainsi qu'au-delà de la dénonciation de l'agression occidentale, le poète proclame une victoire évidente. L'extrait suivant en dit plus :

Alors gravement une voix me répondit  
Fils impétueux cet arbre robuste et jeune  
Cet arbre là-bas  
Splendidement seul au milieu des fleurs blanches et fanées  
C'est l'Afrique ton Afrique qui repousse  
Qui repousse patiemment obstinément  
Et dont les fruits ont peu à peu  
L'amère saveur de la liberté. (Diop 1973, 23)

Ce texte fait office de la narration au style direct d'un dialogue poétique entre le poète et un interlocuteur imaginaire. En effet, le poète, seul narrateur réel de ce texte, invente un interlocuteur apparent. Nous sommes, là, dans le cadre d'une prosopopée qui confère des facultés phonatoires à l'Afrique, entité qui ne vaut que par sa considération géographique. Par-delà la portée patriotique d'un tel choix de procédé linguistique, la visée du poète est de mieux faire passer son message prophétique. Celui-ci porte sur la renaissance de l'Afrique. Diop poétise une Afrique totalement anéantie mais qui, dans les profondeurs abyssales de sa tragédie, est capable de renaître de ses cendres. Cet espoir est marqué par la voix qui répond au poète fragilisé par la désolation que traverse sa terre natale : « Alors gravement une voix me répondit ». Ce vers fait de Diop le poète de l'espoir et de l'espérance. Pour lui, tout est encore possible. Il est toujours possible de revivre la gloire passée, de reprendre force, possible de voir fleurir l'amour brisé et voir les blessures de nos cœurs sécher. Il est même possible de retrouver la joie émoussée, d'oublier l'humiliation, les souffrances, les droits lésés et jouir des merveilles longtemps rêvées. Diop forge en chaque lecteur africain l'espoir de tout refaire et de voir venir des beaux jours pleins de gloire qui permettront de posséder au-delà de ce qui est perdu. L'espérance inspirée par le poète porte également sur la possibilité de relever le défi, d'aller jusqu'au bout et d'écrire une nouvelle page de notre histoire. En somme, c'est le discours de l'espoir en une renaissance de l'Afrique.

Cette Afrique renaissante est dans le poème de Diop métaphorisée par un arbre : « cet arbre robuste et jeune/ Cet arbre là-bas / C'est l'Afrique ». Cette métaphore nominale *in praesentia* permet au poète de présenter une Afrique encore vivante, encore solide, encore féconde, en phase de germination. De cette lente et pénible germination perçue dans le ver « Qui repousse patiemment obstinément », l'Afrique parvient à féconder des jours radieux, ici métaphorisés par des « fruits » ayant « l'amère saveur de la liberté ». Cet oxymore traduit la rude bataille qui est à l'origine du renouveau africain. Il y a également cette métaphore de la dialectique entre l'Afrique, lexicalisée par « cet arbre robuste et jeune », et l'Occident, matérialisé par « des fleurs blanches fanées ». Avec le tercet « cet arbre robuste et jeune/ Cet arbre là-bas/ Splendidement seul au milieu des fleurs blanches et fanées », Diop prophétise l'inversion des états et des rôles car, pour lui, l'Afrique est en phase de maturation et d'efflorescence tandis que les autres continents

sont en déclin. Les termes métaphoriques le traduisent bien dans la mesure où, des cinq continents qui composent la planète Terre, l'Afrique abrite la race sensiblement différente des autres. La race noire est la seule au milieu des autres races très proches les unes des autres par le pigment (fleurs blanches). De par leurs situations géographiques, l'Afrique est entre « au milieu de » l'Europe, l'Asie et l'Amérique. Du point de l'histoire et des civilisations, l'Europe est dite le « vieux continent » et le berceau des civilisations; d'où « fleurs blanches fanée ».

Au total, Diop construit une métaphore filée à la limite d'une hypotypose de l'univers végétal qui décrit toute la dialectique des forces antagonistes, d'un côté les bourreaux qui manœuvrent à perpétuer la domination, et de l'autre, les victimes qui luttent pour obtenir la liberté et l'égalité. Il exprime, cependant, sa foi quant au triomphe des dernières, les porte-étendards de la liberté et l'égalité, incarnés par l'Afrique. L'espérance du poète est, par ailleurs, symbolisée par la lumière.

### III.2. La symbolique de la lumière

David Diop fonde encore son espérance sur la magnificence de la nature africaine principalement marquée par la lumière. Dans *Coups de pilon*, en effet, la lumière naturelle est évoquée pour symboliser à la fois le bonheur et la libération.

Le bonheur, état de bien-être et de satisfaction totale, est naturellement matérialisé dans *Coups de pilon* par l'image allégorique de la lumière. C'est ainsi que l'œuvre poétique nommée est inondée de lumière naturelle. En fait, David Diop, dans ses cris de révolte, exploite cette vertu lumineuse de la nature pour restaurer le peuple noir en pleine désolation coloniale. Nous entendons préciser que la lumière dont il s'agit, ici, est celle naturelle, souvent représentée par des éléments naturels dont « le soleil », « la lune », « les étoiles », « la flamme », « l'éclair », etc. Amadou Diallo reconnaît que cette lumière « incarne constamment cet éclat sublime qui, depuis toujours, fait l'objet de représentations et d'utilisations multiples » (2011, 103). La réalité abstraite traduite par cet élément concret qu'est la lumière est le bonheur que le monde noir procure au nègre. C'est pourquoi David Diop ne manque pas de rappeler cette lumière de joie festive présente dans les vers suivants :

Ton sourire ma négresse est une étrange fourmilière /Où dansent mille la langue de soleil (« Ton sourire », 51)

*Le soleil* dansait sur ma peau d'ébène (« Tam-Tam », 62)

*Le soleil* de ton pays n'est plus qu'une ombre // sur ton front serein de Civilisé (« Le Renégat », 19)

C'est la tornade qui tremble // dans ta chair de nuit d'*éclair* (« Rama Kam », 27)

Et ton rire comme *la flamme* trouant l'ombre [...] Les jours qui *étincellent* de joie renouvelées (« Auprès de toi », 22)

« *Le soleil et les étoiles* // dessinent le rythme fraternel des peuples (« Certitude », 26)

Et les ombres trompeuses de la résignation // fuiront éperdues *mon soleil*  
de Ghâna » (« Appel », 42)  
Un sombre *soleil* siffleur de fer // emportera des kilomètres de sueur [...]  
Voici que s'élève grave // *la flamme multicolore* de la Liberté Nègre  
(« Liberté », 46)<sup>4</sup>

Ces vers lumineux traduisent une affectivité euphorique et rendent compte de l'intense émotion du nègre qui espère son bonheur et sa joie de vivre en Afrique. On peut remarquer, à travers *Coups de pilon*, que la présence de la lumière est signe de gloire et de félicité. *A contrario*, la détérioration de ce bien-être est indiquée par l'extinction subite de la lumière. Cet extrait, tiré du poème « Celui qui a tout perdu », en témoigne :

Le soleil riait dans ma case  
Et mes femmes étaient belles et souples  
Comme des palmiers sous la brise des soirs [...]  
La lune, maternelle, accompagnait nos danses [...]  
Puis un jour, le silence...  
Les rayons de soleil semblèrent s'éteindre  
Dans ma case vide de sens (Diop 1973, 34-35)

David Diop poétise la plénitude de l'existence à travers le code symbolique de deux astres lumineux : l'astre du jour, « le soleil » et l'astre de la nuit, « la lune ». L'affectivité euphorique portée par ces astres lumineux est traduite par leur personnification : « le soleil riait », « la lune, maternelle, accompagnait nos danses ». Le « rire du soleil » rime avec l'éblouissement des femmes noires qui sont « belles et souples ». L'éclat de la lune qui dissipe puissamment les ténèbres favorise l'extase du poète et de son peuple. La lune devient cette mère au cœur affectueux qui guide les pas de son enfant et l'inonde toujours de joie par sa tendresse : « la lune, maternelle ». Ainsi, la brillance du soleil et l'éclat de la lune mêlée à la splendeur féminine concourent à la béatification du nègre. Cependant, la perte ou l'évanescence de ce bonheur est traduite par la disparition de la lumière : « Les rayons du soleil semblèrent s'éteindre // dans ma case vide de sens ». La fuite des rayons solaires vide l'existence humaine de sa substance vitale, c'est-à-dire qu'elle traduit une absence de sensation émotive et de vie : « ma case vide de sens ».

La lumière, symbole de bonheur en Afrique, est, par ailleurs, symbole de libération inscrivant l'espoir d'un renouveau africain. Dans *Coups pilon*, on peut percevoir, à travers l'évocation de la lumière, la libération de tout le peuple africain pris dans le tourment du joug maléfique de la colonisation. La lumière représente ainsi, pour ce peuple noir, la fin du calvaire et l'avènement d'une ère nouvelle pleine de promesses. Le poème « Liberté » nous en dit plus :

---

<sup>4</sup> Nous soulignons.

Il a gravi la route amère  
le Nègre  
La route aux mille épines qui mène aux esclavages  
À coups de sang d'acier de scie  
Ils ont broyé la vie sur son corps de volcan  
Et son cœur est le noir tombeau  
Où palpitent les siècles de cadavres amoncelés  
Mais il voit sourire le jour  
le Nègre [...]  
Les jours seront de soie sur les rires retrouvés  
Les peuples chanteront les heures d'avenir [...]  
Au-delà des colères muettes  
Voici que s'élève grave  
La flamme multicolore de la liberté Nègre. (Diop 1973, 46)

Le poème débute par la description des peines endurées par le Nègre. Et la clarté du jour vient radicalement heurter ces moments pénibles et obscurs qui entravaient sa liberté : « Mais il voit sourire le jour ». « Le sourire du jour » est la métaphore de l'éclat lumineux qui s'oppose énergiquement aux ténèbres, expression de l'emprise coloniale sur peuple noir. Sa libération est, donc, ponctuée par « la flamme multicolore de la liberté Nègre ». Cette « Liberté Nègre », du fait qu'elle survient péniblement après de longs et terribles moments de souffrance, revêt une signification variée pour le peuple africain, d'où son signal par une « flamme multicolore ».

La conception mythique de la lumière, dans *Coups de pilon*, réside dans sa grande puissance à symboliser deux réalités fondamentalement existentielles pour une race crevant, comme le dit Césaire (1983, 22), au cachot du désespoir : il s'agit de la résilience et le courage de recommencer une vie nouvelle et de la libération.

## Conclusion

Avec David Diop, la poésie sort de la logique de quête de la beauté formelle dans laquelle certains auteurs tentent de l'enfermer, pour exprimer un désenchantement. Dans *Coups de pilon*, la révolte poétique touche à la fois la forme et le fond du discours. Au niveau formel, l'œuvre laisse transparaître une rupture systématique de la structure poétique, adoptant une structure plus chaotique et une célérité expressive du rythme, manifestation de l'idée de révolte que l'auteur entend suggérer. La métrique du discours poétique se présente comme l'un des marqueurs avant-coureurs de l'idéologie et du projet ayant motivé le geste d'écriture. Elle constitue d'ailleurs l'un des fondements du pouvoir d'envoûtement de la poésie, dont chaque composante – qu'elle soit typographique, lexicale, imagée ou rythmique – participe à la création du beau et du sens. L'ensemble concourt à susciter l'émotion. À ce propos, Giovanni Fontana souligne que, pour Pierre Garnier, en poésie

la langue est une matière sonore et visuelle, et l'espace en exalte les qualités dynamiques. [...] La page [n'est pas considérée] comme un simple support, mais comme le champ d'action dans lequel il peut construire le poème : le geste inscrit dans l'espace de la page acquiert une valeur poétique et insuffle de l'énergie aux lettres, aux syllabes, aux mots qui sont organisés grâce à de nouveaux procédés syntaxiques de type géométrique. La poésie laissera transparaitre sa valeur matérielle et deviendra objet. [...] C'est comme si les mots étaient mis en scène. Et en effet, ils s'animent sur la page en interprétant des rôles précis. Parfois avec une valeur mimétique. Parfois avec une valeur symbolique. (2014, 75)

Thématiquement, David Diop exprime sa colère face à des bourreaux colonisateurs qui, non seulement, aliènent culturellement les Africains, mais les exploitent humainement et économiquement. Au bout du compte, en exprimant sa révolte, il reconnaît au peuple noir sa capacité de résilience. Ce courage congénital fonde, de son point de vue, l'espoir de la renaissance africaine. Ainsi, à travers *Coups de pilon*, se perçoit la ferveur d'une lutte anticoloniale menée de manière chaude et active. Le poète négritudien parvient ainsi à faire triompher un lyrisme militant par lequel il éveille les consciences africaines en inscrivant un combat libérateur.

## **Bibliographie**

### **Texte de référence**

DIOP, David Mandessi, *Coups de pilon*, Paris, Présence africaine, 1973.

### **Bibliographie critique**

BRETON, André, *Manifeste du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1965.

CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1983.

CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 1970.

DIALLO, Amadou, « *Coups de pilon* de David Diop ou l'espoir d'un renouveau africain », in *Ethiopiennes* n°86, « Littérature, philosophie et art. Demain l'Afrique : penser le devenir africain », 2011, p.43-58.

FOBAH, Éblin, Pascal, *Introduction à une poétique et une stylistique de la poésie africaine*, Paris, L'Harmattan, 2012.

FONTANA, Giovanni, « Le dernier souffle de Pierre Garnier : la parole poétique d'un des protagonistes de l'expérimentation du XX<sup>e</sup> siècle », in *Inter*, (118), 2014, p.75-77.

FONTANILLE, Jacques, « La pitié », in *Dictionnaire des passions littéraires*, Belin, Paris, 2005

GOUTEUX, Jean-Paul, *Apologie du blasphème*, Paris, Ed. Syllepse, 2006.

LEUWERS, Daniel, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Nathan, 2001.

- MARX, Karl, *Critique de la philosophie du droit de Hegel*, in V. Giard et E. Briere (dir.), *Devenir Social*, n° de septembre 1895, Paris, Libraires-Editeurs.
- MÉZU, Okechukwu, *Léopold Sedar Senghor et la défense et illustration de la civilisation noire*, Paris, Didier, 1968.
- MOLINIÉ, George, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 2011.
- MOLINO, Jean et GARDES, Tamine Joëlle, *Introduction à l'analyse de la poésie I- Vers et figures*, Paris, PUF, 3<sup>e</sup> édition corrigée, 1992.
- NKASHAMA, Pius Ngandu, *La littérature africaine écrite*, Verdum, Saint-Paul, 1979.
- NOKAN Charles, « Avant-Propos de Cris », in *Lire Charles Nokan*, Abidjan, NEI, CEDA, 2014.
- PEYROULET Claude, *Style et rhétorique*, Paris, Nathan, 2013.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1973.
- SARTRE, Jean-Paul, « Orphée noir », Préface à *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et Malgache de langue française* de Léopold Sédar Senghor, Paris, PUF, 1972.
- TOH BI, Tié Emmanuel, « *Coups de pilon* de David Diop, Testament d'un refus de l'aliénation culturelle », in *Revue Les lignes de Bouaké-la-neuve*, N° Li-001, Université de Bouaké, 2010, p.51-63.
- TOH BI, Tié Emmanuel, *Parulies rebelles*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- TOH BI Tié Emmanuel, *La poétisation du mythe dans la poésie africaine, cas de Kaïdara de Amadou Hampataté Bâ, Maïéto pour Zékia de Joachim Bohui Dali et La prophétie de Joal de Éno Belinga*, Thèse de Doctorat unique soutenue à l'Université de Cocody sous la direction du Professeur Bernard ZADI Zaourou, 17 Janvier 2005,
- YAMEOGO, Kandayinga Landry Guy Gabriel, « Poésie négro-africaine : Poésie collective et intimiste », in *Science et technique*, Vol.29, N°1, janvier-juin 2013, p. 71-87.

# **LINGUISTIQUE ET DIDACTIQUE DU FLE**



# Esthétique de la transgénéricité du proverbe et du chant chez les Dida de Côte d'Ivoire

Dago Michel GNESSOTE

Université Félix Houphouët Boigny d'Abidjan-Cocody, Côte d'Ivoire

**Résumé :** Dans la plupart des sociétés à traditions orales, le proverbe reste l'apanage des peuples. Chez le Dida, il est sollicité dans divers contextes qui le motivent. Parole-preuve, le proverbe exige de celui qui le dit, une certaine maturité. Et ce, dans la mesure où il pourrait choquer quand il est mal dit. Chez la plupart des peuples africains qui en font un usage quotidien, il s'inscrit dans une nouvelle tendance du discours. Cette présence remarquable du proverbe au cœur du chant lui confère le statut d'un hypertexte chez les artistes. Ainsi, proverbe et chant, comme dans un seul moule, s'imbriquent pour véhiculer l'esprit de la société dont ils sont tributaires. Ce travail sera le lieu de montrer l'intime rapport entre ces deux genres poétiques de la littérature orale d'une part et d'autre part, la manière dont cette nouvelle esthétisation des genres oraux convoqués par les artistes tradi-modernes distille la pensée du peuple.

**Abstract: (Aesthetics of the transgenericity of proverbs and song among the Didas of Côte d'Ivoire)** In most societies with oral traditions, proverbs remain the prerogative of the people. Among the Dida, proverbs are solicited in various contexts that motivate them. Proof of speech, proverbs require a certain maturity on the part of the speaker. And that's because it can be shocking when they are badly used. Among most African peoples who make daily use of them, proverbs are part of a new trend in discourse. This remarkable presence of proverbs at the heart of songs gives them the status of hypertexts among artists. In this way, proverbs and songs are interwoven, as if in a single mould, to convey the spirit of the society on which they depend. This work will show the close relationship between these two poetic genres of oral literature, and the way in which this new aestheticization of oral genres by traditional-modern artists distills the thought of the people.

**Mots-clés :** transgénéricité, esthétique, proverbe, chant, hypertexte

**Keywords:** transgenericity, aesthetics, proverb, song, hypertext

## Introduction

Le proverbe est essentiel dans la communication traditionnelle dans de nombreuses sociétés, la société dida<sup>1</sup>, en l'occurrence. Aujourd'hui plus que hier, l'homme dida le convoque dans la résolution de conflits qui affectent la paix sociale, dans les débats sur les projets de développement à caractère social, dans des questions environnementales, dans des chants qui participent à l'harmonie sociale, etc. Pour la communauté dida, le proverbe est un instrument à multiples fonctions qui régit les relations interpersonnelles dans la société traditionnelle. Dans ce présent article, nous nous tâchons de réfléchir sur le binôme proverbe et chant chez les artistes traditionnels et tradi-modernes dida ou qui font usage de la langue dida. Le constat à cet effet

---

<sup>1</sup> Les Dida sont une population d'Afrique de l'Ouest vivant au sud-ouest et au centre-sud de la Côte d'Ivoire.

montre que certains artistes se servent de cet art oratoire qu'est le proverbe pour donner une plus-value à leurs œuvres. Cette nouvelle forme d'esthétisation qui inclut le rapport concomitant du proverbe et du chant donne lieu à un message authentique inspiré des réalités locales. Ainsi, le proverbe porte le statut d'un hypertexte du chant et vice versa. En effet, la tendance à imbriquer proverbe et chant dans la composition musicale reste une activité à la fois complexe et contraignante chez l'artiste dans la mesure où elle exige de lui de faire preuve de créativité en se conformant à l'esprit du chant certes, mais également aux réalités de la société dont il est tributaire.

Cette contribution entend donc montrer comment le proverbe est le corrélat du chant. Ainsi, quel est l'impact de l'immixtion du proverbe dans le chant ? Comment cette esthétique est-elle vectrice de sens ? Ce sont deux questions dont les réponses amènent à mieux appréhender la thématique de la transgénéricité. Deux méthodes nous aident à décrypter cette hypothèse. Il s'agit d'une étude de cas qui va se solder par une enquête de terrain dont l'intérêt réside dans l'interrogation des artistes pour d'éventuelles informations susceptibles d'élucider la problématique sus-indiquée. La seconde méthode qui semble utile à l'analyse des données recueillies est la sociocritique. Elle permettra d'établir un rapport entre les proverbes et les chants récoltés et la société dida. Pour une analyse plus adaptée, l'étude s'articule autour d'un plan ternaire. « À la découverte du mode opératoire du proverbe et du chant » constitue le premier volet. Quant au second, il s'intitule « De la coprésence du proverbe et du chant ». « Proverbe et chant, un hybridisme formel » est, enfin, le dernier axe à explorer.

## **I. À la découverte du mode opératoire du proverbe et du chant chez le Dida**

Le proverbe, en pays dida, est désigné par le vocable /nūné/ qui est un constituant nominal formé du radical /nu/ qui signifie « entendre » et d'un suffixe /né/ qui désigne la bouche. Quant au chant, il est désigné par le vocable monosyllabique /lō/. Par le truchement de ces deux genres oraux de la littérature orale, le Dida parvient à communiquer sa pensée à autrui, différente de la parole ordinaire, car n'importe quelle parole n'est pas proverbe (Bonnet 1982, 24). La parole proverbiale sert à illustrer une parole ordinaire. Elle n'est donc pas autonome dans le discours, car elle intervient pour appuyer ou éclairer une idée exprimée dans un contexte donné. Bentolila considère que la parole proverbiale est « une parole qui vient de loin, avec l'autorité du grand âge, une parole qui est le bien commun de toute une société, en effet, il est comme l'aboutissement d'une création artistique de la langue : il s'agit d'une mise en mots particulièrement réussie, de la meilleure saisie possible du réel » (1993, 7-8). Pour Matthieu Mermoud (2003), « la parole est créatrice de la communauté humaine : elle en constitue les fondations premières. Qu'elle soit écrite ou orale, il y a toujours dans l'énonciation

une puissance fondatrice ». À l'instar de la parole, le proverbe se donne à voir comme une image métaphorique inspirée de la société. C'est pour cette raison que proverbe et chant, comme dans un seul moule, viennent expliquer des situations ou des réalités qui prennent en compte la vie politique et économique dida. Tout ce fonctionnement qu'ils déploient leur dicte une démarche qui enregistre non seulement les circonstances d'emploi, mais également les instances en présence.

