

Instituto de Estudos Franceses da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

INTERCÂMBIO

2.^a série, n.º 1, 2008

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Publicação anual

Propriedade : Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto

Sede e Redação : Via Panorâmica, s/n – 4100 PORTO Portugal

DIRECTORA : Ana Paula Coutinho Mendes

ORGANIZADORES DO PRESENTE NÚMERO : Ana Paula Coutinho Mendes
José Domingues de Almeida

COMISSÃO CIENTÍFICA DA REVISTA : António Ferreira de Brito, Marc Dambre,
Jean-Marie Klinkenberg, Francisco Lafarga, Daniel-Henri Pageaux, Martine
Abdallah-Pretceille, Marc Quaghebeur, Jean-Pierre Sarrazac.

ISSN 0873-366X

Depósito Legal N.º 4053390

Composição e impressão : Rainho & Neves, Lda. / Santa Maria da Feira

Capa de Luís Mendes

Distribuição : Instituto de Estudos Franceses, Via Panorâmica, s/n, 4100 Porto,
Portugal

TABLE DES MATIERES

(Re)définition du projet	7
Avant-propos	9
« Trajectoires trans-locales de l’imaginaire au féminin »	13
Lucie Lequin	
« ‘ Pour une littérature-monde en Français ’ : Les limites d’un discours utopique »	33
Véronique Porra	
« Obscurités contrastées de l’être et de l’histoire chez Véronique Bergen »	55
Marc Quaghebeur	
« L’écriture de ‘ l’entre-deux ’ dans <i>Passages</i> d’Émile Ollivier »	67
Christiane Albert	
« Exil et (d)énonciation ou Assia Djebar : l’écriture, l’ugence »	77
Ana Paula Coutinho Mendes	
« Les représentations de Naples dans l’écriture de Tahar Ben Jelloun (1992-1999) »	91
Magdalena Zdrada-Cok	
« Le jeu de l’écriture dans le minimalisme de Francis Dannemark »	107
José Domingues de Almeida	
« Traduction et Transmission dans <i>L’étrange destin de Wangrin</i> » ...	117
Sathya Rao	

**« Francophonie, périphérie et auto-traduction :
le cas de Gherasim Luca »** 127
Daliana Gligore

« Une Acadie littéraire entre tradition et modernité... » 141
Gwénael Lamarque

AUTRES PAPIERS

**« La place des colonies dans l'espace culturel de la France
du XIX^e au XX^e siècle »** 155
Jean-Yves Mollier

**« Victor Segalen et la littérature brésilienne :
présence inavouée »** 165
Maria Luiza Berganger da Silva

« Une autre langue : il faut réveiller Mário Dionísio » 181
Serge Abramovici

Notice biobibliographique des collaborateurs 193

(RE)DÉFINITION D'UN PROJET

Le numéro 12 d'Intercâmbio, édité en 2007, signalait, par l'hommage et la récapitulation, la clôture d'une première série de la revue des Études françaises de l'Université de Porto.

Un bref regard en amont fait apparaître une diversité et une richesse des apports et des approches critiques dont il y a tout lieu de se sentir fiers.

Intercâmbio a su, ces années durant, tenir sa place parmi les diverses publications universitaires du genre, et s'est maintenue assez fidèle au projet que le premier numéro énonçait comme défi.

La deuxième série que nous entamons ici entend refléter le recadrage du projet primitif à l'aune des mutations en cours, aussi bien internes qu'externes, dans la nature des échanges culturels luso-français, et dans l'expression universitaire de leurs complexités nouvelles.

D'une part, cette mise à jour prend, de la sorte, acte de l'évolution institutionnelle de la Faculté des Lettres de Porto. Elle se veut la revue interdisciplinaire de la Section d'Études Françaises au sein du Département d'Études Portugaises et d'Études Romanes.

A cet égard, la mise en place du Processus de Bologne, avec ses défis et son ambition d'équivalence et d'échange dans l'espace européen, ainsi que le renouveau des domaines de recherche au sein de la Section ont porté un nouvel éclairage aux Études françaises et francophones dans le cadre de l'Université portugaise.

D'autre part, le modèle culturel français, fondé sur une certaine idée de supériorité ou d'exception gagne à présent à cerner les interrogations plus vastes et complexes soulevées par la vision foncièrement multiculturelle des sociétés et des cultures contemporaines, et ce par la touche et l'apport français.

D'ailleurs, il n'est pas assuré que la France seule soit à même de relever les défis majeurs du renouveau des discours socioculturel et littéraire nuancés et enrichis que le monde contemporain appelle de ses vœux. L'émergence des

espaces francophones, *pluriels et décalés par rapport au centre, relaie désormais ce projet en devenir, et complexifie les échanges par l'élargissement des enjeux.*

Aussi, Intercâmbio. Revista de Estudos Franceses da Universidade do Porto ouvre-t-elle généreusement ses pages et ses lignes à l'apport critique des chercheurs de tous bords (enseignants, étudiants, doctorants) dans les axes de recherche touchant aux Études françaises et francophones sous différentes approches interculturelles dans les domaines de la littérature, du théâtre, du cinéma, de la didactique, de la linguistique et de la traduction.

Intercâmbio. Revista de Estudos Franceses da Universidade do Porto, acceptera annuellement des projets de publication en langue française ou portugaise qui s'organiseront autour d'un numéro thématique proposé par un comité éditorial ; ce qui n'exclut pas la publication d'articles et de notes de lecture sous la rubrique Autres Papiers.

Un comité scientifique et de lecture, composé de spécialistes reconnus dans les domaines de recherche qu'Intercâmbio se propose de cerner, cautionne l'exigence de qualité scientifique et de pertinence éditoriale des différentes contributions. Celles-ci suivront une norme de publication uniformisée et en usage dans le milieu académique actuel.

Les publications seront désormais disponibles et consultables en ligne sur le site de la Bibliothèque Digitale de la FLUP.

Misons, donc, que le projet rénové d'une revue interdisciplinaire dynamisée à partir de l'Université de Porto contribuera au renforcement des échanges universitaires sous le signe d'une francophonie relationnelle, et suscitera des rendez-vous majeurs dans l'expression du culturel et du social.

AVANT-PROPOS

Prendre la relève, dans une deuxième série, d'une revue d'études françaises, dans le cadre présent universitaire et intellectuel portugais, marqué par une certaine méfiance, voire une bienveillance teintée de nostalgie envers e modèle culturel hexagonal, n'est pas sans risque, et s'expose bien évidemment à la critique légitime, ou en tous cas à la réticence.

Les organisateurs de cette première livraison de la deuxième série d'Intercâmbio, conscients de ce risque, ont décidé d'outrepasser ces considérations stériles en ouvrant, d'entrée de jeu, les pages de la revue à la pluralité et à la complexité des francographies issues des périphéries spatiales de la langue française sous prétexte d'« écritures francophones issues des périphéries : 1986-2007 ».

Et elles sont nombreuses et plurielles, ces écritures. Qui plus est, elles dessinent souvent des points de fuite, de fracture, de rencontre ou d'exil qui disent notre temps et interrogent la mission de la littérature et de la culture, notamment dans leur expression française.

Les écritures francophones périphériques se sont imposées par leurs qualités, leurs sonorités et leur attachement au récit, et contribuent décisivement au renouveau de la fiction narrative, de l'écriture poétique et de l'approche dramaturgique en langue française.

Elles éclairent aussi, et à leur façon, le potentiel géoculturel et symbolique de la voix et des espaces francophones dans le cadre confus et tâtonnant actuel.

Elles épousent, qui plus est, l'empan chronologique balisé par la prise de conscience, côté francophone, des enjeux et des menaces d'un monde culturellement homogène, et de la vocation du français à mener le dialogue des cultures et le jeu de la contemporanéité dans ses complexités et espoirs.

À cet égard, Véronique Porra revient sur les retombées critiques du manifeste des écrivains francophones dans le journal Le Monde, lequel a défrayé la chronique du tout Paris littéraire, et a suscité, çà et là, des réactions contrastées.

L'auteure met l'accent sur les limites réalistes du discours post-identitaire et post-national francophone qui, déjouant les pactes de la langue française et de l'Histoire (nationale, s'entend) frise la situation inverse, et tout aussi regrettable : celle d'une chute dans l'ahistoricité (voire l'amnésie) et l'utopie comme négation de l'ici de l'écriture et de l'existence.

Lucie Lequin accompagne les critiques adressées à la notion d' « écriture migrante » qui s'était imposée dans la littérature québécoise depuis les années 80 et, en s'appuyant sur quelques auteures nées à l'étranger, montre comment le souci d'appartenance a entre-temps donné lieu à un imaginaire trans-local sous forme d'intranquillité.