### **I.1. Le lieu de l'émission**

Chez le Dida, il n'y a pas d'espace ou de lieu fixe qui exige l'émission du proverbe ou du chant. Ces deux genres sont admis à tout lieu. Autant le proverbe est convoqué dans la résolution des conflits, pendant les baptêmes, pendant la récolte ou même lors des travaux champêtres, etc., autant le chant est sollicité dans des circonstances identiques. Par exemple, sur la place publique qui est « un lieu délimité par la disposition circulaire ou semi-circulaire du public à l'intérieur duquel l'on joue » (Konigson 1975, 77), le proverbe et le chant animent la vie des acteurs en présence. Dans le cas échéant, l'activité ou le sujet qui fait office de débat produit un impact soit sur le chant, soit sur le proverbe. Dans leur mode opératoire, notons-le, le proverbe et le chant s'abreuvent à la même source, car il n'y a aucun espace qui les dissocie chez le Dida. Partout où l'on se trouve, pourvu que le contexte s'y prête, l'énonciation d'un proverbe est possible. Il vient en appoint au discours de base et apparaît de ce fait comme « le cheval de la parole et le tam tam du sage » (Kourouma 2003, 6). Le chant, à son tour, est un véritable moyen de communication qui intervient dans les relations interpersonnelles puisqu'il « ne peut se passer des paroles. Ce n'est pas seulement un air, c'est aussi une atmosphère, une galaxie de sentiments ». (Pfauwadel 1981, 28). Pris sous cet angle, aucun espace n'est adéquat pour dire un proverbe ou émettre un chant. Dans la société dida, tout lieu qui connaît la visitation des humains, est apte à les abriter. Quid donc du temps ?

### **I.2. Le temps de l'énonciation**

De façon générale, le temps est la saison ; c'est-à-dire le moment ou la période marquée par le déroulement des événements, des phénomènes. Irréversible, il permet de situer une réalité selon la trajectoire dans laquelle la projette son auteur. Chez le Dida, deux instants, en l'occurrence le temps diurne et le temps nocturne, prévalent. Les deux enregistrent la participation des individus de toutes catégories sociales et classes d'âge. De même, proverbes et chants interviennent dans toutes les circonstances, à tous les niveaux et dans tous les domaines de la vie des peuples.

Au niveau du temps diurne, les deux genres sont émis sans condition et à toute fin utile. Par ailleurs, alors que le proverbe continue d'être sollicité à cette période, le chant, quant à lui, impose des réserves

en raison de son caractère sacré. Chez le peuple dida, la sacralité de certains chants exige des circonstances et des temps bien indiqués. C'est le cas du chant suivant qui, exécuté pendant les moments malheureux, est interdit pendant la journée.

*Chant 1*

Eeh ! hooo ! hann !, gôdà pkli zô.  
Eeh ! hooo ! hann !, gôdà pkli zô.  
gôdà pi dôko  
Eeh ! hooo ! hann !, gôdà pkli zô  
Mô zôgbè su.  
Mô banon boubi nè su.  
Mô gôdà gnè là pôtètè.  
Nà blà yèkè è pédà zékà ni èkô ètītisà.  
Eeh ! hooo ! hann !, gôdà pkli zô  
Ayô, ayô glô, ayô glô.  
Na zizizéli ililé sébotitikipà  
Ikônè kuku djè, na goui ikôkôkô.<sup>2</sup>

*Chant 1*

Eeh ! hooo ! hann !, le baobab est tombé  
Eeh ! hooo ! hann !, le baobab est tombé  
Le baobab s'est couché  
Eeh ! hooo ! hann !, le baobab est tombé  
Toi l'arbre sous lequel nous nous reposons.  
Toi l'arbre couché au bord du chemin.  
Toi l'arbre qui a donné espoir.  
Ton corps inerte, muet, aujourd'hui, autre que nous.  
Eeh ! hooo ! hann !, le baobab est tombé  
Salut, salut palmier à huile, salut palmier à huile.<sup>1</sup>  
Ton jour est nuit et ta nuit est jour  
Tu es une antilope morte, mais la corne vit toujours.

Ce chant ci-dessus traduit est admis que quand il y a un décès d'un être cher, une personne illustre dont les actions ont marqué la communauté, etc.. Ce chant vient vanter ses mérites, ses compétences, ses qualités. On ne peut pas se permettre de l'exécuter dans la journée car, le faire, est une relation qu'on établit entre les morts et les vivants. Quiconque ose s'expose à la sentence des génies certes, mais il est passible d'une amende de la part des anciens.

En définitive, nous pouvons affirmer que le proverbe et le chant peuvent être dits à toutes les périodes. Seulement, les chants dits sacrés exigent un temps bien précis.

---

<sup>2</sup> Ce chant a été traduit par Gbobia Jeannot, artiste traditionnel, résidant à Niazaroko, sous-préfecture de Goudouko, dans le département de Lakota, république de Côte d'Ivoire.

### **I.3. Des pôles de la production du proverbe et du chant**

Si le proverbe et le chant peuvent être produits en tout temps et en tout lieu, il convient de souligner qu'ils le sont grâce à l'émetteur, le récepteur et à l'agent rythmique.

#### **I.3.1. De la vocation de l'émetteur**

Dans le cas du proverbe, l'émetteur est celui qui livre le message, c'est-à-dire celui qui dit le proverbe. Selon la position qu'il occupe dans la communication, il sait à quel moment il faut faire intervenir le proverbe qui vient servir de preuve à la parole dite ordinaire. C'est parce que le proverbe mal calibré pourrait choquer l'auditoire. C'est pour cette raison que n'importe qui n'est pas émetteur de proverbe. Sous la plume de Gnessoté, on peut lire : « l'émetteur du proverbe, c'est celui qui est sage, celui qui a beaucoup retenu de ses parents et qui dispose d'une faculté lui permettant de beaucoup observer, regarder les faits se dérouler, les apprécier avant de donner le proverbe qui correspond à la situation » (2018, 521). Du fait de sa complexité, le proverbe exige de son émetteur, une certaine maturité, un état d'esprit bien disposé ou apte à mesurer le moment d'énoncer le proverbe. Tout cet effort relève d'un style docte et agréable à même de générer le sens du proverbe. Cauvin le résume en des termes allusifs : « le proverbe est un moyen de donner un sens à ce qui n'en a pas et quand l'émetteur dit un proverbe, il a bien l'intention de mettre un sens sur ce qu'il dit, que ce soit pour constater la conséquence d'une cause antérieure ou pour annoncer un effet futur » (1981, 19). Tel qu'appréhendé ici, le proverbe, en l'occurrence sa charge, incombe à l'émetteur. Il est le seul à cerner tous les contours de la communication qui nécessite l'emploi du proverbe. Même si, dans l'ensemble, les conditions de dire un proverbe ne sont pas favorables, il n'y a que l'énonciateur qui, conformément au contexte peut l'émettre. Dans ces conditions, l'essentiel pour l'auteur est de rencontrer l'assentiment de l'interlocuteur.

Dans le cas du chant, l'émetteur est appelé aux mêmes fonctions que celui du proverbe. À l'instar de ce dernier, l'émetteur du chant transmet aussi un message ayant un impact sur l'auditoire. De la même manière, il tient compte du contexte car, à chaque situation, correspond un chant bien ajusté. Chez le Dida par exemple, celui qui chante ne le fait pas de façon fortuite. Il se réfère toujours à la circonstance. Il peut s'agir soit d'une situation heureuse, soit d'une situation malheureuse, soit d'une situation de guerre. En tout état de cause, l'émetteur du chant développe un esprit de hauteur qui l'amène à mieux produire le chant dans la condition favorable. Cette condition est indispensable pour captiver le récepteur.

#### **I.3.2. De la vocation du récepteur**

Le récepteur, comme son nom l'indique, est une personne qui reçoit le message émis par l'émetteur. En tant que tel, il a la lourde charge de le décadenasser car, en dépit des circonstances qui ont suscité

la production d'un proverbe ou d'un chant dans des situations bien connues de l'auditoire, les messages qui en découlent ne sont pas proches à être réalisés. Faits d'encodage au moyen de tournures langagières parfois complexes, ces messages ne se laissent pas aussi décrypter. Dans le cas du proverbe, l'auteur peut s'adresser à un individu ou à une catégorie d'individus en particulier.

Bien que devant un public celui qui énonce le proverbe s'adresse à un individu à qui est destiné l'énoncé, il n'en est pas de même pour le chanteur. Peu importe la condition qui prévaut, toute situation conditionne un type de chant correspondant. Quand celui qui dit le proverbe le circonscrit maladroitement dans la communication, il peut être interpellé par son interlocuteur. Ce dernier est capable d'attirer son attention, puisque c'est à lui qu'est adressé le message. Il est aussi en mesure de demander que l'émetteur élucide son propos s'il n'est pas saisi. En revanche, avec le chant, le message destiné au collectif est reçu par chacun selon son niveau de compréhension. La difficulté ici, c'est qu'on ne parviendra pas à déconstruire le message livré à propos, parce qu'aucun dialogue n'est établi entre les instances en présence.

Le mode opératoire dans l'émission du proverbe et dans la production du chant enregistre la présence des facteurs espace et temps, et la présence des acteurs (émetteur et récepteur) qui président aux destinées de ces deux genres oraux qui cloisonnent.

## **II. De la coprésence du proverbe et du chant**

Dans la société dida, certains artistes, érudits de la parole proverbiale, ne manquent pas d'en recourir pour agrémenter, embellir leurs chants. Il leur arrive de solliciter un proverbe qui constitue la trame principale de leur chant. Ainsi, proverbe et chant, comme dans un même moule, s'imbriquent en vue d'accoucher des effets de sens dans la compréhension du message et dans le fonctionnement des deux genres. Dans le circuit du chant, le proverbe antéposé répond à un souci : attirer l'attention de l'auditoire sur ce qui va advenir ou lui donner des informations sur le chant. Taillé sur cette mesure, le proverbe en position initiale favorise la cohérence dans la compréhension générale du message véhiculé par le chant. L'artiste-chanteur ivoirien Alain Djiz adopte cette formule dans sa composition musicale « Si l'arbre savait <sup>3</sup> ». Le proverbe sur lequel s'ouvre le chant est « su nà ôkakupà sayi gbà wèli yaô gnéli ni ô zakpa dôpà à sô lélé » [« si l'arbre savait ce que lui réservait la hache, il ne lui aurait pas prêté sa branche pour lui servir de manche »]. Dans cette composition, l'artiste fait mention d'une contre-valeur sociale qui entache les relations interpersonnelles : l'ingratitude. En effet, selon le constat fait par le Dida, une hache sans une branche qui puisse lui servir de manche n'est rien. En plus, son usage devient délicat et malaisé voire inutile. L'apport contributif que lui apporte la branche

---

<sup>3</sup> « Si l'arbre savait » est un Single de Alain Djiz présenté officiellement à l'émission *Show Buzz* le 26 avril 2024

est considérable d'autant plus que c'est ce qui donne fière allure à son image. La branche constitue un support qui lui donne un égard vis-à-vis de celui qui l'utilise. À l'égal de la hache, certains individus qui bénéficient des services des autres, laissent un faux témoignage. Au lieu de leur faire profiter le fruit du soutien à leur apporté, ils mésestiment la gratitude. Aussi dédaignent-ils le bienfaiteur ou le donateur au point où ils conspirent contre lui jusqu'à nuire à sa vie. Cette ingratitude notoire est à bannir de la société afin de consolider les liens entre les humains. Le proverbe d'avant le chant n'est rien d'autre que la forme condensée. À la réalité, c'est lui qui constitue l'objet du chant et c'est lui qui est interprété tout au long de ce dernier. Il est à l'image d'un titre qui, avant lecture, donne une idée de ce qui sera dit dans le texte.

Outre la position de départ où le situe l'artiste, le proverbe donne de la consistance au chant. Dans ce cas, l'artiste procède à la manière d'une argumentation dont l'illustration reste la condition *sine qua non* de la compréhension des arguments formulés à propos ou en contexte. Il est clair qu'à l'intérieur du chant, le proverbe apparaît comme une boussole qui oriente l'artiste quand il perd ses repères. Outil clarificateur selon Pruvost (2006), le proverbe vient amplifier et embellir le chant qu'il intègre.

Dans le cas échéant, le chant a le statut d'un discours ou d'une parole, mais une parole chantée qui explique une situation liée aux réalités sociales vécues ayant inspiré l'artiste ainsi que le démontre l'artiste-chanteur ivoirien Koum BB dans son morceau musical titré « Anou manan »<sup>4</sup> [« Faisons la paix »]. Le proverbe qu'il sollicite à cet effet est : « ôlilà dji è glàè, ô wàyràlè dji è kpukpo [« c'est à celui qui a mangé la tête de la panthère qu'on demande sa dent »]. Selon le constat fait par le Dida, on ne peut ne pas manger la tête d'un animal de surcroît, une panthère et nier de ne pas voir ses dents. C'est inadmissible, dans la mesure où les dents sont situées dans la bouche qui est une partie de la tête. Quiconque aura osé, parvient nécessairement à cet objectif.

Dans l'imaginaire collectif du Dida, « manger la tête de la panthère », c'est poser une action remarquable, une action de grande envergure. Cette dernière pourrait avoir des retombées positives ou négatives. Qu'il s'agisse d'un résultat positif ou négatif, seul l'auteur de l'action aura des comptes à rendre.

À travers ce chant, l'artiste vient rassurer l'auditoire. Il en appelle à la sérénité face à un événement qui pourrait troubler l'ordre public et dont on est loin d'être l'instigateur. Le proverbe qui vient illustrer de façon apodictique le chant « Faisons la paix », concorde avec le message émis par l'artiste puis y ajoute de la profondeur. De l'analyse, il ressort que le proverbe et le chant établissent un lien de parenté à l'effet d'exposer les réalités environnementales du peuple dont ils sont tributaires. Lesquelles réalités leur confèrent la vie, puisqu'aucun

---

<sup>4</sup> Ce chant est un extrait de son album « Anou manan », sorti en 2018.

proverbe encore moins aucun chant, n'est le fruit du hasard. Au contraire, ils sont le fruit de la communauté qui les a vus naître. Abondant dans le même sens, Nazaire Diatta déclare que le proverbe exprime « l'expérience d'une civilisation en faisant référence au climat, à l'histoire, aux mythes, aux mœurs, aux institutions » (1998, 12). On ne peut, à cet effet, parler de proverbe ou de chant qui résulte d'une intention, étant donné que ces deux genres sont en corrélation avec les réalités de la société.

À la fin du chant enfin, l'artiste mobilise un autre proverbe. Dans ce cadre, le proverbe requiert un sens particulier qui consiste à retenir l'essentiel de tout ce qui a été dit dans le chant. Les artistes l'apparentent à une leçon de morale sur laquelle médite l'ensemble de l'auditoire qui a reçu le message. Dans la position finale, le proverbe émis distille des enseignements. Aussi donne-t-il des conseils qui résument le chant exécuté comme c'est le cas avec le proverbe « tu es une antilope morte, mais la corne vit toujours » extrait du *Chant 1*, cité ci-dessus. Chez le Dida, ce chant est exécuté lors des funérailles d'un être cher, quelqu'un qui a marqué les siens de son vivant ou une personne dont les actes posés ont fait grand écho à l'égard des autres. Ce dernier comparé à une antilope est le prototype d'une personne dont la société profitera toujours des actes bien qu'elle ait été emportée par la mort. Dans l'imaginaire dida, la corne de l'antilope reste d'une utilité sociale après la consommation du gibier. Dans le contexte actuel qui le motive, la corne n'est rien d'autre que toutes les bonnes œuvres qu'a enregistrées le défunt et qui, selon l'artiste, constitueront pour les siens, un devoir de mémoire. Ce proverbe qui conclut le chant l'impact significativement. Dans cette position, il apparaît comme la synthèse du message exécuté tout le long de celui-ci. Tout cet effort qui consiste à entremêler ces deux formes orales chez l'artiste-chanteur participe à l'esthétique et à la performance du chant.

### **III. Proverbe et chant, un hybridisme formel ?**

Le proverbe et le chant sont inscrits au rang des genres oraux qui constituent de véritables canaux de transfert des savoirs dans l'Afrique traditionnelle. En littérature orale, qui est une discipline à part entière, ces deux genres appartiennent à la forme poétique. Cela dit, une distinction est à souligner. Le proverbe fonctionne comme un vers ou comme un verset selon le nombre de lignes occupées. Le chant au contraire, se présente comme un ensemble de vers abordant les caractéristiques d'un poème. Au niveau du fonctionnement, le chant introduit un chanteur qui est l'équivalent de l'émetteur avec le proverbe, tout comme l'est le public avec le récepteur. Dans ces deux moyens de communication somme toute, plusieurs paradigmes sont convoqués par les instances en présence. Il s'agit des références sociales, culturelles et philosophiques à partir desquelles l'on parvient à déceler leur contenu sémantique comme l'illustre le *Chant 2* ci-après :

*Chant 2 : Awalè walè*

Ayiooo ayiooo ayikaya  
Plèko mènò oya wliwralèli kpli  
Plèko mènò okonè walô  
Dè plèko mènò kolà dè gnoupalè kô  
Ano poupoué, awalèwalè  
Yikàwi, mlétiokô  
Ano powouo kalèlè wà djaka  
Wloyè pklo ésà nègà wli  
Ayiooo ayiooo ayikaya  
Plèko mènò oya wliwralèli kpli  
Plèko mènò okonè walô  
Dè plèko mènò kolà dè gnoupalè kô  
Ano poupoué, awalèwalè  
Sè àkà gnoupalià ni<sup>5</sup>.

*Chant 2 : Awalè walè (aimons-nous)*

Ayiooo ayiooo ayikaya (venez, venez, venez voir)  
La joie est amie de la cohésion  
La joie est pareille à l'amour  
La joie rime avec la bénédiction  
Faisons la paix, aimons-nous  
Quand les yeux pleurent, le nez n'est pas épargné  
Faisons la joie de la naissance des jumeaux  
Un seul doigt ne peut pas enlever les poux dans les cheveux  
Ayiooo ayiooo ayikaya (venez, venez, venez)  
La joie est amie de la cohésion  
La joie est pareille à l'amour  
La joie rime avec la bénédiction  
Faisons la paix, aimons-nous  
Ainsi, nous serons bénis.

Ce chant est un puissant canal de transmission du savoir à la fois social, culturel et philosophique. Chez le Dida, il est exécuté à des moments solennels, des moments à la hauteur du « Djaka festival »<sup>6</sup> qui voit la participation d'un grand public. Ainsi, sous l'angle social, ce chant invite le peuple donc l'auditoire à promouvoir l'amour afin que règne en son sein une atmosphère vivable qui favorise l'harmonie sociale. L'artiste fait savoir que c'est de l'amour est la condition sine-qua-non du vivre-ensemble. Il poursuit pour les encourager à œuvrer dans le sens de la paix, à faire ménage ensemble en vue d'un lendemain meilleur. Dans une perspective culturelle, les jumeaux sont le symbole de la joie chez le Dida. Leur naissance est célébrée par toute la communauté sans distinction de catégorie sociale, ni de classe d'âge. C'est pourquoi, elle se distingue

---

<sup>5</sup>Ce chant a été traduit par Liwa Badokpé Jean, artiste ivoirien traditionnel.

<sup>6</sup> *Djaka festival* est une célébration annuelle de la culture Dida, Godié, Néyo. Notons qu'en langue dida, « Djaka » veut dire la « joie ». Le festival est donc une rencontre des populations qui viennent, par le truchement de plusieurs danses et autres savoirs culturels, valoriser la culture dida dans une ambiance festive.

nettement des autres naissances ordinaires. Avec cette naissance exceptionnelle, la commémoration des jumeaux apparaît comme une institution qui mérite d'être perpétuée pour les générations futures.

Le chant est ponctué de proverbes qui viennent agrémenter le message porté au public. « wlôyè kplo èsà nègà wli » [« Un seul doigt ne peut pas enlever les poux dans les cheveux »] est certes un autre message qui intègre le message de base, mais il vient appuyer celui-ci pour faire comprendre l'essentiel du message contenu dans le proverbe. Dans l'imaginaire collectif du Dida, un seul doigt qui est une entité de la main ne peut, face à un défi, parvenir à l'objectif. Il faut le concours de tous les doigts pour que la main arrive à exécuter la tâche, c'est-à-dire enlever les poux dans les cheveux. Ce constat fait appel à l'union des forces vives à l'effet d'atteindre les résultats escomptés. Pris sous cet angle, ces deux genres oraux distillent la philosophie, la vision du monde du Dida par l'entremise des repères culturels transmis comme attitudes dignes d'intérêt à garder en mémoire et à transmettre à la postérité. Au-delà des paradigmes précités, le proverbe et le chant convoquent présentent une harmonie des formes dans leur fonctionnement. Dans le cas échéant, artistes et locuteurs sollicitent, de part et d'autre, des instruments comme véritables motifs aidant à construire leurs messages. Il s'agit des figures de style, du rythme et des symboles qui jalonnent le chant entier pour créer le sens. Examinons à présent le *Chant 1*.

*Chant 1*

Eeeh ! hooo ! hann !, gôdà pkli zô.  
Eeeh ! hooo ! hann !, gôdà pkli zô.  
gôdà pi dôko  
Eeeh ! hooo ! hann !, gôdà pkli zô  
Mô zôgbè su.  
Mô banon boubi nè su.  
Mô gôdà gnè là pôttè.  
Nà blà yèkè è pédà zékà ni èkò ètītisà.  
Eeeh ! hooo ! hann !, gôdà pkli zô  
Ayô, ayô glô, ayô glô.  
Na zizizéli ililé sébotitikpà  
Ikônè kuku djè, na goui ikôkôkô.<sup>7</sup>

*Chant 1*

Eeeh ! hooo ! hann !, le baobab est tombé  
Eeeh ! hooo ! hann !, le baobab est tombé  
Le baobab s'est couché  
Eeeh ! hooo ! hann !, le baobab est tombé  
Toi l'arbre sous lequel nous nous reposions.  
Toi l'arbre couché au bord du chemin.  
Toi l'arbre qui a donné espoir.  
Ton corps inerte, muet, aujourd'hui, autre que nous.

---

<sup>7</sup> Ce chant a été traduit par Gbobia Jeannot, artiste ivoirien traditionnel.

Eeh ! hooo ! hann !, le baobab est tombé  
Salut, salut palmier à huile, salut palmier à huile.  
Ton jour est nuit et ta nuit est jour  
Tu es une antilope morte, mais la corne vit toujours.

Les figures de style, selon Gnessoté (2017), peuvent se définir comme des procédés spécifiques utilisés pour convaincre, séduire, impressionner ou transmettre une vision du monde. Ces procédés sont mobilisés par les artistes pour exprimer aisément leur pensée comme c'est le cas du *Chant 1* où ils font usage de métaphore (« Tu es une antilope morte, mais la corne vit toujours »), d'anaphore (« Toi l'arbre, Toi l'arbre, Toi l'arbre ») et d'hyperboles (« le baobab est tombé », « Toi l'arbre couché au bord du chemin », « toi palmier à huile »). Dans la circonstance actuelle, l'artiste établit un lien analogue entre le défunt et l'antilope. Chez le Dida, l'antilope est un animal est beaucoup considéré. On ne la tue pas pour la simple raison de servir de proie. La peau de l'antilope est utilisée dans la fabrication des tambours parleurs et autres catégories de tambours. Il en est de même de sa corne qui joue le rôle d'instrument de musique dans des cérémonies augustes, majestueuses. Malgré sa mort, l'antilope continue de vivre dans la mémoire du Dida. En la choisissant pour un défunt, l'artiste vante ici les mérites de ce dernier ; les qualités dont il a fait montre de son vivant. Les services rendus aux siens et les actions de grand intérêt qu'ils a posées renvoient à la corne de l'antilope qui vit toujours.

En réalité, dans ce chant, l'artiste rend un grand hommage à titre posthume au défunt. Il rassure que même dans l'au-delà, les actions de bonne augure posées par le défunt ont laissé des traces indélébiles dans la mémoire de la communauté. Il renchérit avec l'emploi de l'anaphore pour insister sur le fait que ce dernier a marqué les siens par son grand cœur. En exprimant son état d'âme, l'artiste qui est la voix de la communauté, s'identifie au défunt dont il vante les prouesses. En le qualifiant de *baobab*, l'artiste met en exergue sa grandeur ineffable, sa stature multidimensionnelle. Il est enfin le palmier à huile du fait des multiples rôles joués dans la société dida. Le défunt a été tellement utile à sa communauté grâce à son apport de taille qu'il mérite qu'on lui témoigne cette grande reconnaissance.

Outre les figures de style employées par l'artiste, il recourt aussi au rythme comme un mouvement dans le chant et par lequel se révèle la signification du message. Sous la plume de Kotchy, on peut lire que le rythme renvoie à « la cadence régulière d'une phrase poétique ou musicale, c'est-à-dire le retour périodique des mêmes combinaisons de durée se produisant plus ou moins symétriquement. » (2001, 39).

Par le truchement des proverbes convoqués à dessein, « Ikônè kuku djè, na goui ikôkôkô » [« Tu es une antilope morte, mais la corne vit toujours »] (*chant 1*) et « Yikàwi, mlétiokô » [« Quand les yeux pleurent, le nez n'est pas épargné »] (*chant 2*), les artistes livrent avec dextérité

leurs messages. Dans un rythme binaire qui est une caractéristique du proverbe, ils parviennent à contenir l'ensemble du message.

L'usage des symboles enfin est le moment pour l'artiste de mettre en relation des réalités sociales, des êtres, des phénomènes, etc. Zadi résume en des termes allusifs en parlant de la « symbolisation par métaphorisation » – « surtout passive car elle se contente de découvrir, de constater et d'exploiter stylistiquement des rapports analogiques existant objectivement entre les phénomènes, les êtres et les choses » (1981, 540). Sous ce registre, notons donc que le symbole n'est rien d'autre que la représentation d'une réalité en corrélation avec une autre en vertu d'une correspondance similaire. Le proverbe « Tu es une antilope morte, mais la corne vit toujours » est une parfaite illustration. L'artiste compare la structure de la corne lui permettant de résister au temps contrairement au reste de l'animal qui entre vite en décomposition. De même, les bonnes œuvres survivent à leurs auteurs. Dans la philosophie du Dida, la corne reste immuable. C'est pourquoi, elle est le symbole de la résistance. En procédant de la sorte, l'artiste traduit le caractère immuable, impérissable des exploits faits par le défunt.

### **Conclusion**

À l'issue de cette étude, nous pouvons conclure que la transgénéricité est une nouvelle forme propre aux productions littéraires des artistes des générations actuelles. Elle obéit à une nouvelle esthétisation qui inclut plusieurs paradigmes. En effet, dans leur composition musicale, les artistes dida mêlent le proverbe au chant pour créer des effets de sens. Sous cet angle, ils convoquent maintes références d'ordre culturel, économique, philosophique, social, etc. Ainsi, parviennent-ils à produire des messages bien calibrés qui prennent en compte les aspirations de la communauté dont ils sont tributaires. Chez le Dida, cette tendance de la nouvelle identité du chant qui intègre les proverbes lui confère un statut architectural où rythmes, sonorités, symboles, images, fondus dans un même moule, interagissent à l'effet de produire le sens. C'est clair que le chant et le proverbe, construits sur une unique entité, constituent une œuvre d'art qui répond aux exigences de l'artiste-émetteur. Pour le Dida, solliciter un proverbe dans le chant répond à un souci de l'agrémenter pour mieux attirer l'attention de l'auditoire sur le contenu du message.

### **Bibliographie**

- BENTOLILA, Fernand, *Proverbes Berbères*, Paris, L'Harmattan, 1993.  
BONNET, Doris, *Le proverbe chez les Mossi du Yatenga (Haute Volta)*, Paris, Editions SELAF, 1982.  
CAUVIN, Jean, *Comprendre les proverbes*, Bar-le Duc, France, Edition Saint Paul, 1981.  
DIATTA, Nazaire, *Proverbes joola de Casamance*, Paris, Karthala, 1998.

- GNESSOTE, Dago Michel, « Le proverbe dida : des animateurs à l'idéologie d'un peuple » in *Afroscopie, Revue savante et pluridisciplinaire sur l'Afrique et les communautés noires*, « Philosophies africaines, études postcoloniales et mondialisation néolibérale. Variations africaines et diasporiques », n° 8, mars 2018, p. 519-532.
- GNESSOTE, Dago Michel, *Valeur expressive et fonctions du proverbe dida*, Thèse de Doctorat Unique, soutenue le 25 février 2017, à l'Université Félix Houphouët Boigny Abidjan-Cocody.
- KONIGSON, Elie, *Espace théâtrale médiéval*, Paris, CNRS, 1975.
- KOTCHY, Barthélémy, *La correspondance des arts dans la poésie de Senghor*, Abidjan, éd. Nouvelles Éditions Ivoiriennes, 2001.
- KOUROUMA, Ahmadou, « Avant-propos », in Mwamba Cabakulu (dir.), *Maxi proverbes africains*, Paris, Marabout, Presse du châtelet, 2003.
- MERMOUD, Mathieu, *La parole magique. Étude sur la performativité*, Lausanne, Archipel/Publications universitaires romandes, 2003.
- PFAUWADEL, Marie-Claude, *Respirer, Parler, Chanter*, Paris, éd. Le Hameau, 1981.
- PRUVOST, Jean, *Les Dictionnaires, outils d'une langue et d'une culture*, Paris, Éditions Ophrys, 2006.
- ZADI, Zaourou Bernard, *La parole poétique dans la poésie africaine, domaine de l'Afrique de l'ouest francophone*, Thèse de Doctorat d'État, Université de Strasbourg, 1981.



# La linguistique appliquée à l'enseignement des langues – les avatars d'une tradition française

Jonathan BENDENNOUNE  
Université Bar Ilan, Israël

**Résumé :** Dans le cadre de nos recherches sur l'enseignement de la grammaire dans les classes de français langue étrangère (FLE)<sup>1</sup>, nous nous intéressons particulièrement aux différentes évolutions qu'ont connues les méthodologies de l'enseignement et aux disciplines mises à contribution à cette fin. L'un des courants majeurs ayant attiré l'attention des chercheurs – et qui continue d'interpeller régulièrement la didactique des langues – est celui de la linguistique appliquée (LA). Nous nous proposons dans cet article de revisiter les fondements de cette discipline et d'analyser les critiques émises à son encontre – lesquelles ont conduit jusqu'à son quasi-ostracisme – pour tenter d'identifier les éventuelles contributions que cette discipline pourrait encore apporter à l'enseignement des langues étrangères.

**Abstract: (Applied Linguistics in Language Teaching – The Transformations of a French Tradition)** As part of our research into the teaching of grammar in French as a Foreign Language (FFL) classes, we are particularly interested in the various developments in teaching methodologies and the disciplines used for this purpose. One of the major trends that has attracted the attention of researchers – and that continues to challenge language teaching on a regular basis – is that of Applied Linguistics (AL). In this article, we propose to revisit the foundations of this discipline and to analyse the criticisms that have been levelled against it – which have almost led to its ostracism – in an attempt to identify the possible contributions that this discipline could still make to foreign language teaching.

**Mots-clés :** didactique des langues étrangères, linguistique appliquée, Audio-Lingual Method, béhaviorisme, exercices structuraux

**Keywords:** foreign language teaching, applied linguistics, Audio-Lingual Method, behaviorism, structural exercises

## Introduction

En dépit des évolutions majeures qu'a connues la Didactique des Langues Étrangères (désormais DLE) ces dernières décennies – en particulier depuis la parution du *Cadre Européen Commun de Référence en Langue* et de ses avatars successifs (v. son Volume complémentaire) (Conseil de l'Europe 2001 et 2018) – force est de constater que les réflexions sur les méthodologies de l'enseignement-apprentissage des langues étrangères connaissent un relâchement notable (Chini, 2009 ; Germain et Netten, 2010). C'est notamment le cas de la méthodologie de la grammaire – supposée répondre à la question : « comment enseigner-apprendre les règles grammaticales ? » – qui semble irrémédiablement stagner depuis une cinquantaine d'années (Lang 2014 ; Audras, Coltier, et Fouillet 2018).

---

<sup>1</sup> Cette étude s'inscrit dans le cadre d'une thèse de Doctorat dirigée par Silvia Adler, Professeur des universités HDR, Département de Culture française à l'Université Bar Ilan, Israël.

L'une des approches disciplinaires ayant amplement contribué à la réflexion dans ce domaine (Galisson 1986) est connue sous le nom de « linguistique appliquée » (LA), application faite en l'occurrence à l'enseignement des langues maternelles et étrangères. Ce courant, après avoir fait l'objet de vifs débats et de critiques virulentes – et tout particulièrement sous l'effet de la vague communicative dans les années 70-80 (Berthet 2011 ; Véronique 2009, 2022) – revient néanmoins sur le devant de la scène de manière récurrente (Dabène 2015 ; Oursel 2015 ; Beacco 2021).

## **I. Naissance de la linguistique appliquée**

À la question de savoir « comment bien enseigner ? » une quelconque discipline, il semble légitime, au premier abord, de considérer que les réponses se trouveront dans les « savoirs de référence » (Halté 1993, 50) : on a le sentiment que plus l'enseignement concorde scrupuleusement aux analyses théoriques, plus les apprenants seront à même d'en assimiler convenablement les concepts (Galisson 1994 ; Véronique 1994). C'est sur ce postulat simple que s'est fondée, sous l'initiative de Charles Fries, l'une des premières méthodes constituées sur les principes de la LA : l'*Audio-Lingual Method*, développée à partir de 1945. Un bref rappel des principes théoriques et méthodologiques de cette méthode d'enseignement nous permettra de mieux comprendre l'évolution de ce courant pédagogique.

### **I.1. L'Audio-Lingual Method**

L'objectif premier de cette méthodologie (nommée en français « audio-orale ») consistait à faire acquérir aux apprenants des structures linguistiques au moyen d'automatismes et de psittacismes. Deux branches disciplinaires furent aux fondements théoriques de cette approche : d'une part, la linguistique structuraliste d'orientation distributionnaliste – développée entre autres par Zellig et Harris – et d'autre part, la psychologie behavioriste de l'apprentissage – fondée par Skinner (Avram 2006).

#### **I.1.1. La linguistique distributionnelle**

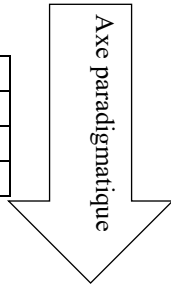
Selon les principes de la linguistique distributionnelle, l'analyse de la langue s'opère selon deux axes syntaxiques : l'axe paradigmatique et l'axe syntagmatique.

– L'*axe paradigmatique* est en quelque sorte l'axe « vertical » d'analyse des unités syntaxiques : on partage la phrase selon des unités élémentaires (ses « constituants immédiats ») qui peuvent être substituées ou échangées par d'autres items de valeur égale (Dubois et Dubois-Charlier 1970). En voici un exemple concret pour la phrase-modèle : *l'enfant lit un livre*. Après avoir opéré l'analyse des éléments constitutifs de cette phrase, la substitution paradigmatique autorise à reconstruire de nouvelles phrases sur la

base du même modèle, en substituant éventuellement chaque item par un autre :

<b>L'</b>	<b>enfant</b>	<b>lit</b>	<b>un</b>	<b>livre</b>
Un	ami	prend	son	repas
Mon	cousin	regarde	sa	voiture
	...	...	...	...

Axe paradigmatique



– L'axe syntagmatique est quant à lui l'axe « horizontal », dans lequel on envisage la phrase selon la combinaison de ses unités. On met ici en évidence le fait qu'au sein d'une même phrase, les constituants immédiats peuvent être interchangés ou remaniés pour donner lieu à de nouvelles structures, avec ou sans transformation de sens. Ainsi, c'est suivant cet axe que l'on peut transformer une phrase affirmative à l'interrogatif ou à l'impératif :

<b>Je</b>	<b>lui</b>	<b>ai</b>	<b>parlé</b>	<b>de</b>	<b>ce</b>	<b>projet</b>
Lui	avez-	vous	parlé	de	ce	projet ?
Parlez-	lui	de	ce	projet!		
...		...	...			

Axe syntagmatique



Cette conception de la langue, où l'on fait presque totalement abstraction du sens au profit de la forme et où l'on « se méfie » de toute interprétation sémantique (Le Goffic 1970, 80), fait en réalité écho à une autre théorie développée à peu près à la même époque dans le domaine de la psychologie : le béhaviorisme.

### I.1.2. Le béhaviorisme

L'école béhavioriste, dont l'un des chefs de file fut Burrhus Skinner, considère que tout comportement psychologique chez l'humain consiste en un mécanisme automatisé, dans lequel un stimulus provoque chez le sujet une réaction ou une « réponse ». Ce qui est très marqué dans cette approche, c'est qu'on fait presque totalement abstraction de la pensée et de tout ce qui a trait à la conscience : on considère ainsi qu'il est possible de maîtriser le comportement d'un sujet pour autant qu'il soit convenablement conditionné à l'aide des stimuli appropriés.

L'une des contributions de Skinner a été d'appliquer la vision béhavioriste au langage (Coste 1970 ; Cuq 2003, 33) : selon lui, le

langage est au même titre un « comportement » fait d'habitudes et d'automatismes, qui se construit selon le célèbre schéma :

**stimulus – réponse – renforcement**

On considère ainsi qu'un « comportement » langagier approprié est le résultat d'une réponse adéquate à un stimulus, et que l'on peut transmettre la connaissance d'une langue en mettant en place ce que Skinner appelait un « conditionnement opérant » (1948, 29).

Ces deux théories combinées ont ainsi donné le jour à la méthode américaine *Audio-Lingual Method*.

**I.1.3. Les applications des théories linguistiques et psychologiques**

Comment ces diverses théories se sont-elles concrétisées dans les pratiques de classe dédiées à l'enseignement des langues étrangères ? Dans la mesure où la langue se conçoit comme une succession linéaire de constituants immédiats – et puisque l'apprentissage d'une langue relève d'un conditionnement opératoire – Fries et les auteurs de l'*Audio-Lingual Method* ont mis en place des procédures d'apprentissage reposant sur des stimuli et des exercices de répétitions centrés sur la structure de la langue cible (Flament-Boistrancourt 1994). La matière première de cette méthode résidera ainsi dans des phrases-modèles (*pattern sentences*), qui seront écoutées, répétées et imitées à l'envi par les apprenants avec une visée assumée de « surapprentissage » (*overlearning*). Ces phrases-modèles étaient élaborées avec soin de sorte à présenter un caractère productif, c'est-à-dire qu'une fois maîtrisées, elles devraient permettre aux apprenants de générer de nouvelles productions au moyen d'exercices de transformations paradigmatiques ou syntagmatiques. Pour les tenants de cette méthode, l'acquisition d'une langue se faisait uniquement par la pratique – les fameux *drills* (terme tiré du jargon militaire signifiant « manœuvre ») – au point qu'on considérait que la pratique répétée pouvait même finalement entraîner la compréhension (Coste 1970 ; Puren 1988, 201 sq.).

**I.2. Les exercices structuraux**

Importée en France au début des années 1950, la linguistique appliquée y connaîtra des développements moins radicaux qu'Outre-Atlantique (Coste 1970), mais certains principes y trouveront tout de même droit de cité (Puren 1988, 207). Avec la création des départements de linguistique dans les universités françaises dans les années 60 – ce qui marquera le début de l'âge d'or de la linguistique structurale dans l'Hexagone (Suso López 2022) – cette discipline deviendra en quelque sorte la caution scientifique permettant à la didactique des langues étrangères de se tailler une place dans le paysage académique français (Véronique 2022). Quoique cette alliance fût de courte durée – puisque vite balayée par la vague communicative (Véronique 2009) – elle lèguera

toutefois un type d'exercices particuliers que l'on retrouve encore dans certains manuels, connus sous le nom d'« exercices structuraux ». Selon les mêmes principes que l'*Audio-Lingual Method*, les exercices structuraux sont basés sur l'idée selon laquelle la langue est constituée d'un ensemble de « modèles », mais l'accent y sera placé davantage sur le lexique que sur la grammaire syntaxique (Berthet 2011).

Voici un exemple de ce type d'exercices :

- Avez-vous du café ?
- Non, je n'ai pas de café.
- Avez-vous du thé ?
- Non, je n'ai pas de thé.
- Avez-vous du lait ?
- Non, je n'ai pas de lait.

Il s'agit là d'un exercice de substitution sur la base d'un dialogue, dans lequel la question est le stimulus et la réponse est la réaction attendue.

Voici un exemple d'un autre type de ces exercices (Le Goffic 1970) :

Transformez ces phrases au passif :

*La voiture a renversé le piéton.*

→ *Le piéton a été renversé par la voiture.*

*Le vent a cassé les branches.*

→ *Les branches ont été cassées par le vent.*

etc.

Il s'agit ici d'un exercice de transformation, dans lequel on conserve le sens et les éléments des phrases de base, et où l'on travaille sur l'axe horizontal avec une transformation de la voix active au passif.

Comme on le voit, les principes de ces méthodes s'inspirent de disciplines dont l'objet d'étude est sans lien avec l'enseignement (des langues ou autres). La démarche originale des méthodologues, tel que Fries, fut donc « d'appliquer » ces principes venus d'ailleurs aux questions particulières de l'enseignement : le distributionnalisme de Zellig et Harris présentait ainsi une analyse du langage permettant de modéliser l'objet de l'apprentissage (formalisation épistémologique du savoir à enseigner), pendant que le béhaviorisme skinnérien permettait de formaliser les processus psychologiques d'apprentissage des langues (formalisation psychologique de l'acquisition du savoir). C'est à cet égard que ce courant est qualifié d'« applicationniste » en empruntant une voie allant « de haut en bas » (Halté 1993, 46), dont la démarche méthodologique consistait à puiser aux sources des disciplines de référence pour répondre aux besoins de son domaine propre, en l'occurrence l'enseignement-apprentissage des langues.