De son côté, Madalena Cok explore l'espace napolitain dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun, non seulement pour y déceler la présence symbolique du labyrinthe et l'influence d'autres écrivains, comme Jorge Luís Borges ou James Joyce, mais aussi et surtout, pour y faire reconnaître une dimension autoréférentielle de l'écriture de cet écrivain marocain « perdu » entre ses dilemmes aussi bien littéraires qu'existentiels.

Par ailleurs, au delà des jeux de fuite autofictionnels, si communs dans une certaine lignée de la littérature contemporaine, les circonstances auxquelles se confrontent certains écrivains francophones conduisent à repenser le rôle social de la littérature, travaillant, et sur ses différentes modalités discursives, et sur le distancement comme force langagière d'élucidation critique, tel qu'Ana Paula Coutinho en fait l'analyse chez l'écrivaine algérienne de langue française, Assia Djebar.

Dans une autre aire francophone, l'écriture migrante et postcoloniale trouve dans l'étude de Christiane Albert sur le roman Passages d'Émile Ollivier un ancrage tout à fait stimulant. La condition errante, exilique et d'entre-deux signale l'œuvre du romancier québécois et haïtien, et devient même combat contre l'uniformisation mortelle des cultures.

Autre espace fort, et phare de la francophone américaine, le Nouveau-Brunswick s'avère le terroir d'une Acadie littéraire foisonnante, si l'on en croit l'analyse qu'en fait Gwénael Lamarque, qui propose un tour d'horizon de la situation et du statut concrets des auteurs acadiens à partir de l'Association Acadienne des Artistes Professionnel(le)s du Nouveau-Brunswick qui offre ici l'occasion d'une étude de cas pour la critique et pour la statistique.

Ailleurs, les formes d'ambivalence décelées par Sathya Rao dans un des romans africains d'expression française les plus connus, L'étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète, lui permettent de présenter une interprétation postcoloniale de cet ouvrage des années 70, devenu un « classique » de la littérature africaine sur l'époque coloniale, mais où e « jeu de stratégie » et « la subversion calculée » brouillent les rapports du pouvoir et s'ouvrent sur un « tiers-espace », empêchant ainsi toute lecture basée sur un réalisme naïf ou sur la seule mystification illusoire.

Pour l'espace francophone de Belgique des dernières années, José Domingues de Almeida met en exergue l'expressive continuité d'une tradition esthétique, outre-Québécois, d'écriture moderne, mais surtout, dans la foulée du tout nouveau roman minuitard, d'une écriture postmoderne, ironique et minimaliste, qui trouve chez Francis Dannemark des textes brefs, mais très parlants quant à une approche post-identitaire de l'ici belge.

Dans le même espace, mais dans une perspective esthétique tout autre, Marc Quaghebeur fait l'approche critique, par le truchement du discours et de l'éloge, de l'écriture de Véronique Bergen, à la faveur de l'attribution à cette poète et écrivaine, du grand prix littéraire triennal de la ville de Tournai en 2007 pour son roman Kaspar Hauser. L'auteur des Balises pour l'histoire nos lettres revient sur un sujet qui lui tient à cœur dans les littératures francophones : le rapport à l'Histoire, qu'elle soit intime ou collective.

Une autre dimension de la pluralité d'expressions de la francophonie est ici abordée par les études de Daliana Gligore et de Serge Abramovici, davantage marquées par le souci de l'approche du rapport à la langue, traduite ou pensée. La première chercheuse analyse les difficultés que le poète roumain Gherasim Luca, exilé en France, a dû surmonter pour traduire son œuvre en français et les modalités de « langue mineure » (Deleuze/Guattari) que son travail d'auto-translation a créées dans la langue française.

Reprenant une dichotomie qui lui est chère, Serge Abramovici installe, lui, l'approche de l'écriture poétique de Mário Dionísio sous le signe de la « langue de pensée » au détriment de celui de la « langue de communication ». Ce faisant, il dégage les potentialités de la fonction poétique du langage, dont on sait l'importance pour toute théorie littéraire. La richesse du texte retenu se trouve redoublée par le fait qu'il a été écrit dans une « langue autre », le français ; une circonstance dont le critique extrait des pertinences didactiques dans le cadre d'Autres Papiers.

Si des ouvrages dérogent, en partie, à l'empan chronologique que nous avons balisé au départ, deux autres études s'inscrivent carrément dans la rubrique « Autres papiers », même s'ils n'en constituent pas moins deux précieux points d'éclairage pour la thématique dont il est question dans ces pages.

Maria Luiza Berwanger da Silva propose une approche marquée par l'exotisme brésilien, des regards croisés et rencontres des poétiques de Victor Segalen et Mário de Andrade. Il s'agit, pour cette essayiste de faire la part des choses entre exotisme, colonialisme et tropicalisme ; des notions qui imposent la complexité et où les deux poétiques finissent par confluer.

Jean-Yves Molher s'attarde à reconstituer les contextes coloniaux divers ayant donné naissance à des situations postcoloniales différenciées selon les aires d'influence. Les conséquences de ces processus de colonisation sur le fait littéraire et culturel font apparaître des déséquilibres de rayonnement et de reconnaissance qui expliquent, pour une bonne part, la situation des études francophones et le statut des écritures périphériques par rapport à l'instance parisienne.

C'est donc bel et bien un monde pluriel et changeant qui se laisse voir et lire dans ces écritures périphériques qui, tout en interrogeant les rapports au centre dans une perspective bilatérale, assignent à l'écriture littéraire en français de nouvelles exigences et de nouvelles responsabilités pour dire les complexités et les échanges. Bonne lecture!

Les organisateurs

Ana Paula Coutinho

José Domingues de Almeida

TRAJECTOIRES TRANS-LOCALES DE L'IMAGINAIRE AU FEMININ¹

Lucie Lequin
Concordia University – Canada

Résumé : L'appellation de l'écriture migrante, l'une des formes du décentrement de la littérature québécoise depuis les années 1980, est remise en question tant par les critiques que par les créateurs. C'est surtout la clôture du corpus qui gêne, car elle range alors qu'on voulait *déranger*. Cet article examine ce qu'en disent d'une part, les critiques qui mettent en garde contre cette nomination statique, d'autre part, quelques écrivaines (Agnant, Chen, Farhoud, Milićević, Werbowski, Shimazaki), qui rejettent l'étiquette, car pour elles, la littérature s'élabore dans un imaginaire sans frontière. Pour appuyer leurs propos extra-littéraires, nous examinerons brièvement, quelques-unes de leurs œuvres. À l'évidence, la topique de l'appartenance et de la migration s'est déplacée depuis les années 1980. De plus en plus, les œuvres d'auteures nées à l'étranger s'inscrivent dans les préoccupations partagées avec d'autres auteurs locaux autour du soi et du rapport au monde qui se pensent dans un mode trans-local, un mode *intranquille* qui entend soutenir le mouvement dynamique du littéraire.

Mots-clés : écriture migrante – écriture du soi – désencadrement – écriture sans frontière – imaginaire intranquille.

Abstract : The appellation of migrant writing, one of the forms of decentering of Québécois literature since the decade of the 1980s, is called into question by critics, as well as by the creators. It is especially the closure of the corpus which obstructs reading that is being questioned, because it arranges, whereas one wanted *to disturb or de-range*. This article examines what critics, on the one hand, warn against in terms of this static nomination, and how, on the other hand, some women writers (Agnant, Chen, Farhoud, Milićević, Werbowski, Shimazaki), reject the appellation, because for them, literature is worked out in imagination without borders. To illustrate their extra-literary remarks, we will examine briefly some of their works. This analysis will show that the themes of belonging and migration have changed considerably since the 1980s. More and more, the works of the writers born abroad share the concerns of other local writers about matters of the self and of the self's relation to the world, where the self thinks itself in a « trans-local » mode, a mode of « disquietude », which intends to keep its dynamic and changing movements within the literary.

Keywords : Migrant writing – writing of the self – decentering – writing without borders – disquietude of imagination.

¹ Ce texte est une version remaniée et augmentée d'une conférence présentée dans le cadre de la journée d'études *Migration et identité culturelle au Canada*, Université Simon Fraser, 8 mars 2007.

Avec le rapetissement du monde, l'étonnement est-il encore possible ? La vitesse de l'avion abolit les distances, révélant plutôt l'insignifiance que l'imprévu. La télévision et l'internet nous bombardent quotidiennement d'images venant des pays limitrophes ou des antipodes élargissant notre sens du familier. L'ébahissement, comme la stupéfaction, s'amenuise, même le sens de l'horreur se vit dans l'instantané, allant d'un drame à un autre, de préférence spectaculaire. Dans notre ère cosmopolitique, pourtant les grandes et petites horreurs silencieuses, peu médiatisées, sont laissées dans l'ombre, impunément. Elles durent trop longtemps pour notre attention trop souvent sollicitée. Pourquoi notre civilisation est-elle trop souvent oublieuse « de ce qui fait réellement la qualité, et donc la dignité, de la vie des hommes ? » (Gaubert, 2001 : 21).