## **II. Critiques et rejet de la linguistique appliquée**

Ces quelques rappels nous permettront de mettre en perspective les critiques – souvent virulentes – dont a été l'objet la LA dans le

paysage académique français, lesquelles ont conduit à un rejet catégorique de cette discipline comme référence pour l'enseignement des langues (Véronique 2022).

a) On trouve au premier chef le besoin de la discipline émergente consacrée à l'enseignement des langues (étrangères) d'affirmer son autonomie par rapport à la linguistique dominante à l'époque, de sorte à développer ses propres théories et concepts en adoptant une « attitude heuristique d'origine intra-domaniale » (Galissou 1994, 29 ; voir aussi Berthet 2011). C'est dans ce mouvement que la discipline, désormais appelée « didactique des langues », se substituera à celle de la linguistique appliquée (Véronique 2022).

b) La linguistique appliquée revendique une conception de la langue purement formelle, accordant une importance minimale aux contenus, à la signification, aux situations sociales de communication, etc. (Suso López 2022). Cette remise en question de la forme au profit du sens se retrouve d'ailleurs dans les évolutions de la linguistique elle-même, avec l'émergence de recherches en ethnographie de la communication et en sociolinguistique. Ce recentrage sur le sens et sur les besoins communicatifs aura donc raison de l'application strictement formelle tirée de la linguistique structuraliste (Véronique 2022).

c) Les théories de Skinner ont été violemment contestées par Noam Chomsky, qui n'acceptait pas de voir dans le langage un comportement simplement mécaniste (Chomsky 1980). Cette opposition catégorique, reprise et développée par de nombreux méthodologues de l'enseignement des langues, met en évidence le fait que le modèle de stimulus-réponse – quand bien même serait-il psychologiquement valable – ne peut s'appliquer à l'acquisition des langues, laquelle ne saurait être limitée à une pratique intensive d'imitation et de répétition (Coste 1970).

d) Le dernier point de critique – qui nous semble le plus pertinent du point de vue théorique – consiste à contester l'aspect scientifique de la LA : quelle que soit l'exactitude minutieuse des descriptions formalisées par la linguistique, celles-ci ne sont nullement garanties d'un enseignement plus efficace (Halté 1993). En effet, dans la démarche applicationniste, tout se passe comme si l'on cherchait des solutions pour une discipline donnée – en l'occurrence l'enseignement d'une langue étrangère – en empruntant les concepts d'une autre discipline – la linguistique – qui n'a nullement été élaborée à cette fin. Celle-ci ignore en effet les contraintes liées à l'enseignement, les impératifs pédagogiques ou encore la subjectivité de l'apprenant, sa seule attention étant portée sur l'objet étudié (Atienza 2001 ; Besse 2018 ; Véronique 2022).

### **III. Réflexions actuelles pour une possible réhabilitation de la linguistique appliquée**

En réexaminant ces différentes objections soulevées contre la linguistique appliquée près de 50 ans après leurs premières formulations, il nous semble qu'il y a lieu de réenvisager cette discipline sous un

nouveau jour, et d'en tirer parti avantageusement pour l'amélioration de l'enseignement de la grammaire des langues étrangères.

Considérons tout d'abord la critique (a) : sans remettre en cause l'importance de ces ambitions indépendantistes, leur pertinence ne nous semble désormais plus d'actualité, puisque les cursus universitaires et les institutions de recherche et de promotion de l'enseignement des langues étrangères ont, depuis les années 1970, connu un essor remarquable (Cuq et Gruca, 2008). La longue relation de « frères ennemis » entretenue entre les deux champs disciplinaires de la linguistique et de la didactique des langues (Berthet 2011) semble désormais révolue, chacun d'eux ayant depuis lors acquis sa légitimité institutionnelle.

Quant à la critique (b), celle-ci porte sur les apports produits spécifiquement par l'applicationnisme de la linguistique structuraliste. Il convient toutefois de noter que, là encore, les choses ont évolué depuis lors et que la linguistique a elle-même élargi ses horizons hors des sentiers du structuralisme. D'ailleurs, on observera que le courant de la linguistique appliquée (sous la version britannique de l'*Applied Linguistics*) est celui-là même qui a donné le jour au courant communicatif (Berthet 2011), ce qui est particulièrement révélateur de cette évolution. En outre, il semblerait qu'un malentendu se soit insinué, au fil des étapes de l'applicationnisme, entre les principes posés par Fries et les méthodes concrètement élaborées : « To be effective, the results of these analyses and comparisons must be embedded in exercises made up of complete utterances carrying on the communication essential to real life social situations <sup>2</sup> » (Fries in « Preparation of Teaching Material, practical Grammars, and Dictionaries, especially for foreign Languages », cité par Berthet, 2011).

En ce qui concerne la critique (c) ayant pour cible les théories béhavioristes, il va sans dire que notre propos ne sera pas ici de prendre position dans ce débat majeur. Mais comme dans la remarque précédente, nous noterons simplement que – pour autant que l'on cesse d'envisager la LA comme une discipline close dans laquelle s'articulent exclusivement les théories structuraliste et béhavioriste – les avancées opérées en psycholinguistique et en linguistique cognitive ont évidemment des modèles à proposer à l'acquisition des langues, qui pourraient se substituer aux théories béhavioristes (voir Chini 2009).

Quant à la critique (d), celle-ci remet effectivement en cause le fondement théorique de la LA : si l'on peut considérer les critiques précédentes comme contingentes – puisqu'elles visent spécifiquement les circonstances dans lesquelles cette discipline s'est constituée dans le contexte de l'époque – celle-ci remet en cause l'idée même d'un applicationnisme puisant ses théories dans des disciplines externes.

---

<sup>2</sup> « Pour être efficaces, les résultats de ces analyses et comparaisons doivent être intégrés dans des exercices consistant en des énoncés complets qui permettent de transposer les aspects essentiels de la communication dans des situations de vie concrètes » [n. tr.].

Il nous semble toutefois qu'une mise en perspective historique des évolutions de la DLE permet de revoir aujourd'hui cette critique avec un nouveau regard. Avec la remise en question de l'approche scientifique applicationniste, la didactique des langues a connu ce que d'aucuns ont appelé une « crise des méthodologies » (Puren 1995, 36). De fait, dans la période allant globalement de 1950 à 1970, les différentes méthodes prônées par les didacticiens – chacune ayant connu sa période de gloire – étaient présentées aux enseignants de langue à titre de méthodes miracles, tant et si bien que ceux-ci se voyaient contraints de s'y plier sous peine d'être frappés « [d']anathème contre les réfractaires, [d']excommunication contre les récalcitrants » (Castellotti 1995, 51). Le scientisme prôné par la LA appelait en effet à maximiser la cohérence méthodologique interne, résultat naturel des orientations théoriques de cette discipline. Or, la révolution entamée contre le dogmatisme méthodologique – ou contre le « terrorisme des linguistes » (Puren 2007, 109) – a ouvert ce qu'on a pu désigner comme l'ère de l'éclectisme (Stern 1983, 111-115 ; Puren, *op. cit.* dont l'ouvrage est entièrement consacré à cette question), aux termes duquel on doit désormais envisager les méthodologies comme des outils non systémiques, livrés aux enseignants et aux apprenants pour qu'ils se créent leur propre cohérence sur le terrain de l'apprentissage, en temps réel. Cette volte-face a été générée par l'avènement de l'approche communicative, qui se réclame précisément comme une « approche » et non comme une « méthode » pour souligner son approbation au relativisme théorique (Puren 1995, 37). Avec l'approche communicative, on a ainsi troqué les réflexions méthodologiques contre des considérations techniques et politiques sur la finalité et les formes des objectifs de l'enseignement des langues (Beacco 1995, 47). Or, comme le remarque encore Beacco (1995, 43), on en est ainsi venu à tolérer des amalgames et des incohérences méthodologiques, qui sont le résultat naturel de l'abandon des démarches théoriques de l'ère précédente. Désormais, la didactique des langues n'offre plus de véritable cohérence transversale, puisqu'elle doit choisir d'emprunter les voies de disciplines très diverses pour combler les besoins de spécialisations de plus en plus compartimentées (didactique de l'écrit, de la lecture, de la culture, etc.) (Coste 1997). En somme, si les « théoriciens » – adeptes d'un scientisme considérant que les abstractions théoriques sont en mesure de résoudre les questionnements de tout ordre – peuvent être accusés de ne pas être au fait de la réalité concrète, l'exercice d'une pratique refusant tout apport théorique ne semble pas moins utopiste. On retrouve ici le sempiternel hiatus entre théorie et pratique, qui ne semble guère avoir été résorbé par les nouvelles approches.

Il nous semble toutefois que ce dilemme, qui semble relever de l'aporie, repose en quelque sorte sur une pétition de principe : on considère que la LA n'est pas en mesure de répondre aux besoins propres à l'enseignement, parce que ses descriptions ne sont pas formulées à des fins pédagogiques. Or, comme nous l'avons déjà

remarqué, rien n'empêche d'envisager la LA non comme une discipline close, fermée sur ses propres concepts, mais comme une *démarche méthodologique* consistant à questionner les théories et descriptions linguistiques – qu'elles soient d'ordre structuraliste, pragmatique, énonciatif ou autres – pour répondre aux questionnements de l'enseignement (comme le suggère déjà Oursel 2015).

\*\*\*

En guise de conclusion, il nous semble qu'au lieu d'envisager cette démarche exclusivement selon un « modèle descendant » (Galisson 1986, 41), on pourrait la concevoir sous la forme d'un modèle ascendant, dont la première démarche consisterait à questionner les besoins de l'enseignement et à chercher les solutions proposées dans le champ linguistique<sup>3</sup>. Ainsi, on pourrait tout à fait concevoir que les problématiques relatives à l'enseignement de la grammaire – par exemple concernant la structuration des catégories grammaticales, qui relève d'une longue tradition scolaire – pourraient aller chercher de nouvelles solutions dans un autre modèle théorique – par exemple celui proposé par la grammaire énonciative – qui serait en mesure d'élaborer un nouveau discours didactique mieux adapté aux apprenants allophones (Beacco 2021).

### **Bibliographie**

- ATIENZA, José Luis, « Didactique des langues et théories de la science : parcours croisés », in *Éla – Études de linguistique appliquée*, n° 3, 2001, p. 123-124.
- AVRAM, Carmen, « Les exercices structuraux », in *Dialogos*, vol. 7, n°14, 2006, p. 27-40.
- BEACCO, Jean Claude, « La méthode circulante et les méthodologies constituées », in *Le Français dans le monde, Méthodes et méthodologies*, janvier 1995, p. 42-49.
- BERTHET, Michel, « La linguistique appliquée à l'enseignement des langues secondes aux États-Unis, en France et en Grande-Bretagne », in *Histoire Épistémologie Langage*, vol. 33 n°1, 2011, p. 83-97.
- CASTELLOTTI, Véronique, « Méthodologie : Que disent les enseignants ? », *Le Français dans le monde, Méthodes et Méthodologies*, janvier 1995, p. 50-53.
- CHEVALLARD, Yves, *La transposition didactique : du savoir savant au savoir enseigné*, 2<sup>e</sup> éd. revue et augm., Grenoble, La Pensée sauvage, 1991.

---

<sup>3</sup> Ce modèle serait à rapprocher de celui de la « transposition didactique » (Chevallard 1991), à cela près que la démarche méthodologique de celle-ci consiste davantage à adapter et à moduler les données issues du « savoir-savant » dans une perspective d'enseignement, une démarche qui demeure donc tout compte fait conforme à un modèle descendant.

- 
- CHOMSKY, Noam, « A Review of B. F. Skinner's Verbal Behavior », in *Readings in Philosophy of Psychology*, Cambridge, London, Harvard University Press, 1980. p. 48-64.
- CONSEIL DE L'EUROPE (éd.). *Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer*, 2001.
- CONSEIL DE L'EUROPE (éd.). *Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer – Volume complémentaire avec de nouveaux descripteurs*, 2018.
- COSTE, Daniel, « Le renouvellement méthodologique dans l'enseignement du français langue étrangère : remarques sur les années 1955-1970 », in *Langue Française*, 1970, n°8, p. 7-23.
- COSTE, Daniel, « La linguistique appliquée en revenir ou y revenir », in *La linguistique appliquée en 1996. Points de vue et perspectives*, 1997, p. 19-40.
- CUQ, Jean-Pierre, *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*, Paris, Didier, 2003.
- CUQ, Jean-Pierre, GRUCA, Isabelle, *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*, 3e édition, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2008.
- DABÈNE, Michel, « Quelques repères, perspectives et propositions pour une didactique du français dans tous ses états », in *Didactique du français : fondements d'une discipline*, Louvain-la-Neuve, De Boeck supérieur, 2015.
- DUBOIS, Jacques, DUBOIS-CHARLIER, Françoise, « Principes et Méthode de l'analyse distributionnelle », in *Langages*, 1970, n°20, p. 3-13.
- FLAMENT-BOISTRANCOURT, Danièle, « Théories, données et pratiques en français langue étrangère de 1950 à aujourd'hui : bilan et perspectives », in *Théories, données et pratiques en français langue étrangère : colloque international*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1994.
- GALISSON, René, « Éloge de la "didactologie/didactique des langues et des cultures (maternelles et étrangères) – D/DLC" », in *Éla – Études de linguistique appliquée*, 1986, vol. 64, p. 39.
- GALISSON, René, « Un espace disciplinaire pour l'enseignement/apprentissage des langues-cultures en France : État des lieux et perspective », in *Revue française de pédagogie*, 1994, n°108, p. 25-37.
- GERMAIN, Claude, NETTEN Joan, « La didactique des langues : les relations entre les plans psychologique, linguistique et pédagogique », in *Lingvarum Arena*, 2010, vol. 1, n°1, p. 9-24.
- HALTÉ, Jean-François, *La didactique du français*, Paris, PUF, 1993.
- LANG, Elodie, « Appropriation de la grammaire du fle en contexte universitaire français : enquête sur les habitudes d'apprentissage des étudiants étrangers », *Colloque international des Étudiants chercheurs en Didactique des langues et en Linguistique*, janvier 2014.

- LE GOFFIC, Pierre, « Linguistique et enseignement des langues : à propos du passif en français », in *Langue Française*, 1970, n°8, p. 78-89.
- PUREN, Christian, *Histoire des méthodologies de l'enseignement des langues*, Paris, CLE International, 1988.
- PUREN, Christian, « Des méthodologies constituées et leur mise en question », in *Le Français dans le monde, Méthodes et Méthodologies*, janvier 1995, p. 36-41.
- PUREN, Christian, *La didactique des langues étrangères à la croisée des méthodes : Essai sur l'éclectisme*, Paris, éd. Didier, 2007.
- STERN, Hans Heinrich, *Fundamental Concepts of Language Teaching*, Oxford, Oxford Univ. Press, 2003.
- VÉRONIQUE, Daniel, « Linguistique de l'acquisition et didactique des langues étrangères : à propos de la référence pronominale », in Danièle Flament-Boistrancourt (dir.), *Théories, données et pratiques en français langue étrangère : colloque international*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1994.
- VÉRONIQUE, Georges-Daniel, « La linguistique appliquée et la didactique des langues et des cultures : une polémique française au cœur d'un débat international », in *Le Français dans le monde*, 2009, n°46, p. 42-52.

### **Sitographie**

- AUDRAS, Isabelle, COLTIER Danièle et FOUILLET Raphaële, « La conceptualisation grammaticale - introduction », in *Recherches en didactique des langues et des cultures*, vol. 15 n°1, janvier 2018, [En ligne] URL : <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01688167v1/document>, DOI : <https://doi.org/10.4000/rdlc.2646>
- BEACCO, Jean Claude, *Enseigner la grammaire aujourd'hui. Considérations introductives à l'intention des enseignants de français en France et hors de France dans la perspective de l'éducation plurilingue*, 2021. [En ligne] URL : <http://www.adeb-asso.org/publications/enseigner-la-grammaire-aujourd'hui/> (consulté le 5 mars 2023)
- BESSE, Henri, « Un point de vue rétrospectif sur les "exercices de conceptualisation" », in *Recherches en didactique des langues et des cultures. Les cahiers de l'Acedle*, vol. 15 n°1, janvier 2018 [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/rdlc/2650> DOI : <https://doi.org/10.4000/rdlc.2650>
- CHINI, Danielle, « Linguistique et didactique : où en est-on ? Quelle place pour une approche conceptualisante de la construction de la langue dans la perspective actionnelle ? », in *Recherches en didactique des langues et des cultures, Les cahiers de l'Acedle*, octobre 2009, vol. 6 n°2. [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/rdlc/1958?lang=en>, DOI : <https://doi.org/10.4000/rdlc.1958>

- OURSEL, Élodie, « Pérégrinations entre sciences du langage et didactique des langues », in *Recherches en didactique des langues et des cultures. Les cahiers de l'Acedle*, décembre 2015, vol. 12 n°3. [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/rdlc/966>, DOI : <https://doi.org/10.4000/rdlc.966>
- SKINNER, Burrhus Frederic, *Verbal behavior: The William James lectures*. [unpublished manuscript] 1948, [En ligne] URL : <https://www.bfskinner.org/archives/unpublished-works> (consulté le 12/01/2025).
- SUSO LÓPEZ, Javier, « Linguistique, linguistique appliquée et didactique des langues vivantes dans les années 1960-1975 en France : quelques réflexions », in *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, janvier 2022, n°68. [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/dhfles/9038>, DOI : <https://doi.org/10.4000/dhfles.9038>.
- VÉRONIQUE, Georges-Daniel, « Contre l'applicationnisme linguistique, la didactologie des langues-cultures », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, janvier 2022, n°68. [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/dhfles/9056?lang=en> DOI : <https://doi.org/10.4000/dhfles.9056>

**ENTRETIEN**



## Écrire depuis Berlin, penser la littérature

Entretien avec Benjamin de Laforcade<sup>1</sup>

Propos recueillis par Velimir MLADENOVIC<sup>2</sup>

Benjamin de Laforcade est une figure importante de l'extrême contemporain littéraire français. Né en 1993 à Toulouse, il vit et travaille à Berlin depuis 2017. *Rouge nu*, publié chez Gallimard en 2022, est son premier roman. En 2024, il publie *Berlin pour elles*, également chez Gallimard, un roman finaliste du Prix Femina et sélectionné pour le Prix Renaudot.

*V.M. : Comme tant d'autres écrivains, avez-vous commencé par écrire des poèmes, des nouvelles ? Racontez-moi vos débuts en littérature et l'aventure de votre première publication dans cette maison historique, patrimoniale qu'est Gallimard.*

*B.L. :* J'ai commencé effectivement par écrire des poèmes et des nouvelles, deux formes que j'ai toujours aimées en tant qu'écrivain et en tant que lecteur. À 18 et 19 ans, j'ai composé deux romans courts, plutôt des tentatives de romans dont la qualité très faible ne m'a pas découragé. Je ne les ai jamais relus, mais je possède encore les textes. Vers l'âge de 22 ans, avec un ami photographe et dessinateur, nous avons commencé à réaliser de petits projets d'écriture et de mise en relation texte-image. Poèmes composés à partir de dessins, photographies prises à partir de nouvelles, nous avons constitué plusieurs livrets et albums, tirés à une cinquantaine d'exemplaires, que nous avons distribués de façon très confidentielle à nos amis et notre entourage proche. Plus tard, avec un autre camarade, j'ai découvert l'Ouvroir de Littérature Potentielle lors des « Jeudis de l'OULIPO », conférences littéraires mensuelles organisées à la Bibliothèque *François Mitterrand*. L'écriture sous contrainte, l'idée de jeu nous a séduits, et nous avons auto-publié un recueil de textes courts, dont deux nouvelles de 10 pages. Ces deux nouvelles, que j'ai beaucoup retravaillées (il s'agissait de la première fois que je retravaillais sérieusement des textes), étaient d'une qualité très supérieure à mes productions précédentes. Il m'a semblé que j'étais prêt à fabriquer un texte plus long et plus ambitieux, j'avais en tête la trame

---

<sup>1</sup> L'entretien publié ici est issu d'une rencontre littéraire organisée le 29 octobre 2024 par le Centre d'Études Romanes de l'Ouest de Timișoara (CSRT), en partenariat avec le Cénacle littéraire étudiant « La Pléiade » de l'Université de Timișoara, et animée par Velimir Mladenović et Ramona Malita

<sup>2</sup> À présent, Velimir Mladenović est affilié à l'Université de l'Ouest de Timișoara en tant que chercheur postdoctoral, dans le cadre d'un projet financé par une bourse (du 1<sup>er</sup> octobre 2024 au 30 septembre 2026) soutenue par l'Université de l'Ouest de Timișoara.

de mon premier roman, j'étais prêt à commencer en parallèle de mon travail dans un hôtel de Berlin.

C'était en mars 2020, la pandémie a poussé l'hôtel à fermer ses portes, nous avons été renvoyés chez nous avec du temps entre les mains et un salaire partiel. J'ai commencé à écrire dès le lendemain et j'ai terminé mon premier roman vers la fin de l'année ; je l'ai envoyé par la poste à huit maisons d'éditions en France. Une première a émis un avis favorable à condition que le texte soit retravaillé ; j'ai repris le manuscrit. La maison Gallimard m'a contacté quelques mois plus tard. Il y a eu plusieurs étapes, lecteurs, grands lecteurs, directrice du service manuscrit, un premier éditeur et un second, puis le comité de lecture. Le roman a été retenu.

Nous (les éditeurs de Gallimard et moi) sommes partis des corrections de la première maison d'édition que j'avais déjà mises en œuvre pour construire une troisième version du texte qui a été publiée en avril 2022. Plus que l'aspect prestigieux et patrimonial de la maison Gallimard, j'ai été heureux d'engager un travail sur mon texte avec des gens de grande expérience qui m'ont aidé dans mon cheminement d'auteur à parfaire ma technique, mon style, ma compréhension de ce qu'est un roman.

*V.M. : Avez-vous des modèles en littérature ? Quels sont les auteurs que vous appréciez ?*

B.L. : Je n'ai pas suivi d'étude de lettres, ce qui explique que mes références puissent paraître aléatoires. J'ai commencé par lire des romans jeunesse, puis de la poésie romantique, les œuvres au programme du lycée et une liste d'auteurs qu'il est difficile de relier les uns aux autres : Salinger, Leiris, Austen, Ionesco, Anouilh, Updike, Bukowski, Hemingway, Joyce, Fournier, Mc Ewan, Sartre etc... Je noterai l'importance dans ma vie de lecteur de la bande dessinée japonaise, et particulièrement de l'ouvrage de Jiro Taniguchi, *Quartier lointain*, auquel je pense toujours lorsque j'écris. Plus récemment, j'ai été bouleversé par le recueil de Maya Angelou, *Still I rise*, par le texte de Neige Sinno, *Triste Tigre*, et par l'œuvre complète d'Édouard Louis.

Pour répondre à votre première question, je ne parlerai pas de modèle, dans le sens où je ne cherche ni à copier, ni à reproduire, ni au contraire à m'écarter de l'existant pour produire des textes fondamentalement originaux. Je dirai simplement que lorsque j'écris, je ne me pose pas vraiment la question de ce qui a déjà été fait, ou de ce qui s'apprête à naître. Il me semble que ces questions, si elles sont intéressantes, ne favorisent pas l'acte d'écriture et produisent des textes *inscrits dans*, écrits *par rapport à*, ce qu'il me semble préférable d'éviter.

*V. M. : Quelle est la différence entre l'expression d'un écrivain dans la poésie et dans les textes de prose ?*

B.L. : Il faut dire que « poésie » et « texte de prose » sont des champs aussi larges que versatiles, définis seulement par leur impossibilité à être définis. Mais parce qu'il faut répondre, je parlerai d'une possible différence dans l'utilisation qui est faite du style. Dans le cas d'un roman, par exemple, il me semble que le style est au service de l'intrigue, que le rythme est un levier de l'histoire. La construction d'une phrase fait écho à celle du roman, elle participe à la mise en tension du récit. On pourrait parler d'un caractère fonctionnaliste. Dans la poésie, il n'y a pas *ce qui est dit et la façon dont cela est dit*. Le fond et la forme se fondent l'un dans l'autre, ils sont indissociables : la poésie constitue son propre objet. Pour autant, ma pratique de la poésie est parfois visible dans mes textes de prose, en ce sens que les rythmes et les vitesses que j'utilise sont toujours intentionnels, que je tiens le compte des pieds de chacune de mes phrases et que je réutilise volontiers des unités rythmiques trouvées dans des chansons, des morceaux de batteries, des répliques de cinéma.

*V.M. : Vous avez travaillé dans la restauration. Vous avez constaté qu'on n'apprend jamais autant sur quelqu'un qu'en le regardant prendre son petit déjeuner. Cela est-il aussi valable pour un écrivain ?*

B.L. : Ce que j'essaie de dire par là, c'est qu'il existe à mon sens deux qualités essentielles à toute personne désirant écrire de la fiction. La première, c'est le fait d'être attentif. Être au monde, regarder autour de soi, faire attention à ce que l'on observe et découper le présent en *situations*. La seconde, c'est simplement la mémoire : se souvenir de ce à quoi l'on a été attentif pour y penser à nouveau, comprendre, puis restituer. Une réception d'hôtels, une table de restaurant sont des postes d'observation privilégiés. Le serveur est toujours invisible, tout comme le groom, il peut voir sans être vu. Travailler dans le service, c'est voir des gens très différents les uns des autres, c'est s'occuper d'eux et pénétrer dans leur intimité. Il y a les couples qui rient, ceux qui se taisent, il y a les disputes de la nuit et les réconciliations, la façon dont on tire sa valise, la façon dont on parle à ceux qui nettoient les couloirs. J'ai beaucoup regardé et je me souviens très bien.

*V.M. : Vous avez réalisé des spectacles de close-up (manipulation des pièces, magie des cartes...). En quoi cette discipline a-t-elle influencé votre vision de la littérature ?*

B.L. : La prestidigitation a eu une place très importante dans ma vie pendant dix ans. C'est une discipline avec laquelle je me suis disputé, et même si je ne pratique plus, je dois bien admettre qu'elle conserve une influence majeure sur ma façon de percevoir la littérature. Il y a des centaines d'exemples qui me font penser que les romans se construisent et se reçoivent de l'exacte même façon que les tours de magie. J'en donne un. En magie, on dit que la technique n'est rien, que l'effet est tout. La

façon dont le miracle s'est produit, le mouvement secret qui a permis à la balle de disparaître n'a aucune importance. Si la méthode est visible, alors l'effet est gâché. Ce qu'il faut atteindre, c'est le geste naturel, l'extrême simplicité et la sensation de facilité. De la même façon, le roman dans lequel on se plonge, le texte qui nous aspire et projette dans nos cerveaux des images nouvelles, ce roman-là n'a pas de coutures apparentes. Pour que ses personnages existent, pour qu'existe son intrigue, l'auteur cesse d'exister.

*V.M. : Pour vous, la littérature n'est pas un art comme les autres. C'est un « art à part ». Pourriez-vous développer cette assertion ?*

B.L. : Il me semble que tous les arts ont pour point commun d'être des exercices de traductions. D'un côté, il y a notre cerveau, la matière impalpable qu'il contient, les couleurs et les formes, les sensations, les impressions sensibles. De l'autre, il y a l'autre, son cerveau à lui, dont on ne sait pas grand-chose. Le principe de l'art, c'est de déposer un peu de son cerveau dans celui de l'autre. Pour y arriver, on utilise des outils divers qui n'ont pas de valeur en soi : la langue, le mouvement, la couleur, la note... Par essence, la traduction exclut le principe d'exactitude, et se contente de *l'approchant*, de *l'interprétation*. C'est cette impossibilité de traduire fidèlement qui rend la pratique artistique complexe, et, paradoxalement, c'est aussi elle qui la fait exister : s'il était possible de déposer le contenu de ma pensée directement dans la vôtre, alors je n'aurais pas besoin de fabriquer de l'art.

Ce qui distingue la littérature des autres arts, c'est d'abord sa gratuité. Pour produire un film, j'ai besoin de matériel, de financement, d'acteurs. Pour un spectacle de danse, il me faut un studio et de la musique. Pour écrire un roman, je n'ai besoin de rien. Un stylo, un papier, une très grande partie de la population a accès à ce genre de ressources. Même un ordinateur n'est pas forcément cher ou difficile à se procurer. On pourrait dire que l'écrivain est auto-suffisant, qu'il puise dans sa propre matière pour faire le texte. L'écriture étant une activité extrêmement accessible, elle devrait incarner la quintessence de l'art populaire. Ce n'est pas le cas. En France, par exemple, on constate que la littérature est principalement produite par des autrices et des auteurs issus de la grande et moyenne bourgeoisie, qu'il existe ce que l'on appelle un *milieu littéraire*, que les lecteurs eux-mêmes sont bien souvent privilégiés, que tout cela fonctionne en vase clos et que les barrières à l'entrée sont nombreuses. Il est donc extrêmement important de rappeler, particulièrement aux jeunes personnes, que la littérature porte en elle-même, de façon très matérielle, la possibilité d'être entreprise par toutes et tous.

Une autre singularité de la littérature, c'est la temporalité. Contrairement à la danse et à la musique, par exemple, un laps de temps très variable sépare le moment de fabrication du texte et le moment de

sa réception. Alors que le chanteur voit son public danser avec lui, le romancier ne connaît ni le visage ni l'identité de ses lecteurs, à de rares exceptions près. De la même façon, un tableau est d'abord observé d'un seul bloc, on le reçoit entièrement avant de plonger dans ses détails. Le roman, lui, est constitué d'un certain nombre de pages qu'il faut tourner les unes après les autres pour avoir une connaissance globale de l'œuvre. Ces différences de temporalité (on pourrait citer d'autres exemples) ont des effets très concrets sur les œuvres en elles-mêmes et sur ceux qui les produisent.

*V.M. : Votre premier roman, Rouge nu, a été écrit en plein confinement. Quels souvenirs gardez-vous de ces sessions d'écriture ?*

B.L. : Je me souviens de journées assez organisées, avec un temps d'écriture le matin et une après-midi consacrée à la documentation. La situation globale était sinistre, j'étais heureux d'avoir quelque chose dans lequel je pouvais me laisser absorber.

*V.M. : Pourquoi ce titre ?*

B.L. : C'est un titre que je regrette et que je ne regrette pas. De façon assez objective, il n'est pas bon : les sonorités sont plutôt disgracieuses, l'alliance des deux mots est opaque et ne renseigne pas sur la nature ou l'intrigue du roman, il comporte un côté emphatique, peut-être un peu puéril. Cependant, les premiers romans ont, plus que les autres, le droit de laisser leurs défauts apparents. Mon éditeur ne m'a pas demandé de le changer et je lui en suis reconnaissant.

Il a deux origines. La première vient de l'utilisation de la couleur dans les autoportraits de Egon Schiele. Très audacieuse, elle comporte souvent des notes de bleu, qu'intérieurement j'ai toujours appelé « bleu veine », et des notes de rouge qui rappellent la chair, la nudité, un érotisme brutal de ce qui palpète sous la peau. La seconde provient du poème de Goethe, *Heidenröslein*, qui raconte le destin tragique d'une rose cueillie brutalement par un jeune homme, et qui peut être lue aujourd'hui comme un récit de viol ou de violence sexiste. Le poème a ce refrain : « *Röslein Röslein Röslein rot, Röslein auf der Heiden* ». [Petite rose rouge, petite rose rouge dans la lande.]

*V.M. : Pour vos deux textes vous avez fait un gros travail de recherche dans le domaine des arts, ainsi que sur la guerre froide. Par exemple quelle influence ont eu Le chef d'œuvre inconnu, de Balzac ou La Belle noiseuse, le film de Jacques Rivette, sur votre premier roman ?*

B.L. : Il ne serait pas totalement faux de dire que mon premier roman, *Rouge nu*, est une réécriture du *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac, comme c'est le cas de *La Belle Noiseuse*. Du premier, je retiens surtout la

simplicité de l'intrigue qui tient en une ligne : un grand peintre cache son plus grand chef-d'œuvre dans son atelier. J'appelle ce type d'intrigue des « trains d'or ». C'est en référence à cette série allemande, *Babylon Berlin*, adaptée des romans de Volker Kutschers. Dès le premier épisode, un train en provenance de Moscou et à destination d'Istanbul est arrêté à Berlin, et l'on sait que l'un de ses wagons est rempli d'or. Toute la série se déplie autour de cette intrigue aussi simple qu'attrayante, chaque personnage entretient un rapport particulier avec le train, chaque action permet au spectateur de se rapprocher du wagon. Lorsque je travaille à la structure de mes romans, je me pose toujours cette question : « Où est mon train d'or ? » De *La Belle Noiseuse*, je me suis surtout inspiré de la gestuelle du peintre Bernard Dufour, qui prête ses mains à Michel Piccoli. J'ai étudié le dessin de nu sur modèle vivant pendant deux ans, et mon personnage d'Andreas Mauser à une façon d'appliquer la couleur qui est à la jonction de celle de Dufour et de mon ancien professeur. À partir de ce film et de celui de Céline Sciamma, *Le portrait de la jeune fille en feu*, j'ai pu affiner ma réflexion sur le rôle actif et essentiel que jouent les modèles dans la création d'une œuvre, et de l'injustice que représente leur invisibilisation une fois l'œuvre produite.

*V.M. : Rouge nu représente à quel point la société donne une immunité aux artistes, comme si une œuvre d'art vaut mieux que la dignité des hommes et des femmes ?*

B.L. : C'est une question centrale dans le roman. Il me semble que notre société considère que la violence, la dégradation ou l'agression sont acceptables s'ils aboutissent à la création d'une œuvre consensuellement considérée comme importante. On pourrait même penser que cette violence est encouragée. Pourtant, les œuvres ne sont jamais créées grâce à la violence ou par la violence, la violence existe en parallèle de leur création, elle n'en est ni la cause ni la conséquence. Il y a une détestable romantisation de la violence dans l'art (le poète maudit, le monstre sacré...), spécialement de celle qui s'exerce contre les femmes. Dans de nombreuses représentations de l'artiste masculin en littérature, en peinture ou au cinéma, le fait de faire souffrir les femmes est un gage de profondeur, d'authenticité. Il faut rompre avec ces représentations, fabriquer de nouveaux modèles et montrer la violence telle qu'elle est.

*V.M. : L'action de vos deux romans est située à Berlin, en Allemagne. 35 ans après la chute du mur il reste toujours aussi difficile, voire impossible d'évoquer la capitale allemande sans revenir sur les décennies de séparation, les traces et les séquelles qu'elles ont laissées. Pourquoi avez-vous choisi cette ville ?*

B.L. : Ce n'est pas une ville que j'ai choisie. Je suis arrivé par hasard à Berlin, et j'ai su que je ne repartirai pas. Je suis d'accord pour dire que

les traces de l'histoire y sont visibles partout, dans l'urbanisme de la ville et dans ses couleurs, dans l'accent des personnes qui y habitent autant que dans leurs parcours personnels. Mon premier roman décrit un Berlin contemporain et mon second revient plusieurs années en arrière. J'ai cherché ainsi à comprendre l'endroit dans lequel je vis, à répondre à des questions très simples comme : Qui est cette personne ? Comment a-t-elle vécu ? Comment a-t-elle aimé ? Quelle a été sa vie ? Quelle vie aurait-elle pu avoir ?

*V.M. : Votre roman Berlin pour elles, est-il la preuve que nous sommes déterminés par notre passé ?*

B.L. : Pas uniquement par notre passé, nous sommes le produit d'un très grand nombre de déterminismes : familiaux, sociaux, géographiques. L'endroit où nous naissons, le caractère de nos parents, les amis que nous rencontrons à l'école et les couleurs dans lesquelles nous nous sommes endormis, cet infini réseau de données chaotiques, de racines emmêlées, constitue notre identité. Déterminisme ne signifie pas nécessairement absence de liberté. Voir le monde sous un prisme sociologique, c'est y apposer une grille de lecture qui permet justement d'ordonner le chaos, de le comprendre et d'y trouver des points d'accroche. C'est aussi savoir que les branches de la grille se tordent quelques fois, que des frontières s'estompent, que certaines trajectoires désobéissent aux règles, rejoignent ce que les statisticiens appellent les « données aberrantes ». C'est souvent dans ces espaces désordonnés que fleurissent les romans.

*V.M. : Quel serait le rapport entre cette époque que vous décrivez dans le roman (située entre 1967 et 2000) et celle dans laquelle nous vivons ?*

B.L. : Il est toujours difficile de parler d'époque dans un sens général. Au sein d'une même époque coexistent des pays, des individus, des trajectoires très éloignées les unes des autres qu'il est impossible de rapprocher. Entre alors et maintenant, tout est différent et rien n'est différent. Il y a toujours des systèmes, des forces qui s'appliquent sur les individus, ceux qui résistent, ceux qui luttent et ceux qui se laissent emporter. Regarder l'histoire permet d'adopter une position de relativité par rapport au présent. Si en lisant le récit du passé je me trouve indigné, choqué de ce qu'ont pu faire les hommes, alors je comprends que celui ou celle du futur qui regardera mon époque éprouvera la même sensation. Parmi l'ensemble de ce que je suis aujourd'hui, quel élément fera de moi le barbare des générations suivantes ?



## **NOTES DE LECTURE**



**Bianca-Livia BARTOȘ et Simona JIȘA (dir.), *Guérisons littéraires. Actes du colloque « Survivre par l'écrit »* organisé par la Faculté des Lettres de Cluj-Napoca, le 19 mai 2023, éd. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2023, collection « Romanul francez actual », ISBN 978-606-17-2237-2, 105 p.**

Concentré sur la thématique de l'écriture thérapeutique, le volume collectif coordonné par les deux collègues de l'Université « Babeș-Bolyai » de Cluj-Napoca (Roumanie) a pour corpus littéraire la littérature française et francophone contemporaine et de l'extrême contemporain : Gaël Faye, Abba Farhoud, Dominique Fernandez, Éric-Emmanuel Schmitt, Jane Sautière. Deux faisceaux spéciaux de lumière tombent sur deux écrivains d'origine roumaine : l'avocat Matatias Carp qui publie en 1947 *Le Livre noir* donnant des détails monstrueux sur la Shoah en Roumanie entre 1940 et 1944 ; et le diplomate roumain, auto-exilé après la Seconde Guerre Mondiale, Constantin Virgil Gheorghiu dont l'essai *De la Vingt-cinquième heure à l'heure éternelle* (2003, 1995) fait le cinquième chapitre du volume en discussion.

Ce n'est pas par hasard que sa première de couverture représente un stéthoscope, déposé (par un médecin, un écrivain ou bien un critique littéraire ?) sur un livre, en suggérant qu'à l'aide du stéthoscope on identifie la 'maladie', puis, par le biais de la littérature, on s'en guérit ; une question reste ouverte : qui fait la guérison ? la remémoration du passé ou bien la verbalisation/l'écrit de ce que l'on a vécu ?

Issu des communications présentées lors du colloque « Survivre par l'écrit », le présent volume collectif est la preuve que l'organisation de telles manifestations scientifiques sont des pépinières 'exorétiques' nécessaires à la formation de nouveaux esprits critiques, de la nouvelle génération de critiques littéraires pour lesquels s'exprimer en public, formuler et défendre un point de vue par écrit sont des impératifs professionnels.

Il y a maints points forts de ce volume, mais un d'eux serait la préoccupation particulière des contributeurs de définir rigoureusement et d'illustrer les notions-clés de leurs études : « pharmacon », « catharsis », « thérapeutique », « scripto-graphie » « écriture thérapeutique », « écriture d'une vie (life-writing) », « lecture thérapeutique », « autobiographie fictionnelle ». Cette pratique de la rigueur, nécessaire à toute entreprise critique, est expressément réclamée par les coordinatrices du volume, Bianca Bartoș et Simona Jișa, deux spécialistes roumaines réputées de la littérature française et des littératures francophones. Tour à tour, les romans des écrivains en discussion sont pris pour une forme thérapeutique de la littérature qui a la puissance de guérir et de faire dépasser le trauma du passé. Vu sous cet angle, ce type d'exercice littéraire est un 'éclaircur' dont l'écrivain se sert pour sortir de l'impasse douloureux et accablant d'une certaine époque de sa vie.

Un autre point fort de l'ouvrage est donné par les questions. Puisque les interrogations (bien ciblées) font la moitié de la démarche critique à suivre, il nous semble provocateur de mettre en évidence quelques-unes de celles-ci, rencontrées à travers la lecture de ce volume :

- Comment faire pour délirer la folie dans la plus apparente normalité ? (Camelia Raita)
- Est-ce que l'on arrive à se soigner par la peinture comme on le fait par l'écriture ? De ce point de vue, Caravaggio est-il un vainqueur ? (Maria-Lorena Racolța)
- Comment assumer et apprendre à vivre avec l'expérience du deuil ? (Andreea-Gabriela Stanciu)
- Est-ce qu'il est pertinent et efficace d'avoir une vision eschatologique chrétienne face au monde ravagé par toutes sortes de problèmes ? (Ștefan Ramba)
- Une éducatrice pénitentiaire (en Seine-Saint-Denis), susceptible d'avoir vu toutes sortes de violences, pourrait-elle guérir ses traumatismes transgénérationnels par l'écriture ? (Ramona-Elena Romănescu)
- Comment s'habituer avec le deuil, quels seront les moyens à l'utiliser au profit de la résilience, quel est le degré d'introspection que la littérature thérapeutique permet ? (David Coulbois)
- Lors du processus de guérir, le silence peut avoir un pouvoir nocif ? L'enfance, malheureusement détruite, pourrait-elle être guérie par l'écriture ? (Roxana Cozan).

Les réponses pertinentes offertes par les contributeurs à ces questionnements, soutenues par des exemples tirés des textes, enchaînées avec d'autres questions font le plaisir de l'analyse et invitent à la lecture. Les pistes critiques à suivre pourraient être provocatrices également, si les auteurs des articles avaient insisté là-dessus, car enchaîner avec d'autres points de vue critiques et avec d'autres textes romanesques c'est un défi dont les solutions possibles sont encore plus hardies.

À première vue on dirait que cet ouvrage, issu du colloque mentionné ci-dessus, s'adresse aux spécialistes chevronnés ou aux doctorants, mais la clarté des explications richement illustrées des articles, les corpus littéraires proposés à l'étude et la pertinence des argumentations recommandent ce volume à tous ceux qui s'intéressent au phénomène littéraire en question, à ceux qui veulent perfectionner leur expression argumentative écrite et aux organisateurs des réunions scientifiques en tant qu'exemple de bonnes pratiques à partager. Si les réseaux hydrographiques sont exorétiques par leurs embouchures plurielles, alors les réseaux des événements scientifiques doctoraux fonctionnent pareillement par leurs résultats de plus tard. *Excelsior !*

**Ramona MALITA**  
**Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie**

**Katarzyna Gadomska et Tomasz Kaczmarek (dir.), *Le Mal. Perspective transdisciplinaire*, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissen, Berlin, Bruxelles, Chennai, Lausanne, New York, Oxford, 2024, ISBN : 9783631925911 ; ISBN (ePUB) : 9783631925928 ; DOI : 10.3726/b22289, 222p.**

L'ouvrage *Le Mal. Perspective transdisciplinaire* se présente sous la forme d'un volume collectif élaboré sous la direction de Katarzyna Gadomska et Tomasz Kaczmarek, où des chercheurs issus de différentes universités s'interrogent sur l'obsession du mal dans la littérature contemporaine afin de déchiffrer toutes les facettes de ce phénomène transdisciplinaire, transculturel et transhistorique. Les études réunies sont réparties en deux grandes parties : « Le Mal en littérature » (divisée en deux sous-parties : « Le Mal et la littérature mainstream » et « Le Mal et la littérature populaire ») et « Le Mal et les arts du spectacle ».

L'ouvrage s'ouvre sur une préface, signée par Katarzyna Gadomska et Tomasz Kaczmarek, qui interroge l'omniprésence du mal dans la littérature, le théâtre et le cinéma contemporains, en croisant approches philosophiques, esthétiques et critiques. Cette introduction souligne la richesse du discours artistique sur le mal, à la fois objet de fascination, d'analyse et de représentation, et amorce une réflexion transdisciplinaire sur ses multiples figures et manifestations.