Avec la fragilisation des singularités locales, quelle place réserve-t-on à *l'être* humain, familier ou inconnu ? Le distant déclenche-t-il encore l'étonnement, l'inouï, l'imprévu ? Peut-il encore créer un espace dialogique où l'un rencontre l'autre sur un mode de curiosité, d'échange, d'aventure, voire de plaisirs partagés ? Où et comment arrive le passage du sens ? Le *là-bas* est-il toujours lointain ou peut-il arriver dans l'ici ?

Peu de temps avant sa mort, Émile Ollivier écrivait : « S'il est vrai qu'un spectre, celui du mondialisme, hante la planète il faut œuvrer à la création d'une internationale des intellectuels, des artistes et des écrivains » (Ollivier, 2002 : 96). En 2002, il n'abordait donc pas la littérature en fonction de frontière et d'appartenance à un lieu donné, mais plutôt en fonction du rôle principal qu'elle joue, soit celui de penser le monde et l'être qui s'y trouve. Dans « Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues ? Les écritures migrantes », Régine Robin affirme le caractère hybride de l'écriture migrante, mais à l'instar de Derrida, c'est aussi pour elle une écriture « du désajustement des temps présents, d'une internationale » des écrivains voyageurs qui acceptent de s'ouvrir à la ressource d'un tel désajustement risquant tant la catastrophe que la surprise.

Enfin, pour Robin, « Ce sont les écritures migrantes, marranes, qui façonnent le nouvel imaginaire, qui confèrent une nouvelle dimension aux littératures 'nationales' qui s'essoufflent (Robin, 2000 : 40). Comme Ollivier, Robin sort la littérature de l'ethnicité et lui redonne son rôle premier, soit celui de penser le soi et le monde et sa pluralisation. Pour certains, dont Ulrich Beck, la littérature s'apparente à un « échange, voire un dialogue ou même un conflit trans-local » (Mossetto, 2000 : 12) qui jouent à la fois dans la tradition et l'inattendu.

L'appellation *écriture migrante*, née dans les années 1980, voulait déranger le corpus établi et engendrer de nouvelles habitudes de lecture et d'interprétation. La stratégie a été des plus efficaces. Selon les auteurs de *Histoire de la littérature québécoise*, la littérature québécoise des années 1980 est en effet marquée par le « décentrement » dont les manifestations sont nombreuses, décentrement entre autres par rapport « à la nation, à l'His-

toire, à la France, à la religion catholique, à la littérature elle-même » (Biron *et al.*, 2007 : 534).

Avec l'ébranlement des repères, parfois leur éradication, nombre d'écrivains, peu importe leur origine, tentent donc de se reconstruire une identité dans ce monde décomposé. On parle alors de l'écriture du *je*, de l'écriture de l'intériorité, du « sujet 'sans appui' » (*ibidem* : 534). Dans ce contexte historique et littéraire, l'écriture migrante, quoique parfois emblématique de ce décentrement, ne serait que l'un des marqueurs de ce mouvement pluraliste.

Néanmoins, l'écriture migrante agit comme « mode incontournable d'accès à la littérature québécoise », dit Harel (2005 : 21). Les auteurs nés à l'étranger appartiennent maintenant de plain-pied à la littérature québécoise. Leurs œuvres sont lues dans les cours de littérature ; elles font l'objet de thèses et de mémoires. Elles sont lues par le grand public lecteur et sont parfois couronnées de prix. Notons, entre autres, l'attribution du Prix du Gouverneur Général de 2005, catégorie romans, à l'écrivaine Aki Shimazaki pour son roman *Hotaru*.

Cette reconnaissance n'est pas sans une certaine mise à distance créée par une catégorisation trop limitative. L'écriture migrante iconisée est devenue un corpus clos que l'on étudie trop souvent refermé sur lui-même. D'une certaine façon, les commentateurs et les critiques reproduisent là, involontairement, l'esprit de clocher – la pensée de la société québécoise comme homogène dans son histoire et sa culture, près de ses racines – dont ils veulent se départir ou qu'ils jugent désuet.

D'un côté, l'écriture migrante, de l'autre l'écriture québécoise. La contradiction avec l'inclusion affirmée des auteurs migrants dans la littérature québécoise est alors flagrante. Ironiquement, l'écriture migrante sert souvent « à cautionner » (*idem* : 13) le caractère universel de l'écriture québécoise. Des études récentes mettent au jour cette incongruité. Signalons, entre autres, *Les passages obligés de l'écriture migrante* par Simon Harel et *L'esprit migrant. Essai sur le non-sens commun* par Pierre Ouellet. Ouellet reprend l'idée de la migration pour l'étudier autrement, pour faire réfléchir, peut-être pour décatégoriser.

Pour lui, la migration n'est pas que géoculturelle. Il y aurait alors quatre grandes classes de personnages affectés par la sensibilité migratoire : l'étranger, l'artiste, le fou, l'exclu. Ce faisant, l'écrivain que l'on qualifie de migrant disparaît, du moins dans cette étude, par ailleurs passionnante, qui examine, chez les auteurs natifs, la migration de nature symbolique et ontologique qui « caractérise le déplacement du Sens et de l'Être dans l'expérience intime de l'altérité » (Ouellet, 2005 : 12).

Dans son dernier ouvrage, Simon Harel dégage les forces et les faiblesses du discours sur la pluralité qui fascine nombre de chercheurs depuis une trentaine d'années. Il parle d'engouement, de passion, d'« euphorie » (Harel, 2005 : 70) quant à la valorisation de la migration et propose d'étudier par le biais

de l'habitabilité du lieu, le trauma de l'immigration, le geste d'habiter tant un lieu imaginaire et symbolique qu'un nouveau lieu physique, ce qui engage également l'idée d'hospitalité. Il ne veut pas en finir avec les écritures migrantes, mais il veut dépasser les discours stéréotypés sur l'errance et l'exil.

L'étude d'Harel prolonge son travail antérieur sur le phénomène migratoire en littérature, mais il provoque aussi parce qu'il secoue les idées stéréotypées sur le concept d'écriture migrante et il le fait brillamment. Cependant, il maintient la catégorie, peu importe la nomination qu'il lui donne. Comment alors entrer dans le « laboratoire cosmopolite » (*idem* : 22) qu'est la littérature québécoise s'il y a deux laboratoires ? Lequel choisir ? Ou comment, si l'on suit plutôt Ouellet rencontrer le créateur qui a immigré, si tous les artistes sont des migrants ? Il ne s'agit pas de choisir une voie plutôt qu'une autre mais de reconnaître qu'il y a un malaise quant aux concepts d'écriture migrante, d'exil et d'errance.

Dans « D'exil et d'écriture » publié il y a une dizaine d'année, nous anticipions ce malaise, affirmant que l'exil se vivait aussi sans périple, sur place :

La problématique de l'exil multiforme échappe au cadre géopolitique et dit les négociations quotidiennes, un corps à corps, entre l'enracinement et le déracinement. L'exil, c'est le hors jeu, le hors champ, c'est vivre l'arrachement de son espace et tenter d'apprivoiser son lieu d'asile. Qu'il s'agisse d'un exil intérieur ou d'un exil officiel, dûment enregistré, c'est prendre conscience de ce qui allait de soi avant le dérangement ou de ce qui va de soi dans le nouvel espace (Lequin, 1995 : 23).

C'est surtout la clôture du corpus migrant qui nous gêne, car elle biaise la lecture, la réception, parfois même l'écriture. Elle range alors qu'on voulait *déranger*. Nous continuons de croire que l'exil s'éprouve tant de l'intérieur qu'à la suite d'une immigration, que c'est un enjeu formateur et déformant, simultanément, en alternance ou encore séparément. À l'évidence, il faut, croyons-nous, transcender, l'idée d'écriture migrante et parler d'écriture actuelle. Alors, les frontières entre les catégories littérature migrante et littérature québécoise se feront poreuses. Selon le philosophe Abel, c'est le pouvoir de questionner qui « fait fonction de 'transcendental', de condition de possibilité [...] Et une communauté peut être rassemblée par une interrogation vive et neuve. C'est elle qui nous rend *contemporains* » (Abel, 2000 : 238).