L'article « La figure d'Adolf Eichmann dans *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell » signé par Mohamed-Djihad Soussi ouvre la sous partie dédiée à la problématique du Mal dans la « littérature mainstream ». L'auteur propose une lecture croisée d'Hannah Arendt et de Jonathan Littell autour de la figure d'Adolf Eichmann, en interrogeant la notion de « banalité du mal » dans l'œuvre mentionnée dans le titre. Soussi y analyse la complexité du personnage d'Eichmann en soulignant les écarts avec l'interprétation arendtienne, notamment sur les plans de l'intellect, de la responsabilité morale et de la représentation littéraire.

L'article rédigé par Michaela Rumpikova explore la thématique de la violence et de la vengeance féminine comme forme singulière du mal que la littérature contemporaine cherche à représenter. À travers *Dolorès, ou le ventre des chiens* (2024) d'Alexandre Civico et *Les Orageuses* (2020) de Marcia Burnier, qu'elle analyse « sous la tutelle » de Virginie Despentes, l'autrice examine comment le corps féminin, marqué par le viol, devient le lieu d'une mémoire traumatique et d'un désir de revanche. Dans les deux récits, la vengeance s'enracine dans la chair blessée, se manifeste comme un cri, et révèle une force sororale transgressive. Le personnage de Dolorès, enfant issu d'un viol, et les protagonistes survivantes d'un viol de Burnier incarnent une dynamique de rage qui transforme les corps en véritables « machines de guerre » littéraires, capables de défier et de détruire les sources de leur souffrance.

Dans « Le rayonnement des ténèbres dans *La Puissance des ombres* de Sylvie Germain », Francesca Mazzella propose une analyse de

la problématique du mal, illustré sous la forme d'une ombre qui accapare totalement la lumière. Chez Germain, le meurtre semble au premier abord un acte gratuit, sa motivation étant floue et mystérieuse. Mazzella, à travers son analyse, montre qu'en effet le mal n'est jamais gratuit, qu'il existe toujours un autre mal à l'origine, issu d'un procès de propagation dynamique. L'autrice de l'article observe ainsi que le meurtrier commet son crime suite à des traumatismes bien enracinés dans son enfance. Ainsi, le mal semble avoir des ténèbres qui trouvent ses origines dans plusieurs malheurs cachés dans la profondeur de l'âme.

Ramila Demane Debbih propose une « Poétique du Mal dans le texte de Malika Mokeddem », en s'intéressant à la transformation de la violence en une source de renaissance chez l'écrivaine algérienne d'expression française. En dévoilant la souffrance des femmes algériennes dans la société postcoloniale – à travers des témoignages de viols, de mariages forcés, de crimes dont elles ont été victimes –, l'écriture de Mokeddem devient un moyen de rompre du silence. En fondant son analyse sur les romans *L'interdite*, *Des rêves et des assassins* et *La transe des insoumis*, Demane Debbih observe comment l'écrivaine dénonce la violence et les attitudes patriarcales envers les femmes, tout en s'interrogeant sur le pouvoir de la littérature de guérir les blessures du passé. Ainsi, pour l'autrice de l'article, la poétique du mal à l'œuvre chez Mokeddem ouvre sur un « horizon régénérateur » pour les traumas personnel et collectif.

Anna Szkonter-Bochniak décrypte les « différentes formes de mal dans l'œuvre d'Ananda Devi » – viol, autodestruction, inceste, violence en famille, pauvreté, meurtre. L'autrice de l'article remarque une forme de fascination pour le mal chez Devi, souvent représenté comme une transgression et une libération de tout ce qui est interdit. Szkonter-Bochniak décrit d'abord les figures masculines agressives : des hommes qui tuent, fréquentent des prostituées, abusent de leurs proches ; certains d'entre eux sont marqués par des traumatismes collectifs enracinés dans le passé colonial. Elle évoque ensuite les personnages féminins malfaisants qui se prostituent, trahissent, se vengent, protestent, trompent leurs partenaires, se révoltent contre le mal qu'elles subissent. Szkonter-Bochniak met ainsi en lumière la volonté d'Ananda Devi de réfléchir, à travers son œuvre, à la dualité humaine – cette capacité à faire à la fois le bien et le mal – en représentant de manière riche et nuancée la part sombre de l'être humain.

En s'appuyant sur les romans *Entendez-vous dans les montagnes* de Maïssa Bey, *Le village de l'Allemand* de Boualem Sansal, et *Au vent mauvais* de Kaouther Adimi. Michèle Sellès Lefranc s'intéresse à la représentation du mal dans les mémoires traumatiques conflictuelles et à leur transmission. Elle souligne le rôle de l'écrivain dans l'établissement d'un lien entre les générations et leurs mémoires, la littérature acquérant ainsi un pouvoir réparateur face aux traumas du passé.

Mhamed Leqdeh construit son article autour de la problématique « du mal physique et [du] mal moral dans la littérature carcérale au Maroc ». Il convoque des témoignages d'anciens prisonniers militaires incarcérés à Tazmamart, accusés d'avoir participé aux deux tentatives de coup d'État de 1971 et 1972. Selon Leqdeh, ces récits révèlent la souffrance atroce des prisonniers, la violence et la torture qu'ils ont subies, tout en dévoilant une histoire longtemps occultée. Ils montrent également combien les expériences vécues ont laissé des traumatismes profonds dans la psyché des détenus. La présence constante de la mort, la destruction progressive de la santé mentale et physique des prisonniers sont autant de facettes du mal, engendré par des conditions de vie inhumaines et une terreur psychologique omniprésente.

La sous-partie « Le Mal et la littérature populaire » s'ouvre avec un article signé par Fatima Tebdjoun : « Barbe Bleue : réécritures contemporaines d'une figure polymorphe du mal ». Cette article propose une nouvelle lecture littéraire du concept de mal à travers la figure emblématique de Barbe Bleue, en s'appuyant sur plusieurs réécritures contemporaines d'auteurs tels qu'Hortense Dufor, Amélie Nothomb, Elena Jonckere et Harry Bellet. Chacun de ces écrivains réinvente l'archétype du personnage et explore sa part sombre dans toute son ambiguïté.

Dans l'article « Thomas Owen et le phénomène fantas(ma)tique : Le mal moral au coin de la rue », Denis Moreau montre comment le réel, quotidien et banal, est représenté dans le fantastique owenien, et comment la figure diabolique s'inscrit dans un « surnaturel quotidien ». Le mal devient ainsi une caractéristique centrale du personnage fantastique chez Owen, situé à la frontière entre le réel et l'imaginaire.

Ioana Marcu propose une analyse des « déclinaisons du mal dans le roman *Marseille 73* de Dominique Manotti », en mettant notamment en lumière le clivage socio-spatial au sein de la cité phocéenne, ainsi que les thèmes du meurtre, de l'impunité et de la complicité des forces de l'ordre, censées protéger tous les habitants, quelles que soient leurs origines. Marcu souligne le pouvoir de la littérature à attirer l'attention du lecteur contemporain sur le danger persistant des discours xénophobes ou anti-étrangers qui continuent de circuler autour de nous.

Cette sous-partie se clôt sur l'article « Une Dichotomie du Mal : Entre la peste vindicative et le crime inévitable dans le roman policier *Pars vite et reviens tard* de Fred Vargas ». Ciprian Onofrei y met en évidence la frontière floue entre le bien et le mal, ce qui confère une certaine ambiguïté à la compréhension du mal.

La deuxième partie de l'ouvrage rassemble des études portant sur la question du « Mal et les arts du spectacle ». Paul Aimé Ekoumbamaka s'intéresse à « La déshumanisation à l'écran : le cas du génocide rwandais de 1994 », en prenant pour exemples les films *Un dimanche à Kigali* de Robert Favreau et *Opération Turquoise* d'Alain Tasma. Selon Ekoumbamaka, la représentation des scènes de torture et de massacre

ne correspond pas entièrement à la réalité historique, ce qui engendre un « état de désengagement chez le spectateur » face à l'histoire présentée.

Sonia Dosoruth explore « le mal dans *La Tragédie de Déirdré* (1938) de Robert-Edward Hart ». Elle analyse ce mal à travers la perspective du pouvoir du roi Conor, qui commet un « inceste psychologique ». Dosoruth avance que la pièce offre « un regard réaliste sur le mal », sur le pouvoir masculin et sur la violence envers les femmes.

Cécile Beslé s'interroge sur « la quête d'une demeure dans l'expérience du mal » en prenant pour exemple la pièce de théâtre *Le Malentendu* de Camus. Cette étude a pour but de décrypter l'évolution du mal dans la « tragédie moderne » de Camus, en identifiant les symptômes du mal incarnés par les personnages : la solitude, l'eau comme élément associé au danger, et l'impossibilité d'unité entre Jan et Maria. Ces éléments représentent les visages du mal de la condition humaine, que Beslé met en lumière dans la pièce camusienne.

L'ouvrage se clôt par un article intitulé « Entre rhinocéros et Covid-19 : la maladie comme métaphore du Mal dans *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco ». Elena Ravera établit un parallèle entre ces deux « maladies », mettant ainsi en lumière des maux tels que la peur, la psychose collective, l'hystérie et la contagion — toutes des déclinaisons du mal que l'on retrouve aussi bien dans la pandémie de Sars-CoV-2 que dans la pièce d'Ionesco.

À la suite de cette lecture, nous pouvons affirmer que l'ouvrage *Le Mal. Perspective transdisciplinaire*, coordonné par nos collègues polonais, invite le lecteur — qu'il soit passionné par une littérature grand public, largement diffusée, par une littérature populaire, ancrée davantage dans la culture de masse, ou par les arts du spectacle — à prendre conscience de toutes les formes de souffrance que nous ressentons en tant qu'êtres humains.

La lecture de ce livre montre que les pouvoirs de la littérature sont innombrables : c'est l'écriture qui peut briser le silence, guérir les blessures traumatiques du passé historique. La littérature nous rend plus conscients de l'existence permanente du mal autour de nous, nous permettant ainsi de combattre les comportements destructeurs. C'est toujours dans la littérature que les écrivains transposent les combats intérieurs de la condition humaine, offrant chacun à sa manière des perspectives sur la dualité du bien et du mal à travers leurs personnages. Déchiffrer les multiples visages du mal à travers la littérature et d'autres formes d'art devient une manière d'approfondir notre connaissance du monde dans lequel nous vivons, mais aussi une interrogation sur nos propres existences en tant qu'individus.

Ainsi, le travail scientifique accompli dans le présent ouvrage s'avère indispensable pour le champ de la littérature contemporaine.

**Livia ȚUSCĂ**  
**Université de l'Ouest de Timisoara, Roumanie**

**Ileana Neli Eiben, Andreea Gheorghiu (dir.), *Une Roumaine au pays de la Francophonie. Mélanges en l'honneur de la professeure Margareta Gyurcsik*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2022, ISBN 978-973-125-951-2, 374 p.**

L'ouvrage *Une Roumaine au pays de la Francophonie. Mélanges en l'honneur de la professeure Margareta Gyurcsik* (2022), coordonné par Ileana Neli Eiben et Andreea Gheorghiu, examine d'une part le parcours académique et l'activité de l'universitaire Margareta Gyurcsik, et d'autre part ses thèmes littéraires de prédilection, qui constituent le noyau central des études rassemblées. Les contributions des auteurs – deux épîtres dédicatoires, quatorze articles scientifiques, une interview, quatre traductions inédites ainsi que cinq fragments littéraires – sont à la fois originales et enrichissantes. Elles témoignent du profond respect, de l'appréciation et de la gratitude sincère que les collègues, collaborateurs et anciens étudiants portent à Margareta Gyurcsik.

L'avant-propos du volume met en lumière la personnalité kaléidoscopique de Margareta Gyurcsik : professeure, chercheuse, traductrice, fondatrice du Centre d'Études Francophones, créatrice de la revue *Dialogues francophones*, figure indissociable de la francophonie littéraire qu'elle a intensément promue. Son impressionnante activité a dépassé, d'une part, un demi-siècle, et d'autre part, les frontières de l'espace académique roumain. Signé par Ileana Neli Eiben, cet élogieux mot d'ouverture présente la structure quadripartite de l'ouvrage, tout en mettant en valeur le travail pluridirectionnel et les mérites exceptionnels de l'universitaire, qui a célébré ses 80 ans en 2021.

La première section, « Épîtres dédicatoires », s'ouvre sur la lettre de Fritz Peter Kirsch, intitulée de manière fort suggestive « Bien chère Margareta ». Cette production épistolaire, issue du cœur du philologue et romaniste autrichien, témoigne d'une longue amitié fondée sur une passion commune : les études canadiennes. Dans cette lettre, Kirsch revient sur plusieurs des thèses développées par Margareta Gyurcsik tout au long de sa carrière, dans ses articles et ouvrages. À travers de nombreux parallèles avec la littérature universelle, puisés dans une culture manifestement encyclopédique, le chercheur approfondit et éclaire les propos de sa collègue, leur donnant un nouvel éclat.

La deuxième épître, minutieusement construite autour de l'activité académique de Margareta Gyurcsik, est signée par Ileana Neli Eiben, qui fut, au fil des années passées à l'Université de l'Ouest de Timișoara, son étudiante, sa collègue et sa collaboratrice. Neli Eiben retrace de façon chronologique le parcours de la femme de lettres, ainsi que l'évolution de leur relation professionnelle

Le volet des articles scientifiques, intitulé « Îlots et archipels littéraires francophones », s'ouvre avec la contribution d'Elena Ghiță, consacrée à l'activité des « promoteurs de la cause roumaine au XIX<sup>e</sup>

siècle », plus précisément à celle du linguiste, traducteur et historien Jean-Alexandre Vaillant, ainsi qu'à celle de l'homme de lettres, éditeur et historien Jean Henri Ubcini. Le travail méthodique et la diversité des sujets abordés par ces deux « amis » des Roumains dans leurs ouvrages *La Romaine*, respectivement *Provinces d'origine roumaine*, amènent Elena Ghiță à les qualifier de dignes « héritiers des Encyclopédistes » (32).

Dans son article « Jules Verne à travers la presse hongroise entre 1865 et 1877 », Jenő Farkas se penche sur la traduction et la réception en hongrois des œuvres du romancier français. Il aborde notamment des aspects tels que l'association erronée du nom de l'écrivain à la littérature hongroise, les différences manifestes entre les traductions publiées dans la presse et celles parues en volume, pour étendre ensuite son analyse aux problèmes liés à la double réception — hongroise et allemande — de la littérature universelle dans l'espace pannonique.

« De la force de l'imagination ou comment aimer chez Proust » est le titre que porte la contribution de Sanda Bădescu. Afin d'y passer au crible la conception proustienne du sentiment amoureux, l'autrice se sert d'une lentille à focalisation philosophique qui apporte au premier plan les œuvres de Montaigne et de Schopenhauer. Selon l'exégète proustienne, *À la recherche du temps perdu* représente « une complexe exploration de la subjectivité de l'amour » (47), sentiment qu'elle décortique en approchant, entre autres, les motifs de l'illusion amoureuse, de la jalousie ou bien de l'énamourément facilité par la proximité de la mer.

La réflexion de Mariana Ionescu – « Antonin Artaud : danser le rock avant le rock » –, met en avant la figure du dramaturge et poète français en tant que « figure à la fois emblématique et paradoxale du renouveau de l'écriture poétique et théâtrale de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle » (65). Dans un article qui focalise, tour à tour, les ruptures et les cris de révolte de l'homme contemporain, la mise en scène du théâtre artaudien et le rôle joué par le langage corporel, le retour aux origines du langage et des passions ou le pouvoir contagieux du spectacle théâtral, Mariana Ionescu transpose en mots son admiration envers Artaud, « créateur protéiforme », « créateur de génie » (75), et son œuvre, redécouverte trente ans après sa mort.

Dans son article intitulé « André Kédros, un écrivain grec francophone méconnu », Georges Fréris s'attache à faire découvrir au public un auteur dont les « œuvres engagées, réalistes, [sont] héritées de sa participation à la résistance contre le fascisme, le nazisme et des difficultés personnelles, le lendemain de l'après-guerre » (p. 82). Initié à l'art d'écrire par Louis Aragon – qu'il rencontre à Paris à la fin de la guerre civile grecque –, Kédros utilise l'écriture comme un outil de dénonciation des injustices sociales auxquelles le peuple grec est confronté. Il entame ainsi sa carrière d'écrivain francophone. Dévoué à la « cause du peuple », l'auteur grec publie des romans à thèse à visée politique, ainsi que des ouvrages destinés à la formation de la jeunesse, devenant, ce faisant, un artisan au service de ses idéaux humanistes et

idéologiques. En conclusion, Fréris exprime son regret que, malgré la large diffusion de l'œuvre de Kédros de son vivant, celle-ci soit aujourd'hui tombée dans l'oubli, tant en France qu'en Grèce.

Marc Quanghebeur évoque dans « "La clarté est un parti-pris". Contradictions et spécificité du monde littéraire belge francophone de l'après-guerre » les défis auxquels se heurte la littérature belge francophone. Qu'il s'agisse de la dénomination la plus juste à choisir pour cette littérature – littérature belge de langue française ou littérature française de Belgique –, la difficulté de définir le champ littéraire belge de langue française, l'interrogation relative à l'existence d'un « tempérament » spécifique belge – conduisant à une littérature nationale qui exprime l'âme d'un peuple – ou d'une vie littéraire belge, ou bien l'idée d'une lutte surgissant entre langue et sentiment national, les problématiques auxquelles s'attaque l'auteur sont pertinentes et abondamment soutenues par la bibliographie critique.

Ancien étudiant et disciple de Roland Barthes, Gaëtan Brulotte analyse, dans son article intitulé « *Homo amans* ou *Homo eroticus* ? Amour et désir d'après Roland Barthes », les « différences conséquentes et [les] distorsions du concept analysé » (p. 103) qu'il a pu observer entre le Séminaire donné à l'École pratique des hautes études (1974–1976) et l'ouvrage *Fragments d'un discours amoureux* (1977). Brulotte constate que, tandis que le séminaire était ponctué d'interrogations et que les leçons inaugurale et terminale étaient savamment construites autour de l'appareil méthodologique élaboré par Barthes, dans la version publiée, ces considérations ne subsistent que dans l'introduction, où elles sont condensées et réduites à leur strict minimum. En conclusion, Brulotte affirme que, même si Roland Barthes n'a peut-être pas réussi à renouveler le sens de l'acte d'aimer, « il a assurément sorti l'amour de la banalité et a conduit à d'autres façons d'en discourir » (126).

Dans « Raconter l'indicible : l'esthétique du trauma dans *Rue Ordener*, *Rue Labat* de Sarah Kofman », Monica Garoiu examine le roman testimonial de l'écrivaine juive survivante de l'Holocauste dans lequel celle-ci transpose l'expérience traumatique de son enfance vécue au temps de la Shoah. Par le truchement de son analyse, Monica Garoiu se propose d'expliquer le rapport entre le trauma, la narration et le corps, d'analyser les enjeux psychiques que comporte le récit autobiographique et enfin mais pas des moindres de déceler au niveau diégétique les marques traumatiques de cette plaie saignante qui pousse l'autrice à se suicider quelques mois seulement après la parution de son livre.

Le rapport que les individus appartenant à la deuxième génération d'immigrés maghrébins à l'Hexagone entretiennent avec leurs deux langues maternelles, l'arabe et le français, est minutieusement analysé par Ioana Marcu dans son article « L'anticommunication dans la littérature issue de l'immigration maghrébine ». L'autrice se donne pour but d'y illustrer l'« altération du statut identitaire de la langue, notamment de la langue des ancêtres, devenue non-partageable » (144), en analysant des

œuvres appartenant à des écrivaines « intrangères »<sup>1</sup> – Ferroudja Kessas, Malika Madi et Soraya Nini – et parues entre 1990 et 2000.

Le professeur Maurizio Gatti, organise en septembre 2008, à Wendake (Québec), un colloque intitulé « Les littératures autochtones francophones émergentes » dont Peter Klaus nous rend compte dans « Une découverte de taille : l'émergence des littératures autochtones francophones de par le monde (Québec inclus) ». Ce colloque, qui a rassemblé des poètes et des écrivains canadiens établis ailleurs, ainsi que des chercheurs universitaires, unis par un lien, celui de « la langue française dans toutes ses différences » (157), s'est avéré un échange d'idées fructueux et enrichissant qui a su revigorer les différents patrimoines autochtones en voie d'effacement.

L'objectif que se donne Carlo Lavoie dans « Le sang noir et la mort : méditations sur la chasse, de la forêt à la cuisine » est d'offrir une lecture de la pièce de théâtre *Partie de chasse* de François Emmanuel ainsi que du roman *La Foi du braconnier* de Marc Séguin par le prisme des constructions sociales de la chasse et de l'animal gibier, constructions qui, dans les œuvres susmentionnées, s'opposent de façon fondamentale. Tandis que dans *Partie de la chasse*, le chasseur se situe « au-dessus » de la nature, dans *La Foi du braconnier*, il représente une partie intégrante de celle-ci.

« Parler du communisme avec humour : *Le cimetière des abeilles* d'Alina Dumitrescu et *Heureux qui, comme mon aspirateur ...* de Florentina Postaru » est le titre donné par Ileana Neli Eiben à son texte. Écrivaines roumaines d'expression française, écrivaines migrantes, Alina Dumitrescu et Florentina Postaru livrent, sur un ton humoristique, des récits qui sont en même temps des fragments de l'histoire de la Roumanie communiste et postcommuniste. Il convient de souligner le fait que l'humour y prend souvent le masque de l'autodérision, car, comme l'explique Ileana Neli Eiben, « l'autodérision est devenue un mode de vie à l'époque communiste » (185), une échappatoire pour ne pas sombrer dans la folie, un outil vital pour la survie.