L'interrogation qui traverse l'écriture actuelle est celle du soi : « Qui suis-je ? » et « Comment vivre ? ». Une question moins importante est celle de la nomination. Étant donné les questions partagées par nombre d'auteurs, de nouvelles ou d'anciennes souches, l'appellation écriture migrante a-t-elle perdu sa pertinence ? Comme les chercheurs, les écrivains migrants se posent cette dernière question et refusent, pour la plupart, l'appellation dont on les a affublés. Ils ne sauraient être confinés dans cet ailleurs ; plusieurs d'entre eux pourraient,

excédés, reprendre les mots d'Addolorata : « Des immigrants. Ça fait vingt ans qu'on est là » (Micone, 1987 : 57) : Addolorata est le personnage principal d'une pièce éponyme publiée et jouée en 1987. Mais comment les nommer ou plutôt faut-il encore les nommer ?

Refus de la nomination statique

Nous nous limitons ici au regard critique de quelques écrivaines qui se penchent tant sur leur écriture que sur la classification restrictive où, sagement, leurs œuvres ont été rangées. Abla Farhoud refuse toute étiquette, mais se reconnaît une posture problématique : « Si pour les Québécois je représente l'ailleurs, quand je suis ailleurs je représente les Québécois... » (Farhoud, 2000 : 45).

Cette double posture la gêne puisqu'elle écrit, non pas à partir de son statut légal – immigrante devenue citoyenne canadienne –, elle puise plutôt au « centre » d'elle-même, y reste connectée pour faire œuvre. Le fait d'avoir été immigrante y occupe un espace, mais il y a longtemps qu'elle a cessé d'immigrer : « La parole de l'immigrant est une étape pour la collectivité [...] et une étape dans la vie de l'écrivain migrant, si toutefois il ne se laisse pas enfermer dans cette étiquette! » (*idem* : 56).

Pour Farhoud, l'étiquette est réductrice et lui rappelle un « malaise d'enfance : ne pas être acceptée dans mon entièreté » (*ibidem*). Elle est plus qu'une immigrante. A-t-elle pour autant renoncé à sa culture d'origine ? Non, dit son écriture où l'on trouve des références au Liban, à la guerre, des proverbes libanais, des coutumes... L'écrivaine a aussi recours à la langue québécoise, québécismes, jurons, images locales, noms de rue, nom de lieux, valeurs ; parfois, elle insère aussi des mots d'anglais dans son écriture. Ses cultures s'entrecroisent et se superposent ; c'est dans ce palimpseste que l'exploration du soi et du monde advient. Pour Abla Farhoud, « Écrire est une migration symbolique, c'est un chemin que l'on prend, on ne sait pas où on va arriver, on ne connaît pas le pays d'arrivée » (*idem* : 58). En ce sens, toute écriture est migrante et mouvement vers l'inconnu. Comme écrivaine, la patrie première de Farhoud est chaque livre qu'elle écrit « pendant qu'elle l'écrit » (Farhoud, 2000 : 52).

L'écrivaine Ying Chen partage aussi l'inconfort de la nomination limitative : « Au moment où je suis présentée comme écrivaine néo-québécoise, j'ai le sentiment de devenir non seulement plus que jamais chinoise, mais encore une porte-parole de la culture chinoise » (Chen, 2004 : 48), rôle qui la rebute. Chen se nourrit de plusieurs cultures, de plusieurs langues et elle affirme : « Je suis moi » (*idem* : 49) avant d'être chinoise, québécoise, canadienne...

Pour Ying Chen, « Il s'agit de se confondre dans le tout pour cultiver le soi, et ensuite plonger dans le soi pour comprendre le tout » (*idem* : 49). Elle veut

écrire libérée de toute mission. Son foyer « est là où [elle devient] ce qu'[elle] veut être » (*idem* : 13). Selon Chen, les écrivains parlent tous la même langue, « la langue de la littérature » (*idem* : 92) qui serait le fruit « de toutes les littératures de tous les temps » (*idem* : 93). Au fond, puisque pour elle, la littérature est, à la fois, saisissement du soi et du monde, elle imagine la littérature sans frontière ni nation, sans pour autant renier ni ses origines ni le lieu habité. La fin de son carnet *Quatre mille marches* le rappelle avec éloquence : « Enfin, je ne suis pas mes ancêtres, je ne suis pas les autres. Mais je ne serai pas moi sans mes ancêtres et sans les autres » (*idem* : 122).

Dans « Écrire en marge de la marge », l'écrivaine Marie-Célie Agnant repère ses multiples marges : celle de tout écrivain, celle de la femme, celle de la femme noire, celle de la femme haïtienne, celle du dehors diasporique au pays natal, celle aussi du dehors au pays habité où elle est renvoyée à un dedans (Haïti) qui, pourtant, la place au dehors : « Face à ma table de travail, je découvre moi, avec plaisir, que je suis tout cela. Identités multiples, multiples marges. Une de ces identités prédomine cependant. D'abord et avant tout, celle de la femme noire qui cherche sa voix et sa voie » (Agnant, 2002 : 18).

Si elle se perçoit comme marginale au Québec, elle affirme qu'en Haïti, comme écrivaine, elle l'aurait sans doute été aussi. C'est donc à partir de cette position de marginale qu'elle écrit, non pas avec un stylo, mais avec un marteau, un maillet (*idem* : 16). Pour elle, l'écriture est engagement : « Une chose est certaine, l'écriture se pratique aussi en réaction à ... Les femmes vont alors écrire pour contrer l'oppression et l'exclusion, pour bouleverser l'ordre établi, et leurs écrits portent des traces de ces luttes qu'elles mènent » (*idem* : 17).

Comme nombre d'autres auteurs dits migrants, elle se méfie des « étiquettes classificatrices » (*idem* : 19), en même temps, elle reconnaît que c'est à cause de sa « marginalité qu'on s'intéresse » (*ibidem*) à son travail. Elle aussi se retrouve dans des situations schizophrènes, auteure québécoise, un jour, auteure haïtienne, le lendemain, auteure qui refuse l'étiquette, auteure qui est d'abord lue parce que libellée à la mode du jour : « Entre avantages et désavantages, l'important est de dire. Écrire dans la résistance et le refus, écrire pour perpétuer cette énergie de résistance [...] L'espace du refus, là où l'on peut dire 'Non!' se trouve dans la marge » (*idem* : 20). Se réclamant de multiples marges, Marie-Célie Agnant, l'écrivaine, habite donc le dire de la résistance et s'affirme nomade (*idem* : 190).

Ces écrivaines se font écho. Dans leurs œuvres, elles ont parlé de leur solitude d'être humain, de celle aussi de l'immigré, mais elles l'ont aussi contournée, dépassée, parfois pour y revenir. Leur écriture s'attache non pas à un seul lieu, mais plutôt à la façon d'habiter à la fois, plusieurs lieux, plusieurs langues, plusieurs visions de soi et du monde ou encore d'habiter à l'intersection entre ces lieux, et ainsi d'avoir parfois à choisir, à nouveau, une direction jusqu'ici inconnue, ou plutôt de fondre ces lieux en un seul lieu hybride.

Leur écriture, fécondée par leur foi dans le pouvoir des mots, dessine donc une vision du monde et du soi, interminée, une vision se forgeant. Elles s'éloignent des postures d'autorité et refusent d'être emprisonnés dans les rets de la nomination univoque. Elles se réclament plutôt de la convergence de leurs multiples mondes, une convergence en mouvement, qui se fait et se défait. Loin d'être géographes à la solde des pouvoirs établis—, institution littéraire, critique littéraire, organismes subventionnaires ... —, dont la mission serait de délimiter, de protéger et de vérifier l'état des frontières, elles se font des architectes de l'imaginaire *intranquille*, celui qui déplace les frontières pour trouver le limon fertile où construire, à nouveau, du dérangement et du décentrement.

Elles sont ainsi des artisanes du palimpseste tant au niveau de leur écriture que dans le champ plus large de la littérature québécoise². Nous ne pouvons ici explorer les nombreuses occurrences où les auteurs dits migrants ont parlé directement de leur écriture ou encore de leur point de vue sur la catégorisation en études littéraires. Nous pensons, entre autres, à Monique Bosco, Hédi Bouraoui, Pan Bouyoucas, Joël Des Rosiers, Naïm Kattan, Sergio Kokis, Mona Latif-Ghattas, Nadine Ltaif, Ante Pende, Régine Robin, mais dans l'ensemble la seule nomination réclamée est celle d'écrivain ou d'écrivaine puisqu'au fond la littérature n'a pas de frontière. Elle est à la fois locale et mondiale.

Une convergence intranquille

Mais que disent donc les œuvres des écrivaines et écrivains classés comme migrants ? Parlent-elles encore de l'exil, du déracinement, de l'enracinement dans une nouvelle culture, de la discrimination et de la non appartenance ou encore de la double appartenance, voire de l'hybridité culturelle, autant de motifs abordés dans les années quatre-vingt³ ? Leurs œuvres se sont-elles éloignées de ces motifs attendus ? À notre avis, dans des œuvres récentes se profile un imaginaire *intranquille* et perméable qui se laisse traverser par la convergence. Nous ne parlerons que d'œuvres de femmes où le fait féminin continue de tramer l'écriture ; cependant, les écrivaines abordent aussi et surtout la construction du soi, construction multiforme et à jamais en mouvement.

² Voir au sujet du palimpseste littéraire, Lucie Lequin et Maïr Verthuy, « Nouveaux palimpsestes de la littérature québécoise ou L'Écriture migrante au féminin », Mireille Calle-Gruber et Jeanne-Marie Clerc, dir., *Le renouveau de la parole identitaire*, Montpellier / Kingston, Université Paul-Valéry et Queen's University, 1993, 253-265.

³ Voir à ce sujet l'introduction de *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, (Lequin / Verthuy, 1996). Voir aussi, entre autres, des travaux de Simon Harel, Lucie Lequin, Pierre L'Hérault, Carmen Mata, Pierre Nepveu, Irène Oore, Régine Robin, Sherry Simon, Christl Verduyn, Maïr Verthuy.

Commençons par l'œuvre d'Abla Farhoud qui sonde la difficulté d'être, des femmes surtout, et décante l'idée du bonheur. Il serait toutefois réducteur de présumer que Farhoud ne parle que des femmes libanaises (Lequin, 2004). Notamment, dans *Maudite machine* et *Splendide solitude*, l'action se passe à Montréal et les personnages sont profondément montréalais, sans ambiguïté, sans hésitation. Attardons-nous à son roman *Splendide solitude* où la seule référence au monde arabe est le prénom d'une amie d'enfance, ce qui n'est guère exotique à Montréal. Le personnage principal est une femme dont la première allégeance est à elle-même, quoique ce contact soit fondamentalement défectueux.

L'objet du roman est de retrouver le contact et de le renouer. Ce combat passe par le corps « Le chemin de moi à moi », (Farhoud, 2001 : 96) dit la narratrice. Cette femme d'une cinquantaine d'années arpente son appartement en quête de sens ; son corps, qui a métabolisé toutes ses pertes – parents, mari, enfants et surtout elle-même –, lui fait défaut et crie de douleur. C'est par l'apprivoisement de la douleur physique que la narratrice constate son auto emprisonnement : « Je ne sais pas pourquoi je me suis enfermée, je ne sais plus comment sortir de mon corps ou plutôt comment réussir à m'allier à lui » (*idem* : 347).

Ce roman constitue une véritable plongée intérieure où la douleur physique affrontée donne accès à une compréhension nouvelle de la douleur affective et spirituelle, et peu à peu à une appropriation du soi, et enfin du sens. La narratrice peut alors renouer avec le dire partagé ; elle invite des amies à manger et leur lit des passages sur ses retrouvailles avec elle-même et, par la suite, avec les autres. Placée au second plan, l'appartenance au lieu, se vit d'abord dans sa rue que le *je* observe, puis dans le quartier, et finalement dans la ville entière dont elle reprend possession montée sur sa bicyclette, à la fin du roman. Cette promenade concrétise le mieux être interne durement conquis et le nouveau savoir-vivre qu'elle apprivoise peu à peu.

Dans son tout dernier roman *Le Fou d'Omar*, Abla Farhoud s'éloigne du monde des femmes pour pénétrer dans celui des hommes, monde qu'elle n'a pas encore abordé de façon directe. Elle ne veut pas, non plus, être confinée au dire des femmes, elle dérange alors le dire des hommes et plonge dans la relation père et fils. Quatre narrateurs masculins se partagent le récit : le père Omar Lkhouloud et ses deux fils, Rawi et Radwan, et un voisin Lucien Laflamme. Certes, le lecteur y retrouve des références au Liban, à la guerre et aux coutumes entourant la mort, au rôle convenu du fils aîné, mais au cœur du roman sévit la maladie mentale, la folie. Dans *Splendide solitude*, le corps somatisait le mal être, dans *Le Fou d'Omar*, c'est la tête qui a flanché.

D'une part, ce roman est, en partie, un retour à la problématique de l'exil qui se vit doublement, immigration et aliénation du malade mental dont l'immense solitude se répercute sur ses proches. D'autre part, il met en action la curiosité du voisin et son empathie réelle. Ce personnage du Québécois ouvert

à l'autre et jouant un rôle de premier plan dans l'œuvre est tout à fait nouveau dans l'écriture de Farhoud.

Dans ses œuvres antérieures où la topique du déracinement sous-tend le récit, l'écrivaine a ébauché des silhouettes de personnages empathiques – notamment Madame Chevette dans *Le Bonheur a la queue glissante* –, mais ne leur a pas donné une voix majeure. Ici, Lucien Laflamme est l'un des narrateurs et comme il s'agit d'un soliloque, sa pensée est donnée en direct, sans censure, ni maquillage. Original et contemplatif, Lucien s'intéresse de loin à ses voisins qui s'isolent à cause de la folie de Radwan. Il lit la littérature arabe en traduction ; il apprend des passages du Coran, par cœur, pour exercer sa mémoire, mais surtout parce qu'il veut comprendre tout autant la situation politique mondiale, le fondamentalisme, que les mouvements de population dans sa propre ville. Au début, dit-il, « c'est tellement plus simple de sauter à pied joints sur la différence [...] Peu à peu, c'est la ressemblance qu'on découvre [...] Différence ou pas, ressemblance ou non. Un coup de cœur réciproque. Il y a des fils invisibles qui lient les êtres » (*idem* : 131).

Selon Lucien, l'amour de chaque lieu comme l'amour de chaque enfant est unique et irremplaçable ; chaque nouvel amour peut se superposer sur un premier amour, à l'infini. Le cœur est immense. Ce savoir-vivre, tout en strates, exprimé par Lucien Laflamme fait écho aux paroles d'Abla Farhoud qui voit la littérature comme lieu de convergence. Trop insister sur la différence empêche le troc, l'échange et ne crée pas de communauté véritable : « A worthwhile politics requires both that we recognize differences and that we share a community : that we value both relationality and individuality » (Phelan, 1991 : 140).

Ces mots de Shane Phelan pourraient capturer l'essence de Lucien Laflamme. Par le biais de ce personnage, Abla Farhoud demande le partage mutuel plutôt que le tatouage des différences ; de même, elle réclame la possibilité de multiples appartenances. Dans une entrevue au sujet de ce roman, elle affirme que Lucien Laflamme est « le personnage qui lui ressemble le plus » (entrevue avec Mathieu Simard). Ces deux dernières œuvres de Farhoud appartiennent fortement au courant des fictions du soi, débordant ainsi le confinement trop étroit de l'écriture migrante dans lequel, on ne pourra plus classer, croyons-nous, les œuvres de Farhoud. L'étiquette se serait-elle enfin décollée ?

Ying Chen, elle, refuse les frontières étanches entre les catégories par l'effacement des points d'ancrage. Dans ses trois premiers romans, la Chine se réduit surtout à Shanghai et elle est moins un lieu géographique précis qu'un lieu habité, un lieu tant formateur que déformant, un lieu à quitter soit par l'émigration soit par la mort et simultanément un lieu indélébile, à jamais tatoué sur l'âme des êtres qui y ont vécu. Dès lors, la Chine devient une ambiance.

C'est donc moins la Chine réelle qui compte dans l'écriture de Chen que le rapport de l'être à ce pays ; rapport qui, dans l'œuvre de Chen, ressort de l'as-

phyxie et de la touffeur. La Chine comme pays réel se dissout pour devenir un lieu surtout imaginaire où l'enracinement de soi en soi est toujours difficile, voire impossible. Quant au Québec, il est nord-américain – rythme de la marche, espace, habitudes de consommation, les convenances, entre autres. À partir d'*Immobile*, l'écriture de Chen est dépourvue d'allusions à quelque sinéité ou américanité. La géographie ne ressort qu'à l'imaginaire, puisque le lieu d'où parle la narratrice demeure sans nom.

De même les personnages ne sont plus désignés que par une lettre. L'auteure efface donc les points d'ancrage, les traces d'appartenance légale, au fond celle qui compte le moins. L'essentiel tend vers l'identité, prise et déprise ; l'espace relève du temporel et est essentiellement flou. Parlant du *Champ dans la mer*, Ying Chen qualifie le temps et l'espace de « désencadrés » (Chen, 2004 : 113). Tout n'est que décors : la mort, la mémoire, notamment. Ces derniers romans mettent en mots l'idée de strate : chaque narratrice dialogue avec un double antérieur, comme si, de vie en vie, de génération en génération, tout se perdait et pourtant, tout durait. C'est ce dilemme impossible, mais vrai, que Ying Chen explore. L'être humain serait alors un terrain sédimentaire où, parfois, une couche première profondément enfouie remonte à la surface et agit dans le présent.