La réflexion développée par Árpád Vígh dans « Le mythe, tuteur de la condition humaine » met en lumière la notion du mythe, de même que les différences constitutives qui l'éloigne de la légende et de la fable. L'auteur appuie son analyse non seulement sur des définitions extraites des dictionnaires tels le *Dictionnaire de l'Académie française*, le *Littré*, le *Dictionnaire de poésie et de rhétorique d'Henri Morier* ou le *Lexis* de Larousse, mais aussi sur des œuvres des philosophes tels Mircea Eliade ou Paul Ricoeur, des critiques littéraires tels Austin Warren et René Wellek, du folkloriste Vladimir Propp ou bien du psychologue Paul Diel – pour ne mentionner qu'une partie des noms notoires cités dans l'article. Tous ces points de vue, soigneusement présentés et largement commentés par Árpád Vígh, contribuent au crayonnage d'un panorama ample et généreux

---

<sup>1</sup> Nous reprenons la définition de Ioana Marcu : « Terme à origine incertaine, le mot "intranger" désigne l'"étranger du dedans" » (143).

sur la problématique du mythe, panorama que l'on considère utile à tout un chacun désirant s'aventurer sur ses sentiers sinueux.

« Les médiations conjointes et co-construction du sens : une approche sensible de l'expérience de visite » est la contribution qui clôt la rubrique des articles scientifiques. Signée par Cristina Bădulescu, cette étude, inscrite dans le cadre d'un programme de recherche CPER/FEDER, explore la notion de « médiations conjointes – muséale, parentale et technologique » (215), à travers une approche à la fois épistémique et empirique des émotions ressenties par la dyade parent-enfant lors d'une visite libre au musée. Voici quelques pistes conclusives de l'article qui ont retenu notre attention : 1. L'état psychologique de l'enfant est étroitement lié au degré d'implication du parent dans l'activité menée ; 2. Cette activité a un effet émotionnel bénéfique sur l'enfant ; 3. Les parents se déclarent largement satisfaits de l'évolution émotionnelle observée chez leurs enfants à l'issue de la visite.

Dans « Dumitru Tsepeneag : "La maladie des écrivains roumains : le manque de solidarité" », propos recueillis par Jenő Farkas, l'écrivain roumain établi à Paris répond à une série de questions vouées à apporter la lumière sur son activité, son statut d'écrivain en Roumanie et en France et son cercle d'amis. Nous nous devons de faire ressortir le fait que Dumitru Tsepeneag, initiateur du mouvement onirique roumain, *persona non grata* pour le Parti communiste, auteur intolérable pour la Censure, est déchu de sa nationalité par Ceaușescu et contraint à l'exil en 1975, lors d'une visite à Paris. Il semble pourtant que ce coup avait été préparé de façon subreptice, avec la participation de ses collègues écrivains, bien avant l'année fatidique. En 1968 déjà, les revues *Scânteia* et *Contemporanul* publient « des articles très violents, certains signés par des critiques respectables tels que Cioculescu, Streinu, Marino, ou par de grands poètes comme Philippide, dans le seul but de [le] couvrir définitivement de l'opprobre public » (235), lui et les partisans de son mouvement, comme l'explique Tsepeneag lui-même.

Le volet des « Traductions inédites » s'ouvre avec un texte consacré à Valentine de Saint-Point, amie et modèle de Rodin, extrait de l'ouvrage *Rodin, Brancusi, Meunier și cultura clasică* (2016) écrit par Cristian-Robert Velescu et traduit en français par Maria Țenchea, avec l'aimable autorisation de l'auteur. La traduction réalisée par Georgiana I. Badea porte sur le fragment qui clôt le roman *Le Blanc et le Noir* (1764) de Voltaire relatant l'histoire d'amour entre le jeune Rustan, fils unique d'un mirza de la province de Candahar, et la princesse de Cachemire. L'attention particulière portée au mot et la capacité de la traductrice à restituer les subtilités de la langue française donnent lieu à une traduction délicate du texte voltairien, fidèle à l'esprit de l'époque et au style de l'écrivain et philosophe français — un véritable plaisir de lecture.

Andreea Gheorghiu propose une traduction de l'essai *Regrets sur ma vieille robe de chambre ou Avis à ceux qui ont plus de goût que de fortune* rédigé par Denis Diderot en 1768. Sa traduction sensible et

judicieuse aboutit à rendre l'humour et l'ironie d'un texte qui constitue le prétexte d'une méditation douce-amère sur la destinée des philosophes face à la fortune et les compromis que, en vieillissant, ceux-ci finissent par accepter. Nous nous devons de remarquer que la traductrice effectue des remaniements au niveau de la ponctuation de l'œuvre diderotienne, ajoutant également de multiples alinéas afin de faciliter la lecture du texte.

Ramona Malița se penche sur la première partie de la nouvelle *Histoire de Pauline* (1786-1794), nouvelle à part que l'on rattache à l'œuvre de jeunesse de Madame de Staël. Traductrice expérimentée, Ramona Malița, non seulement manie avec maîtrise les phrases de l'écrivaine et philosophe française en aboutissant à une traduction sensitive de l'amour que porte la jeune Pauline à son cher Théodore, mais aussi, opère-t-elle, par des raisons de lisibilité, de nombreuses modifications relatives à la ponctuation ainsi qu'à la disposition des paragraphes.

Réunies sous l'emblème « Pages inédites », les cinq contributions du dernier dossier viennent donner une touche de fraîcheur et d'originalité au volume. Par l'intermédiaire d'*Une enfance en Bucovine*, Elena-Brândușa Steiciuc entreprend un retour nostalgique dans son enfance qu'elle passe dans la ville de Suceava, pendant les années soixante. Elle y remémore, tour à tour, les durs hivers, « de vrais océans, qui engloutissaient les villes et les villages » (328), la vie dans la maison de fonction que ses parents reçoivent en tant qu'employés des chemins de fer, l'humour de sa grand-mère maternelle, les classes primaires, indissociables de la figure de Victoria Reut, son institutrice, ou bien des figures pittoresques de ses collègues de classe tout comme « Dumitru Stamate et Petrică Lupu, les deux tsiganes de la classe, les plus bruyants » ou « Adriana Iliescu, [s]on éternelle rivale au premier prix » (328-329). Mais l'histoire dans laquelle elle s'investit le plus est l'histoire de l'amour de ses parents, Elena Maftei et Gheorghe Sumanaru, matérialisée malgré la réticence de ses grands-parents paternels.

Cristina Montescu nous propose un extrait d'un roman en cours d'écriture, *Des corps sur la langue*, dans lequel elle met en scène son *alter ego* d'enfance, une fille rebelle grandissant dans une famille bilingue à Montréal – la langue maternelle de la mère étant le roumain et celle du père le français – et refusant de parler la langue de sa mère, une « langue tellement étrangère pour [elle] » (337), seulement « pour la contrarier et la mettre en colère » (338). Ce qui intrigue dans le roman, est le rapport paradoxale vis-à-vis du binôme langue-territoire que manifestent et la fille et la mère : la fille, car, malgré le refus de s'exprimer en roumain, est animée par un grand désir d'entreprendre un voyage en Roumanie et la mère, car, elle presse sa fille à connaître sa langue maternelle, tout en refusant de lui faire connaître la terre de ses ancêtres.

Écrivaine émigrée à Québec, Alina Dumitrescu raconte dans *Polyphonie à Côte-des-neiges* la réussite de son intégration dans son pays d'adoption, mais aussi et surtout dans sa ville d'adoption, Montréal, cette « destination creuzet » où le monde entier vient, de même que dans

son quartier d'adoption, car « [son] pays, ce n'est pas un pays ! [Son] pays, c'est le quartier Côte-des-neiges. » (342), un quartier métissé où l'on entend chaque jour parler allemand, russe ou japonais.

*Coup de sandale à Syracuse* de Dorica Lucaci relate les vacances d'été que deux jeunes frères passent en Sicile, à Syracuse, ville qui accueille un prestigieux colloque international rassemblant des hommes de science de par le monde. Le volume reproduit trois chapitres du roman qui suivent les expériences insolites des protagonistes, à leur insu, voyageurs dans le temps. Le premier chapitre expose la rencontre inattendue entre Gaspar, l'un des frères, et le jeune savant Archimède qu'il croise sur la plage, « cet ado au corps long et maigre flottant dans un large tissu de lin négligemment attaché aux épaules. » (344) Relevant aussi du numineux, le deuxième chapitre présente l'initiation des deux frères à la vie quotidienne dans une ville de la Grèce antique, tandis que le troisième suit le périple de Gaspard, parti à la recherche du coffre mythique d'Alexandre le Grand.

La dernière contribution du volume, *Leția de istorie [La leçon d'histoire]* de Simona Constantinovici, nous porte vers la cité de Carthage, aux temps des guerres puniques, par l'intermédiaire d'une classe inouïe d'histoire. Face à ses élèves bruyants et bavards, décidés de perturber le bon déroulement de la classe, l'enseignante donne libre cours à sa pensée errante, laissant au lecteur l'impression d'assister à un épisode de métempsychose pendant lequel elle quitte son corps physique pour incarner le personnage historique de Hannibal : « *Hannibal c'est moi !* Je hurle pour que tout le monde qui a ouvert le livre à cette page-là m'entende : *Hannibal c'est moi !* [...] En chair et en os [...]. »<sup>2</sup> (n.t.) L'expérience presque surnaturelle vécue par la professeure se continue par celle d'un de ses élèves qui prétend avoir connu le général carthaginois dans son rêve de la nuit.

*Une Roumaine au pays de la Francophonie. Mélanges en l'honneur de la professeure Margareta Gyurcsik* est assurément un livre à ne pas omettre. Tout d'abord par nous, les (anciens) étudiants de l'Université de l'Ouest de Timisoara, car il représente l'outil parfait pour nous rappeler l'héritage que nous a légué notre *Alma Mater* par la personne de Margareta Gyurcsik : ses traductions et ses études littéraires qui lui ont valu la renommée internationale, la plaçant parmi les spécialistes dans les études littéraires canadiennes les plus prestigieuses au monde. Ensuite, par ses collègues, chercheurs roumains et d'ailleurs, car les problématiques traitées dans cet ouvrage sont susceptibles de déboucher sur de nombreuses pistes de recherche, riches et variées. Enfin, mais pas des moindres, par le large public qui, en parcourant ce volume, aura la possibilité de découvrir la femme de lettres qui est Margareta Gyurcsik, de même que d'élargir son univers littéraire et culturel par l'immersion dans les profondeurs des textes qui le

<sup>2</sup> „*Hannibal sunt eu!* Urlu să mă audă toată lumea care-a deschis cartea la pagina asta : *Hannibal sunt eu!* [...] În carne și oase[...].” (361).

composent, qu'il s'agisse des épîtres dédicatoires, des articles scientifiques, des interviews, des traductions ou bien des productions inédites, car ils sont tous d'une qualité incontestable.

**Alexandra DĂRĂU-ȘTEFAN**  
**Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie**

**Gyurcsik, Margareta, Dumitru Tsepeneag. *Un pont entre la Seine et le Danube*, Chisinau, Éditions Muse, 2022, ISBN 978-620-4-96014-2, 48p.**

Nulle autre introduction que celle de Nicolae Bârna<sup>3</sup>, citée en première page de l'avant-propos, ne semble mieux présenter l'identité « multiple, essentiellement plurielle » (3) de Dumitru Tsepeneag. Écrivain, auteur, traducteur, théoricien, essayiste et journaliste, il est décrit par Margareta Gyurcsik comme un homme de lettres complet. Véritable touche-à-tout de la littérature, il est aussi, dans cet ouvrage, qualifié à plusieurs reprises de « passeur » (3) entre deux cultures : sa terre natale roumaine, et son pays d'exil – la France. L'image du pont entre deux cultures est mobilisée dès le titre de l'ouvrage, et ce même sur la couverture puisque l'édition présente est illustrée par le pont de la Concorde au-dessus de la Seine. La thématique du pont est reprise plusieurs fois dans le texte critique de Margareta Gyurcsik, et s'appuie sur la récurrence de ce motif au sein de la littérature de Tsepeneag, écrivain « oublié sur un pont » (4).

Margareta Gyurcsik décide d'analyser la bibliographie de Tsepeneag en cinq parties, les romans étant rassemblés par ordre chronologique et thématique. Toutefois, si de découpage thématique rassemble et rapproche certaines œuvres les unes des autres, il n'éloigne ni ne repousse les autres romans dans d'autres catégories. La continuité et la cohérence globale de l'œuvre de Tsepeneag est toujours conservée : chaque chapitre explore une nouvelle thématique, sans jamais délaisser celles déjà évoquées auparavant. Ainsi, de nombreux *ponts* sont présents au sein même de l'ouvrage critique, encouragés par l'intertextualité dans l'œuvre de Tsepeneag et la récurrence des thématiques propres à l'auteur.

Le premier chapitre, « Une contribution roumaine au Nouveau Roman », s'intéresse aux débuts littéraires de Tsepeneag dans les années 60 et 70, et son « groupe onirique » de Bucarest. L'autrice évoque d'emblée le lien littéraire fort entre l'écrivain et Alain Robbe-Grillet, romancier français et théoricien du Nouveau Roman. Fervent défenseur du français, Tsepeneag publie de nombreux articles sur sa littérature.

---

<sup>3</sup> Nicolae Bârna, *Dumitru Tsepeneag : Aller et venir à travers plusieurs goulots de sablier. Identité multiple, identité alternée, identité intégratrice*, in *Dumitru Tsepeneag. Les Métamorphoses d'un créateur : écrivain, théoricien, traducteur*. Études réunies par Georgiana Lungu et Margareta Gyurcsik, Timișoara, Editura Universitatii de Vest, 2006, p. 9.

Les deux écrivains s'accordent sur de nombreux aspects, notamment l'utilisation des rêves afin de décrire autrement la réalité, en opposition, pour le roumain, au réalisme-socialiste, alors seul mouvement officiel sous la dictature communiste.

Tsepeneag et Robbe-Grillet donnent aussi des places privilégiées à la prose et la matérialité du texte, jugées plus importante que toute idéologie. Pour eux, c'est la forme du texte qui prime : Tsepeneag déclare n'écrire que pour des « raisons strictement esthétiques ». En tant que francophone d'apprentissage, c'est-à-dire non natif, il peut trouver en la langue française un jeu infini. D'autres auteurs roumains d'expression francophones se sont heurtés à cette langue auparavant, comme par exemple Panait Istrati, pour qui l'écriture en français fut une tâche laborieuse et ardue, lui qui affirmait avancer « comme une taupe obligée de monter un escalier brulant »<sup>4</sup>. Ce fut aussi le cas d'Émile Cioran, pour qui le français ne fut qu'un « idiome d'emprunt »<sup>5</sup> auquel il se sentait étranger, regrettant souvent sa chère langue native roumaine. Pourtant, le cas Tsepeneag paraît être différent de ceux de ces prédécesseurs. L'écrivain roumain voit dans le français un jeu infini et l'autrice insiste sur « l'attitude ludique » (11, 15) de l'écrivain vis-à-vis de la langue, trait spécifique de l'écriture postmoderne. Le français prend ici la place à la fois d'une langue-jeu ou langue-jouet, mais aussi de « la langue du métatexte » (12).

Au-delà de l'usage ludique de la langue analysé dans ce premier chapitre, sont évoqués aussi l'appartenance de Tsepeneag au Nouveau Roman avec son roman *Le mot sablier* (1984), et les prémices de la métatextualité, avec la présence du traducteur Alain Paruit dans la diégèse du roman, une thématique davantage développée dans une prochaine partie de l'ouvrage.

Le deuxième chapitre « Intertextualité et métissage » développe la thématique de l'échange culturel, dont Tsepeneag en est un représentant adéquat en tant que « passeur » entre deux cultures. Le motif du métissage y est illustré par le roman *Pigeon vole* (1989), dans lequel quatre personnages se partagent la rédaction du roman : « Edmond le noir antillais, Edgar le jaune à demi vietnamien et Edouard le rouge, secrétaire de cellule. » (19) et Ed Pastenague, anagramme de Tsepeneag, autre forme de métatextualité. Ce métissage culturel est croisé à une métaphore filée du tissage : l'intertextualité omniprésente ressemble à une toile tissée de milles fils littéraires. Flaubert, Dumas, Mallarmé, Nabokov, Rousseau et bien d'autres sont cités ou mentionnés dans un texte à inspirations multiples qui tisse des liens entre les littératures et construit des ponts entre les cultures, chaque personnage étant originaire d'un continent différent. C'est dans ce grand mé-tissage culturelle qu'intervient la métatextualité lorsque les personnages prennent la parole pour s'opposer au style et commenter les textes des

<sup>4</sup> Revue « Adevarul literar si artistic », n° 179, 1924.

<sup>5</sup> Émile Cioran, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, Folios/Essais, 1960, p. 9-10.

autres. Ed Pastenague est forcé d'intervenir et de couper court aux débats entre les quatre francophones qui défendent leurs positions, et prend le contrôle de la rédaction, au point que l'auteur lui-même reconnaisse ne plus savoir qui parle entre Tsepeneag et Pastenague, faisant voler en éclat la frontière auteur/narrateur.

Le troisième chapitre de l'ouvrage, intitulé « Le réalisme onirique », s'intéresse aux traces de ce mouvement dans l'œuvre de Tsepeneag, et dans sa « trilogie européenne » : *Hôtel Europa* (1996), *Pont des arts* (1998) et *Au pays des Maramures* (2001). En tant que critique littéraire, il définissait le réalisme onirique comme une catégorie à part entière, voisine du surréalisme et du fantastique. Préciser ce voisinage permet à Tsepeneag non seulement de situer le réalisme onirique dans le spectre de la littérature, mais aussi – et surtout – de le distinguer de ces courants, évitant ainsi toute confusion et affirmant son statut de « territoire autonome ».

Le syntagme « réalisme onirique » semble paradoxal puisque rêves et réalité s'opposent naturellement, mais pour Tsepeneag, il en est autrement. Son ambition est de décrire la réalité en inscrivant la diégèse dans un univers réaliste, mais dans lequel les rêves et pensées s'invitent pour perturber l'espace et le temps et renforcer la subjectivité de l'expérience vécue. Cette esthétique permet à l'auteur des libertés vis-à-vis de la création, et une meilleure expression des ressentis, et des impressions. Il peut ainsi décrire une réalité non pas alternative mais modifiée, dans laquelle Paris et Bucarest se confondent. L'onirisme permet alors à l'auteur de rester dans le réel, tout en mettant en image le *pont* qu'il représente entre deux cultures. Le motif du rêve se prête aussi – encore une fois – à la métatextualité ; Margareta Gyurcsik relève de nombreuses occurrences de personnages qui dorment, rêvent, cauchemardent. L'autrice relève aussi pertinemment l'aspect ludique des romans de cette trilogie qui est une « œuvre ludique teintée d'humour et d'ironie » (34), dans laquelle l'écrivain joue sur les niveaux de récits et les symboles, dans ce qu'on pourrait appeler de manière ludique de *l'orinico-ironisme*.

Le chapitre suivant, « À la recherche de l'Europe », se concentre sur le roman *Hotel Europa* (1996), et analyse une remise en question du parisianno-centrisme au sein de l'Europe : « Il n'y a pas que Paris en Europe », affirme l'écrivain roumain. Nous suivons dans le roman un narrateur qui voyage à travers l'Europe, à la rencontre de ceux qui ont été déçus de l'Europe de l'Ouest après avoir fui l'Est. Ode au multiculturalisme, le roman invite à voir une Europe aux identités multiples. Margareta Gyurcsik relève à la fois l'insistance sur la diversité des cultures européennes, mais aussi sur les points communs, les *ponts*, entre les pays. Ainsi, elle cite par exemple le « véritable paysage mioritique », c'est-à-dire un espace géographique roumain chargé affectivement, que le narrateur retrouve dans l'Est de la France. Encore une fois, un *pont* est construit entre les cultures françaises et roumaines,

cette fois ci entre la Champagne ou les Vosges (« quelque part entre Strasbourg et Paris ») et la Transylvanie. Ces ressemblances sont cependant remises en question par l'auteur, pour qui l'Europe de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, qu'il qualifie de « tiers espace », paraît trop divisé par les conséquences de la guerre froide pour coexister.

Le cinquième et dernier chapitre, « Sous le pont des Arts coule le Danube », qui fait office de conclusion à l'ouvrage, s'attarde sur le roman *Pont des Arts* (1998) afin de synthétiser l'esthétique de Tsepeneag. Ce texte met en lumière la position de l'auteur en tant qu'« écrivain-pont », partagé entre deux pays, deux langues, deux cultures, et situé à mi-chemin entre réalisme et onirisme, ayant contribué à bâtir un véritable pont littéraire entre ces mondes. Toutes les thématiques de l'auteur sont présentes. L'onirisme en premier, dont Margareta Gyurcsik affirme qu'il « sert à capter l'image du monde en mouvement reflétée dans le miroir aquatique » (42). L'onirisme est aussi au service de la célébration d'une double culture lorsque le roumain devient une langue d'usage dans la capitale française. L'intertextualité est aussi présente au sein du roman avec la présence de Pastenague, cette fois-ci en tant que personnage. La métatextualité et la réflexion sur la littérature occupe également une place importante. Tsepeneag s'intéresse ici aux relations entre les personnages et l'auteur, puisque comme dans *Pigeon vole*, les personnages s'autorisent à critiquer l'auteur et son style, lui reprochant son humour excessif et son manque de sérieux, en bref, son trop-plein de ludisme.