Le combat avec les limites du temps, individuel et incertain, fait converger présent, passé et avenir. En ce sens, l'imaginaire *intranquille* de Ying Chen découd le temps et ainsi, le renouvelle, le rénove. La facture même de quatre derniers romans transgresse le genre romanesque puisque les récits y sont aussi théâtraux et poétiques. Leur oralité en est une preuve patente. Le refus du cadre, qu'il soit politique, social ou familial, des frontières et des marqueurs, présent dès le début de son œuvre, devient de plus en plus personnel, sondant davantage l'intériorité de l'être que son rapport à autrui et au monde.

L'espace de la réincarnation est aussi le lieu de la non fuite de soi : « C'est vous-même que vous voulez fuir » dit le squelette à son double contemporain (*idem* : 21) dans *Querelle d'un squelette avec son double*. Cette idée de l'impossibilité de se fuir, déjà présente dans le premier roman, constitue l'espace rêvé de ce roman. Où mènera cette plongée dans le for intérieur ? L'insolite qui s'infiltré dans l'écriture de Chen trace une route pas encore accessible. Ses jeux temporels inusités deviennent exilaires. Ils sont déplacements.

Ils sont loin toutefois de l'idée de rencontre d'un autre, extérieur à soi, et de celle d'appropriation mutuelle qui habitent l'œuvre de Farhoud. Dans son tout dernier roman, *Le Mangeur* paru en 2006, la narratrice réincarnée *je* saute d'un monde à l'autre, celui plus ancien de la vie avec son père, récit d'un amour absolu, et celui de sa vie avec A, son mari dans le temps présent. Dans ces univers surréels, le *je* cherche le silence absolu, celui qui ralentit la vie, celui qui libère : « Même si nous étions attendus par une fin atroce, ralentissons notre

course en accordant notre attention aux instants qui nous séparent de cette fin. Vivre veut dire cela. Vivre n'est possible qu'ainsi » (*idem* : 97).

Le Chemin de pierres, roman de Ljubica Milićević, publié en 2002, met en scène le sentiment d'étrangeté. Mala, rentrée à Gardo? pour assister aux funérailles de sa mère, se sent « étrangère » (Milićević, 2002 : 46). Sa ville natale n'est plus que guerre, haine et peur. Les policiers, la reconnaissant aussi comme étrangère, la laissent partir. Ce roman dénonce la défiguration du lieu originel qui, à part le nom conservé, n'est plus que lieu de mort. Le Québec, lieu habité, à peine évoqué, est associé à la sécurité, à la liberté d'être et de porter son nom.

L'étrangeté émane non seulement de l'enlaidissement du pays mais surtout de l'altération des êtres. Si certains ne sont plus que tristesse et posent encore des gestes dignes et bons, d'autres ont intégré le mal et la laideur. Aussi abîmés que le pays, ces derniers pataugent dans le mal, voire tuent parce que l'occasion se présente, sans même savoir pourquoi. C'est cette étrangeté déshumanisante que Mala refuse. Comment pourrait-elle encore savourer un moment de beauté quand même la mort est banale? Tout est défléchi. Mala veut fuir ; elle convainc son père de quitter aussi le pays et les remous de la guerre ; elle a « besoin de respirer » (*idem* : 116).

Ljubica Milićević, dans *Le Chemin des pierres* examine aussi l'inexorable réalité meurtrière du ressentiment ethnique et religieux. Ici, il n'y a aucune issue, à part la fuite loin de la guerre, ce roman se veut surtout une dénonciation de la démesure humaine au nom d'un nom, d'un Dieu, d'un coin de pays. Davantage fiction de soi que roman sur l'exil, cette œuvre est une mise en question du mal impudique, impuni et inhumain qui se fait au grand jour, sans obstacle, sans scandale.

De même, Tecia Werbowski, dans *Le Mur entre nous*, malgré quelques remarques sur l'immigration au Québec d'Iréna, son personnage principal, s'intéresse à la bassesse humaine. À dix-huit ans, Iréna découvre qu'elle est adoptée et juive. Ses parents adoptifs lui remettent alors un sac de toile contenant des effets de sa mère, dont un manuscrit écrit par cette dernière, qu'elle reconnaît puisqu'une amie de celle-ci l'a fait publier sous son propre nom.

Non seulement apprend-elle la mort de sa mère mais aussi le vol de son identité, de sa création, de sa réputation ; c'est une double mort que la jeune Iréna découvre, une, aux mains de l'ennemi, l'autre, aux mains d'une amie, Zofia, qui, durant ces dix-huit années, a agi comme tante aimante croyant son crime inattaquable. Devant cette double révélation, la vie d'Iréna se transforme radicalement : « Mon nom est vengeance » (Werbowski, 1996 : 64).

Le récit met en mots cette quête qui l'amène au meurtre, en fait raté, même si Zofia meurt. Abila Farhoud et Ying Chen sont déjà les auteures de plusieurs œuvres. Ljubica Milićević et Tecia Werbowski sont plus jeunes dans l'écriture ; toutes deux ont dû quitter leur pays d'origine. Les deux romans, ici brièvement présentés, examinent surtout dans un cas, le lieu quitté et le mal qui y sévit,

et dans l'autre l'idée de vengeance à assouvir ; les thèmes convenus de l'écriture migrante sont presque absents. Leur mal être passe par l'étouffement ; Mala ne peut vivre sans respirer et Iréna ne peut respirer sans venger sa mère de l'ennemie proche, la fausse amie.

Le Livre d'Emma de Marie-Célie Agnant pose aussi la question du mal vif, de la rupture avec le passé et du comment guérir de l'irréversible. Emma ouvre les vieilles blessures, les siennes comme celles de ses ancêtres ; et les expose, les crie, les hurle. Pour elle, les cicatrices demeurent incicatrisables et il ne lui reste qu'à officialiser sa mort. Par contre, Flore, l'interprète, grâce aux confidences d'Emma, peut rompre avec le ressentiment, sortir de sa neutralité rassurante, faire le deuil de l'irréparable, faire place à sa naissance, enfin. *Le Livre d'Emma*, au-delà du récit, d'une mal-aimée, à la fois intérieur et partagé, est un livre sur la parole, sur l'interprétation et, indirectement, sur le pardon. Il ne donne pas de réponse, il montre le pouvoir destructeur, voire meurtrier, du ressentiment.

Dans *Un alligator nommé Rosa*, Agnant soulève à nouveau la question de l'oubli impossible et du mal non dit, ce « mur dans la gorge » (Agnant, 2007 : 56). Deux adultes, morts à l'intérieur depuis l'enfance, tentent de comprendre l'origine du mal. D'où vient le mal ? Pourquoi devient-on meurtrier ? Comment peut-on participer au meurtre de masse ? Comment une femme, en principe une source de vie, peut-elle se joindre à la meute meurtrière ? Pire, comment peut-elle diriger cette meute ? Les deux protagonistes mettent au grand jour leurs terreurs nocturnes et leur enfance dérobée.

Toutefois, peu à peu, par la superposition de leurs voix, qui en contiennent d'autres, ils sont à même de constater que rien, ni le dire ni le partage de leur douleur n'arrivent à leur redonner la vie perdue. Tout au plus, éprouvent-ils un certain sentiment de justice, sans véritable consolation ni appropriation du soi. Le récit du soi d'Antoine et de Laure n'advient, en effet, que dans ses liens au récit politique qui l'accompagne, récit de meurtres de masse, d'enlèvements, d'abus de toutes sortes, comme si la destruction de leur filiation respective avait à jamais entravé la véritable naissance d'un soi viable. L'imputabilité établie, de même que la vengeance – Rosa finira ses jours dans un mouir des plus horribles – laissent un récit de soi inabouti. Les deux personnages semblent à jamais marqués par la souffrance et leur deuil impossible, à jamais inachevés.

Ajoutons quelques mots sur l'écriture d'Aki Shimazaki. Presque toute son œuvre se passe encore au Japon, à l'exception de son dernier livre, *Mitsuba* dont le narrateur Takashi immigre au Québec, et du premier livre de la pentalogie, *Le poids des secrets*, *Tsubaki*, dont la narratrice première, Namiko, habite sans doute le Canada. Toutefois, le récit de la narratrice réelle, soit Yukiko, la mère de Namiko, se passe au Japon.

Le secret, le dire atténué, les convenances, l'hypocrisie, le mensonge, la discrimination séculaire et répétitive, le racisme, la haine, autant de topiques qui

s'entrecroisent. L'exil dont parle Shimazaki (Lequin, 2005) est intérieur, de même que le déplacement. Il faut « pouvoir se déplacer en soi pour arriver à dire et ainsi se débarrasser des convenances et de l'étiquette » (*idem* : 99). La multiplicité des voix narratives, les indices qui, d'un livre à l'autre, sont laissés dans l'ombre ou encore, expliqués et compliqués par d'autres indices sous-tendent les jeux mémoriels.

Chaque voix narrative est à la fois enquête et quête ; enquête pour expliquer le mal être, l'amour, la mort, le désir et quête de soi, entravée, mais persistante malgré les convenances. Au fond, Aki Shimazaki réclame l'inconvenance, celle d'oser forger son propre art de vivre qui pose des questions sur le comment vivre. En ce sens, son œuvre est universelle puisqu'elle interroge le soi dans le monde. La blessure identitaire est de tous les temps, de tous les lieux, de toutes les cultures.

Les œuvres, des auteures ici abordées, sont lieu de question et donnent à voir un réel à la fois inouï et familier. Elles sont en quête d'un art de vivre, d'un savoir-vivre. Ces œuvres pensent le monde et le disent. Elles nouent souvent le dire et le vivre. La pensée du monde et du soi a lieu dans et par l'œuvre qui *fait* du sens. L'œuvre de Farhoud interroge l'enfermement dans l'espace, souvent hors du temps. Les causes de l'enfermement sont multiples : le deuil inaccompli, l'immigration, la culture patriarcale locale, parfois libanaise, parfois québécoise, la religion et les convenances dans la culture québécoise d'il y a quelques décennies, un mal innommé, une angoisse intérieure, une auto-prison, comme c'est le cas dans *Splendide Solitude*.

L'écriture de Farhoud est un voyage de remontée vers soi qui interprète le mal que celui-ci soit intime ou qu'il se greffe au social, au politique ou encore au collectif. Elle aussi rappelle la nécessité, voire l'urgence de la parole pour exorciser le mal ou pour passer du côté de l'action et du réel. Plusieurs de ses narratrices et narrateurs racontent oralement ou écrivent. Ils lisent aussi beaucoup. Qu'il s'agisse de lectures, de paroles ou d'écriture, les mots redisent la question du « comment vivre ? » et tendent tous vers une refiguration du soi et du monde sans toutefois en proposer des images définies. La narratrice de Tecia Werbowski se met aussi à écrire pour survivre, pour qu'à l'intérieur d'elle « un mur s'écroule » (Farhoud, 2001 : 67), pour que la vengeance fonde. Le ressentiment se meut alors en mots et ses ravages finissent par faire place à la vie qui redevient *habitable*. Le deuil de sa mère peut advenir.

Dans l'œuvre de Ying Chen, le seul fait d'interroger la tradition est une forme de dissidence. Ou ses personnages se conforment aux attentes sociétales et ne se posent aucune question ou les personnages habitent l'aire des questions et n'arrivent pas à vivre dans leur société que celle-ci soit réelle ou imaginée. Par ailleurs, si les personnages principaux refusent l'« enveloppe sécuritaire d'un 'dèjà-là' » (Simon, 1998 : 378), l'issu de leur interrogation, voire de leur

révolte, laisse perplexe. Notamment, la révolte mal ciblée, sans modèle ou interlocuteur, mène à la mort dans *L'Ingratitude*.

De même, dans les derniers romans, la femme réincarnée, outre son double d'antan, n'a pas d'interlocuteur. Ainsi dans *Querelle d'un squelette avec son double*, plus la narratrice contemporaine tente d'ouvrir les limites du temps et de son corps, plus elle se dépouille des effets du démarcage, plus elle semble s'exposer à la mort. À ce combat narcissique (Chen, 2003 : 162) et impossible du soi avec soi se joute une critique de la société moderne, scientifique et technologique qui laisse peu de place à l'être et aux sentiments. L'appel du passé par le biais de la réincarnation est peut-être aussi un appel au ralentissement.

Toutefois, dans l'œuvre plus récente de Chen, aucun rôle n'est donné ni à la parole ni à l'écriture ni à la relation avec autrui. Convoquant le passé, les narratrices de Chen marchent inexorablement vers la mort. Aucune place pour elle dans le réel, ni rêvé ni recherché. Au fond, l'œuvre de Chen questionne la pertinence de la vie. *Le Mangeur* indique toutefois une issue moins sombre. Dans les deux mondes, le *je* parle avec un autre, son père ou son mari ; la solitude y est moins intégrale. Ce dernier roman laisse entendre la possibilité d'un nouvel amour, d'un nouveau désir. La narratrice retournée dans la maison de son père appelle A pour qu'il vienne la chercher. Les deux mondes se rejoignent alors et le présent semble l'emporter. Elle fait le deuil d'une certaine vie, pour se réfugier avec A dans leur « vie quotidienne presque paisible » (Chen, 2006 : 33). Lors de leurs retrouvailles, l'image du soleil est de bon augure : « Derrière lui [A.], il y a une fenêtre, un soleil levant. Et nous décidons de sourire » (*idem* : 137). Mais, comme la lumière change rapidement, l'image de la mort maintient son appel.

Aki Shimazaki, elle, au contraire, fait place à la vie même si nombre de ses personnages meurent. Dans son récit en cinq temps, outre l'histoire entremêlée de deux familles et de leurs émotions trop longtemps retenues, Shimazaki tente de débusquer derrière les apparences, les blessures identitaires. Le travail de la mémoire se place au cœur de son récit, une mémoire singulière, intime, souvent encore voilée malgré une révélation partagée ; cependant, contrairement aux derniers personnages de Chen qui fuient le réel, les personnages de Shimazaki sont toujours fortement, de plain pied, dans le contexte sociopolitique du Japon. L'auteure souligne avec éloquence que le privé demeure éminemment politique. Le dire, écrit ou parlé, joue ici surtout un rôle de filiation ; il permet l'enchaînement d'une génération à l'autre tout en ouvrant un autre rapport au réel.

L'œuvre d'Agnant, elle, oscille entre le dire partagé qui se fait passage d'une génération à l'autre et porteur de vie, et le dire trop longtemps retenu. Ou les personnages d'Agnant, à force de (se) raconter, prennent des risques – notamment le risque de se perdre à nouveau – mais arrivent ainsi à se retrouver autrement et à reprendre le fil de leur soi perdu. C'est le cas notamment de Flore qui, reprenant le récit d'Emma, instaure pour elle-même un commencement

imprécis, incertain, voire risqué mais qui la replace résolument dans le mouvement de la vie. Ou les personnages d'Agnant restent coincés dans leur trauma – l'histoire des femmes esclaves pour Emma, et pour Laure et Antoine, les meurtres de masse sous le régime Duvalier – et leur dire ne les débarrasse ni de leur angoisse ni de leur manque.

Pour ces derniers, le mal n'est pas conjuré, sans doute ne peut-il l'être. Sa révélation leur semble toutefois nécessaire pour qu'il cesse de confisquer d'autres vies. Emma, Laure et Antoine exposent leur trauma, l'irréparable de leur mémoire intime et collective pour que d'autres puissent s'extirper du ressassé et se *déplier* face à la vie et faire leur deuil, alors qu'eux, ils demeurent absents à eux-mêmes, à jamais en deuil et en « plein dans ce vide » (Sibony, 1991 : 124).

Ces évocations rapides soulignent que l'espace romanesque d'auteures québécoises de nouvelles souches n'est plus celui de l'exil, de l'hybridité ou encore du déracinement angoissant, de l'entre-deux, mais plutôt l'espace du retour à l'enfance, de la mémoire, aussi parfois un espace indéfini où seul compte le combat de l'être avec soi-même ou encore un espace défini, trop défini que l'on rejette, et presque toujours l'espace d'un être fragmenté, l'« être d'une blessure », pour reprendre une expression de Michel Biron (1999 : 585). Ce déplacement de focalisation du pays quitté comme du pays d'accueil vers un lieu où l'être habite et apprend à vivre, s'invente comme sujet, s'inscrit dans la littérature québécoise actuelle. La focalisation sur l'être plutôt que sur le lieu délimité, dûment nommé, et à l'appartenance ou non à ce lieu, rappelle l'importance accordée au mal identitaire dont parle la critique.