« Un pont entre la Seine et le Danube » : quel titre pourrait mieux décrire l'œuvre de Tsepeneag ? Comme dans l'ouvrage de Margareta Gyurcsik, toutes les thématiques de l'auteur s'y trouvent : une double identité et une double culture entre deux pays, un décor réaliste et référencé, l'image surréaliste et onirique d'une liaison entre deux fleuves par un pont qui survolerait la terre, et le jeu sur les différents niveaux de signification du mot « pont ».

**Maxime GRÉGOIRE**  
**Sorbonne-Université, France/  
Université de l'Ouest de Timisoara, Roumanie**



### Ont contribué à ce volume :

**Jonathan BENDENNOUNE**, après avoir obtenu un Master FLE (Français Langue Étrangère) à l'université d'Artois (France), enseigne actuellement le français et la culture française dans différents cadres universitaires en Israël, notamment à l'Université Hébraïque de Jérusalem. Il prépare actuellement une thèse de doctorat à l'université Bar Ilan, sur le thème de la présentation des séquences grammaticales dans les manuels de FLE et sous la direction de prof. Silvia Adler.

**Omar BENJELLOUN** est Maître de conférences à l'École Normale Supérieure de Meknès, Université Moulay Ismail (Maroc). Docteur ès lettres depuis 2022, il a consacré sa thèse intitulée *L'écriture de Michel Houellebecq : une réponse esthétique à la crise de la modernité* à une lecture profonde et nuancée de l'œuvre de Michel Houellebecq. Sa recherche en littérature générale et comparée, à la croisée des disciplines, interroge les enjeux esthétiques, éthiques et identitaires de l'écriture moderne et contemporaine. Ses articles, publiés dans des revues internationales indexées, explorent des thématiques variées mais subtilement reliées : les représentations du corps dans la société moderne, la dissolution des liens filiaux dans la société française contemporaine, la langue française comme lieu de brassage identitaire et d'ouverture à l'Autre, ou encore les enjeux esthétiques de l'écriture dans des contextes interculturels. Son champ de recherche embrasse aussi bien les univers marginaux de Jean Genet que la profondeur poétique de Abdelhak Serhane, les imaginaires d'anticipation chez René Barjavel que la parole féminine dans la littérature marocaine. Il a également signé des travaux novateurs sur la transculturalité dans les écrits de Fatou Diome, la poétique de la consolation chez El Mostafa Bouignane, ou encore la mise en art du récit dans la trilogie cinématographique de Abderrahim Kamal. Conférencier énergique, il a pris part à de nombreux colloques internationaux, où il défend une approche exigeante, sensible et engagée de la littérature comme outil de compréhension du monde. Il est aussi régulièrement impliqué dans l'organisation de manifestations scientifiques visant à nourrir le dialogue entre les disciplines, les langues et les cultures.

**Alexandra DĂRĂU-ȘTEFAN** est docteure en philologie de l'Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca, professeure de langue française dans l'enseignement préuniversitaire et collaboratrice de l'Université de l'Ouest de Timișoara. Ses principaux axes de recherche sont la littérature francophone ultra-contemporaine et la philosophie, des directions qu'elle a également explorées dans sa thèse de doctorat consacrée à la problématique de l'amour et de la haine dans l'œuvre de l'écrivain franco-mauricien Jean-Marie Gustave Le Clézio (titre de la thèse : *L'amour et la haine dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio*). Elle a participé à

de nombreuses conférences et colloques nationaux et internationaux (Hongrie, France, Maroc, Chine) et a publié plusieurs études dans des volumes collectifs et des revues académiques ou littéraires (*Agapes Francophones*, *Quaestiones Romanicae*, *Dialogues Francophones*, *Journal of Romanian Literary Studies*, *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, *Trans-Revue de littérature générale et comparée*, etc.). Elle est affiliée au Centre d'Études Littéraires Belges de Langue Française de l'Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, au Centre d'Études Romanes de Timișoara, au Club « Richelieu Mureș-Arad-Lipova » (affilié à « Richelieu International Europe ») ainsi qu'à l'Association des lecteurs de J.-M.G. Le Clézio.

**Ileana Neli EIBEN** est Maître de conférences à l'Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie. Elle enseigne le français dans le cadre du Département des langues et littératures modernes de la Faculté des Lettres, Histoire, Philosophie et Théologie. Ses principales lignes de recherche sont : l'autotraduction, les études québécoises, la littérature migrante et l'écriture féminine. Elle est directrice du CODFREURCOR (2022-2025) et du Centre d'Études Francophones de l'Université de l'Ouest de Timișoara. Elle est membre de plusieurs organisations : Conseil International d'Études Francophones, Association Internationale des Études Québécoises, Association d'études canadiennes en Europe Centrale, Société Française de Traductologie, Société Européenne de Littérature Comparée. Elle est rédactrice en chef de la revue *Dialogues francophones* et membre du comité de rédaction de la revue *Translations*. Elle est auteure de l'ouvrage *Sur une visibilité de l'autotraducteur : Dumitru Tsepeneag et Felicia Mihali* et a coordonné avec Andreea Gheorghiu le volume collectif *Une Roumaine au pays de la francophonie. Mélanges en l'honneur de la professeure Margareta Gyurcsik*. Elle a publié une cinquantaine d'articles et de comptes rendus dans des revues nationales et internationales. Elle a aussi coordonné, seule ou avec des collègues, plusieurs numéros thématiques des revues *Dialogues francophones* (24/2020 ; 22-23/2018-2019 ; 20-21/2014-2015) et *Translations* (11/2019 ; 10/2018 ; 8-9/2016-2017). Elle a été invitée à donner des cours à l'étranger dans le cadre de la V<sup>ème</sup> université d'été de traductologie (Université d'Alicante, Espagne), et de l'école thématique « Auteur.es plurilingues de langues romanes » (Université de Pau et des Pays de l'Adour, France).

**Dago Michel GNESSOTE** est titulaire d'un Doctorat en Lettres-Modernes de l'Université Félix Houphouët Boigny Abidjan (Côte d'Ivoire). Il est également licencié en communication politique et des organisations de la même université. Spécialiste en Littérature orale dont les travaux de recherche se concentrent autour des parémies (proverbe, dicton, aphorisme, adage, devinette, etc.), il a intégré les rangs des enseignants-chercheurs de cette prestigieuse université depuis

février 2019. En juillet 2022, il est passé Maître-Assistant (CAMES). Auteur de plus d'une vingtaine d'articles scientifiques, ses recherches consacrées pleinement aux proverbes, explorent diverses thématiques en lien avec les questions liées à la biodiversité, à la résilience et au développement. En plus de son domaine de recherche, Gnessoté fait partie des coordonnateurs de deux ouvrages collectifs en l'occurrence, *Traditions orales et protection de la biodiversité en Afrique* (Paris, L'Harmattan, 2024) et « Gouvernance technologies de l'information et de la communication (TIC) et traditions orales : continuum culturel ou isotopies antithétiques ? », *Akofena*, hors-série, no 8, décembre 2024.

**Salma LAHRAOUI** est docteure en Littérature et Éducation de l'Université Mohammed V de Rabat (Maroc). Elle exerce en tant que professeure de Langue et de communication à l'École Marocaine des Sciences de l'Ingénieur de Rabat, et intervient également à l'Institut français, où elle enseigne le FLE et le FOS. Ses recherches doctorales interrogent les stratégies textuelles à l'œuvre dans la littérature postcoloniale, en tant que vecteurs d'un dépassement de la pensée occidentale dominante. Elle s'intéresse de près aux questions du genre, de l'identité, de l'Histoire et de la mémoire, tout en explorant les problématiques esthétiques du roman contemporain. Elle a récemment pris part au colloque international « Trajectoires interculturelles : approches, contextes, médiations, pratiques », organisé les 29 et 30 avril 2025 à El Jadida, où elle a présenté une communication intitulée « Repenser l'Histoire dans certaines œuvres d'Assia Djébar et Alain Mabankou : vers une relégation de la vision élitiste ». Parmi ses diverses publications, la plus récente est un article intitulé « De quelques (tentatives de) transgressions culturelles dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar », paru dans l'ouvrage collectif *Agapes francophones 2023* (Editura Universitatii de Vest din Timisoara).

**Ioana MARCU** est maître-assistante à la Faculté des Lettres, Histoire et Théologie de l'Université de l'Ouest de Timisoara (Roumanie). Elle est docteur de l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis en littérature française (thèse soutenue en 2014 portant sur *La problématique de l'« entre(-)deux » dans la littérature des « intrangères »*). Elle enseigne des cours de littérature française (Classicisme, XVIII<sup>e</sup> siècle et XX<sup>e</sup> siècle) et de littératures francophones. Ses recherches portent sur la littérature issue de l'immigration maghrébine, les littératures francophones, la littérature du trauma, la littérature urbaine. Elle a co-cordonné plusieurs numéros thématiques de la revue *Dialogues francophones* et du volume *Agapes francophones* ; a publié l'ouvrage *La problématique de l'« entre(-)deux » dans la littérature des « intranger.e.s »* (L'Harmattan, 2019) et plusieurs articles dans des volumes collectifs ou dans des revues nationales ou internationales. Elle a co-organisé plusieurs éditions du

Colloque international d'études francophones CIEFT ; a participé à des colloques nationaux ou internationaux (France, Portugal, Géorgie, etc.). Elle est co-responsable du Centre de Réussite Universitaire (AUF) de l'Université de l'Ouest de Timișoara. Elle est rédactrice adjointe des revues *Dialogues francophones* (à partir de 2018) et *Agapes francophones* (à partir de 2024).

**Ramona MALIȚA**, Professeur des universités HDR, Université de l'Ouest Timișoara. Docteur ès Lettres (thèse de doctorat portant sur Madame de Staël). Enseigne des cours de littérature française du Moyen Âge, de la Renaissance et du XIX<sup>e</sup> siècle. Intérêts de recherche : littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle, littérature médiévale, études francophones, traductions littéraires, didactique du texte littéraire. Rédacteur en chef de la revue *Agapes francophones*, fondateur et directeur du centre de recherche CSRT Centre d'Études Romanes. Membre de la Société des études staéliennes, Genève ; membre SEPTET (Société d'Études des Pratiques et Théories en Traduction) ; membre SLIR (Société de Linguistique Romane). Publications : elle a co-dirigé les numéros *Agapes francophones* 2006-2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2016, 2017, 2019, 2021, 2023 ; a co-dirigé les numéros de la revue réunissant les actes du CICCIRE (Colloque International Communication et Culture dans la Romania européenne) : *Quaestiones Romanicae* 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024 ; co-organisatrice des colloques mentionnés. Elle a publié plusieurs ouvrages, études et articles en français, en roumain, en polonais, en slovène et en anglais ; plus de 60 participations aux colloques/congrès/tables rondes, dont 45 à l'étranger (France, Allemagne, Suisse, Italie, Danemark, Pologne, Lituanie, Chypre, Serbie, Bulgarie, Géorgie, Algérie, Maroc, Moldavie). Cours donnés à l'étranger : à l'Université d'Oslo, Norvège ; à l'Université « Via Domitia » de Perpignan, France ; à l'Université de Silésie, Katowice, Pologne, à l'Université de Turin, Italie. Co-responsable du Lectorat français de l'UOT. Co-responsable du Centre de Réussite Universitaire de l'Université de l'Ouest de Timișoara

**Douadélet Camus MECASSON** est enseignant-chercheur de Lettres Modernes, option Poésie africaine, à l'Université Péléforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire). Il a soutenu sa thèse de doctorat à l'Université de Bouaké (Côte d'Ivoire). Ses recherches scientifiques portent sur l'analyse rhétorique du discours poétique africain, l'expression de la passion de patriotisme et les traits de l'oralité dans la parole poétique africaine moderne.

**Velimir MLADENOVIC** est diplômé en langue et littérature françaises de l'Université de Novi Sad, où il a également obtenu un master en littérature française. Il a soutenu une thèse de doctorat en cotutelle entre l'Université de Novi Sad (Serbie) et l'Université de Poitiers (France), dans

le domaine de la littérature française. En 2021, il s'est vu décerner le prix du meilleur jeune chercheur par l'Université de Novi Sad, ainsi que le prix du meilleur intervenant lors du colloque international *Interculturalia*. Actuellement, il poursuit des recherches postdoctorales à l'Université de l'Ouest de Timișoara (Roumanie). Il est par ailleurs membre actif de plusieurs sociétés et groupes de recherche internationaux.

**Koye SAMEDI.** Titulaire d'un Doctorat/Ph.D ès lettres, option littérature africaine d'expression française, il est maître-assistant à l'Université de Moundou-Tchad. Il fut chef de département de Lettres Modernes à l'Université de Moundou et secrétaire général de l'Université de Pala-Tchad. Il est auteur d'une vingtaine d'articles scientifiques.

**Marcel TAIBÉ.** Titulaire d'un Doctorat/Ph.D ès lettres, option littérature comparée, enseignant-chercheur, il est chargé de cours au département de français de l'Université de Ngaoundéré (Cameroun). Poète, romancier et critique littéraire, il s'intéresse à l'esthétique des genres littéraires, aux littératures francophones, à la littérature française, au féminisme et aux questions identitaires en cette ère de mondialisation. Publications récentes : « Mémoire et reconstruction de l'identité en contexte diasporique » in *Revue Annales du patrimoine*, Université de Mostaganem, n° 22, Septembre, 2022, pp. 251-270 ; « Réappropriation dramaturgique des médias traditionnels. Le cas de *Comme des fêches* de Koulsy Lamko » in Placide Bertrand Ébanga et Martin Paul Ango Medjo (dir) *Le théâtre contemporain à la croisée des chemins : entre genres, textes, médias et arts*, Douala, Éditions CHEIKH ANTA DIOP, 2022, pp.213-231 ; « Représentation poétique du paysage maghrébin dans *Je te nomme Tunisie* de Tahar Bekri » in *Trait-Union*, n° 4, 2022, pp.16-18 ; « Célébration et désacralisation du patrimoine culturel chez Chimamanda Ngozi Adichie et Fatou Diome », in *Revue Annales du patrimoine*, Université de Mostaganem, N° 24, Septembre 2024, pp. 407-423 ; Paré Daouda et Marcel TAIBÉ, (dir.) *Écriture décentrée en postmodernité : de la sexualité marginale à la reconstruction identitaire*, Paris, Challenges littéraires, 2025 ; *L'œil ouvert*, Paris, Challenges littéraires, 2025. (Poésie) ; *Damba*, Paris, Challenges littéraires, 2025. (Roman)

**Livia ȚUȘCA** est étudiante en Master II, Études romanes culturelles et linguistiques (filière en français), à la Faculté des Lettres, Histoire, Philosophie et Théologie, de l'Université de l'Ouest de Timișoara (Roumanie). Philologue, elle est diplômée en Langues et littératures (Roumain-Français) de la même université. Elle a obtenu une bourse Erasmus à l'Université Paul-Valéry Montpellier pendant l'année universitaire 2024-2025. Elle a participé à plusieurs programmes Erasmus centrés sur l'intercompréhension entre les langues romanes, en Espagne et en France. Dans son mémoire de master, elle travaille sur le roman *Les Catilinaires* d'Amélie Nothomb. Elle a publié dans des revues

telles que « Euphorion » - où elle a reçu le grand prix et le prix du magazine littéraire lors du Colloque International Universitaire « Lucian Blaga », de Sibiu (2021) - ainsi que dans la revue du Centre de Recherche « Literacum ». Elle a également publié un essai dans *Prix Goncourt à la carte : essais sur l'extrême contemporain français et francophone* (2023). Elle a participé à plusieurs éditions du Colloque estudiantin d'études francophones de Timisoara.

## Problématiques des volumes et numéros précédents

### **Agapes francophones 2023. Études de lettres francophones**

Études réunies par Ioana-Maria MARCU (présidente du CIEFT 2023) Ramona MALITA, Claudiu GHERASIM, Andreea DOBRESCU

Actes de la XVII<sup>e</sup> édition du Colloque International d'Études francophones « **Délits(s)** », tenu à l'Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie, les 17-18 mars 2023

Editura Universității de Vest din Timișoara, Timișoara, 2023, 397p.

ISBN 978-630-327-036-4, ISSN 2810 – 5230, ISSN-L 2810 – 5230

### **Agapes francophones 2022. Sur l'expression (non)conforme de la pensée politiquement in.correcte**

Études réunies par Georgiana BADEA (presidente du CIEFT 2022) et Andreea GHEORGHIU

Actes de la XVI<sup>e</sup> édition du Colloque International d'Études francophones « **Politiquement (in)correct en francophonie. (In)Conformismes de la pensée et de la parole** », tenu à l'Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie, les 17-18 mars 2022

Editura Universității de Vest din Timișoara, Timișoara, 2023, 190p.

ISBN 978-973-12-5982-6, ISSN 2810 – 5230, ISSN-L 2810 – 5230

### **Agapes francophones 2021. Études de lettres francophones**

Études réunies par Ramona MALITA, Ioana-Maria MARCU, Vasile POPOVICI (president du CIEFT 2021), Cristina TÂNASE

Actes de la XV<sup>e</sup> édition du Colloque International d'Études francophones « **Frontière(s)** », tenu à l'Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie, les 19-20 mars 2021

Editura Universității de Vest din Timișoara, Timișoara, 2021, 376p.

ISBN 978-973-125-885-0, ISSN 2810 – 5230, ISSN-L 2810 – 5230

### **Agapes francophones 2019. Études de lettres francophones**

Études réunies par Ramona MALITA (responsable du volume et présidente du CIEFT 2019), Eugenia-Mira TÂNASE, Ioana-Maria MARCU

Actes du XIV<sup>e</sup> Colloque International d'Études francophones « **Comparaison(s)** », tenu à l'Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie, les 15-16 mars 2019

JatePress Szeged, Hongrie, 2019, 443 p., ISBN : 978-963-315-435-9

### **Agapes Francophones 2017. Études de lettres francophones**

Études réunies par Ioana MARCU (responsable du volume et co-présidente du CIEFT 2017), Andreea GHEORGHIU, Ramona MALITA et Dana UNGUREANU

Actes du XIII<sup>e</sup> Colloque International d'études francophones « **Silence(s)** », tenu à l'Université de l'Ouest de Timișoara, les 17-18 mars 2017

JatePress Szeged, Hongrie, 2018, 524 p., ISBN 978-963-3153-574

### **Agapes Francophones 2016. Études de lettres francophones**

Études réunies par Ramona MALIȚA (responsable du volume et présidente du CIEFT 2016)

Actes du XII<sup>e</sup> Colloque International d'études francophones « **Parabole(s)** », tenu à l'Université de l'Ouest de Timișoara, les 18-19 mars 2016  
JatePress Szeged, Hongrie, 2016, 297 p. , ISBN 978-963-315-307-9,

#### **Agapes Francophones 2014. Études de lettres francophones**

Études réunies par Mariana PITAR (responsable du volume et du CIEFT 2014), Andreea GHEORGHIU, Ramona MALIȚA.

Actes du XI<sup>e</sup> Colloque International d'études francophones « **Texte en contexte(s)** », tenu à l'Université de l'Ouest de Timișoara, les 13-14 mars 2014  
JatePress Szeged, Hongrie, 2014, 342 p. , ISBN 978-963-3152270

#### **Agapes francophones 2013. Études de lettres francophones**

Études réunies par Ramona MALITA (responsable du volume et du CIEFT 2013), Mariana PITAR, Dana UNGUREANU.

Actes du X<sup>e</sup> Colloque International d'études francophones, « **Voyage(s)** », tenu à l'Université de l'Ouest de Timișoara, les 15-16 mars 2013  
JATEPress, Szeged, 2014, 430 pages., ISBN 978-963-3151-556.

#### **Agapes francophones 2012. Études de lettres francophones**

Études réunies par Andreea GHEORGHIU (responsable du volume et du CIEFT 2012), Ramona MALITA, Ioana MARCU, Mariana PITAR, Dana UNGUREANU.

Actes du IX<sup>e</sup> Colloque International d'études francophones, « **Passeurs de mots** », tenu à l'Université de l'Ouest de Timișoara, les 16-17 mars 2012  
Editura Universității de Vest, Timișoara, 2013, 590 pages., ISBN 978-973-125-386-2.

#### **Agapes francophones 2011. Études de lettres francophones**

Études réunies par Ramona MALITA (responsable du volume et du CIEFT 2011), Andreea GHEORGHIU et Ioana MARCU

Actes du VIII<sup>e</sup> Colloque International d'Etudes Francophones, « **Temps. Espace. Temps-Espace** », tenu à l'Université de l'Ouest de Timișoara, les 18 et 19 mars 2011.

Timișoara, Mirton, 2011, 370 p. ISBN 978-973-521-1882.

#### **Agapes francophones 2010**

Études réunies par Ramona MALIȚA, Andreea GHEORGHIU, Ioana PUȚAN.

Editura Mirton, col. « Byblos », Timișoara, 2010, 260p., ISBN 978-973-52-0984-1

#### **Agapes francophones 2009**

Études réunies par Andreea GHEORGHIU et Ramona MALIȚA.

Editura Mirton, col. « Byblos », Timișoara, 2009, 220p., ISBN 978-973-52-0745-8

#### **Agapes francophones 2008**

Études réunies par Andreea GHEORGHIU et Ramona MALIȚA.

Editura Mirton, col. « Byblos », Timișoara, 2009, 201p.

ISBN 978-973-54-0642-0

#### **Les Journées de la Francophonie 2006-2007. Études de langue et de littérature françaises et francophones**

Études réunies par Eugenia ARJOCA-IEREMIA, Andreea GHEORGHIU et Ramona MALIȚA

Editura Mirton, Timișoara, 2008, 184 p., ISBN 978-973-52-0312-2