Un imaginaire trans-local

Pour conclure, il me semble évident que la topique de l'appartenance et de la migrance se soit déplacée de l'espace national vers l'espace du soi et de ses relations au monde. En quelque sorte, un nouvel espace se forge où le déracinement n'est plus une seule question de pays et de nation, mais une source de questions plurielles, une marche vers soi. Ces questions du « Qui suis-je ? » et du « Comment vivre ? » s'entrelacent et font écho à nombre d'œuvres de la littérature québécoise actuelle (voir entre autres Biron *et al*, 2007 : 624-626). La proximité des préoccupations des auteures migrantes, de leurs questions avec celles des auteurs natifs mettent en lumière leur engagement dans l'expérience locale. Néanmoins, les questions identiques n'entraînent pas des réponses unanimes ; elles sont même parfois exclusives. Cependant, la diversité de réponses des uns et des autres est ce qui assure (l'humain, la culture, la littérature ...) contre l'étouffement, voire la mort.

Selon les auteurs de *Histoire de la littérature québécoise*, la fiction de soi,

cette écriture du « sujet 'sans appui' », est l'un des marqueurs du décentrement de la littérature québécoise comme l'est d'ailleurs l'écriture migrante. En ce sens, les écrivaines dont il est question ici participent doublement à ce décentrement par leur apport initial à la problématique du déracinement et par la suite, par leur plongée tout aussi intense dans l'intériorité de leurs personnages, parfois aussi, comme chez plusieurs écrivains locaux une « inflexion autobiographique » (*idem* : 626).

Dans leur saisie du soi et du monde, les auteures ici présentées ne sont pas nécessairement représentatives, mais elles nous forcent à regarder autrement l'écriture migrante, qui n'a parfois de *migrante* que le lieu de naissance de l'auteure. Il s'agit alors d'une information extra-littéraire, presque mondaine. Chez Farhoud et Chen, il y a déplacement de la problématique du déracinement lié à l'immigration vers une interrogation du soi, en relation féconde avec autrui chez Farhoud et coupé d'autrui, dans un monde désenchanté et *désencadré* chez Chen. Shimazaki, elle, par le récit du soi, sous forme de lettre testamentaire, de confidence, de soliloque, forge peu à peu le soi, le met à distance et à l'épreuve pour arriver lentement, souvent indirectement, à la question du « Qui suis-je ? ».

Comme Chen et Farhoud, la question de l'appartenance est surtout identitaire et émotive. Dans des contextes différents, les personnages de Marie-Célie Agnant, Ljubica Milićević et Tecia Werbowski tentent de décanter le passé pour en guérir et ne pas rester coincées dans le ressentiment afin de pouvoir, par la suite, arriver au deuil salvateur, à tout le moins à le faciliter pour autrui lorsque le soi n'a plus aucun accès à la joie et à la tendresse.

Bref, quelle langue parlent la mort et l'amour? Quel pays habitent le mal être, la faille identitaire et l'être blessé? Quelle culture détient les droits sur la mémoire, l'espérance, la désespérance? Ces topiques fondamentales sous-tendent toute littérature et ne connaissent ni frontière ni langue nationale. Plutôt que d'instituer la différence en catégorie close, cherchons plutôt la communalité des questions. Pour le philosophe Abel, le partage du pouvoir de questionner est la « base du vivre-ensemble » (Abel, 2000 : 239).

En ce sens, nul ne domine puisque d'un lieu à l'autre, d'une époque à l'autre, on repasse sur les mêmes questions : « Toute interrogation [...] peut apparaître comme un scandale qui brise la complaisance de la reproduction et le vertige de l'accumulation. Mais elle est aussi ce qui permet de recommencer ensemble, de tout partager à nouveau, et autrement » (*idem* : 249). Donc, les interrogations dérangent, décentrent, voire suspendent un savoir reconnu, mais aussi, elles permettent la découverte, la créativité et repoussent la stérilité confortable et l'« essoufflement » selon l'idée de Régine Robin.

Au Québec, dans la foulée de l'écriture du soi se tisse une communauté littéraire sans frontières, loin de l'esprit de clocher, de plus en plus cosmopolite et qui vibre au son des mêmes questions fondamentales fondant peu à peu, selon le vœu d'Ollivier, l'internationale des écrivaines et écrivains qui n'est ni

« tout local » ni « tout mondial » (Mossetto, 2000 : 12). Faut-il encore parler de ce qu'on appelle au Québec l'écriture migrante? Oui, pour s'assurer que le corpus québécois lu soit maintenu dans le mouvement, pour ne pas qu'il s'enlise dans les habitudes de lecture. Non, parce le danger de figer le corpus de l'écriture migrante dans une catégorie à part est toujours présent et dénoncé par les écrivains migrants eux-mêmes. La nomination *écriture actuelle*, davantage féconde, renvoie à l'idée que les frontières sont avant tout intimes, poreuses et mouvantes, puisque la quête du sens se veut décentrée, désencadrée et libre de toute appartenance. Les frontières d'ordre national ne participent pas du littéraire, mais du politique et du légal. L'imaginaire n'est pas territorial. Continuer d'insister sur l'écriture migrante risque de maintenir l'idée étroite de la communauté alors que l'on croit rêver au cosmopolitisme. Le philosophe Appiah perçoit le véritable cosmopolitisme comme une conversation déjà entamée :

The points of entry to cross-cultural conversations are things that are shared by those who are in the conversation. They do not need to be universal ; all they need to be is what these particular people have in common. Once we have found enough we share, there is further possibility that we will be able to enjoy discovering things we do not yet share. That is one of the payoffs of cosmopolitan curiosity. We can learn from one another ; or we can simply be intrigued by alternative ways of thinking, feeling and acting (Appiah, 2006 : 97).

Références bibliographiques :

- ABEL, Olivier (2000). *L'Éthique interrogative. Herméneutique et problématique de notre condition langagière*. Paris : PUF.
- APPIAH, Kwame Anthony (2006). *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*. New York : W. W. Norton & Company.
- AGNANT, Marie-Célie (2001). *Le Livre d'Emma*. Montréal : Remue-ménage.
- AGNANT, Marie-Célie (2002). « Écrire en marge de la marge » in *Reconfiguration. Canadian Literatures and Postcolonial identities / Littératures canadiennes et identités postcoloniales*. Marc Maufort et Franca Bellarsi, dir. Bruxelles : P.I.E.-Peter Lang, pp. 15-21.
- AGNANT, Marie-Célie (2007). *Un alligator nommé Rosa*. Montréal : Remue-ménage.
- BIRON, Michel (1999). « Lettre à un étudiant », in *Voix et Images*, vol. XXV, 75, pp. 582-587.
- CHEN, Ying (1992). *La Mémoire de l'eau*. Montréal : Leméac.
- CHEN, Ying (1993, version révisée). *Les Lettres chinoises*. Montréal : Leméac.
- CHEN, Ying (1995). *L'Ingratitude*. Montréal / Arles : Leméac / Actes Sud.
- CHEN, Ying (1998). *L'Immuable*. Montréal : Boréal.
- CHEN, Ying (2003). *Querelle d'un squelette avec son double*. Montréal : Boréal.
- CHEN, Ying (2004). *Quatre mille marches*. Montréal : Boréal.

- CHEN, Ying (2006). *Le Mangeur*. Montréal : Boréal.
- FARHOUD, Aba (1997). *Jeux de patience*. Montréal : VLB éditeur.
- FARHOUD, Aba (1998). *Les Filles du 5-10-15¢*. Carnières-Morlanwelz : Lansman.
- FARHOUD, Aba (1998). *Le Bonheur a la queue glissante*. Montréal : L'Hexagone.
- FARHOUD, Aba (1999). *Maudite Machine*. Trois-Pistoles : Éditions de Trois-Pistoles.
- FARHOUD, Aba (2000). « Immigrant un jour, immigrant toujours ou comment décrocher une étiquette ou se décrocher de l'étiquette » in *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*. Anne de Vaucher, dir. Venise : Supernova, pp. 45-59.
- FARHOUD, Aba (2001). *Splendide solitude*. Montréal : L'Hexagone.
- FARHOUD, Aba (2003). *Les Rues de l'alligator*. Montréal : VLB éditeur.
- FARHOUD, Aba (2005). *Le Fou d'Omar*. Montréal : VLB éditeur.
- GAUBERT, Joël (2001). *Quelle crise de la culture?* Paris : Éditions Plein Feux.
- HAREL, Simon (2005). *Les Passages obligé de l'écriture migrante*. Montréal : XYZ.
- LEQUIN, Lucie (1995). « D'exil et d'écriture » in *Le roman québécois au féminin (1980-1995)*. Gabrielle Pascal, dir. Montréal : Triptyque, pp. 23-33.
- LEQUIN, Lucie (2004). « Aba Farhoud et la fragilité du bonheur » in *Rocky Mountain E-Review of Language and Literature*, vol 58, n° 1, pp. 1-13.
- LEQUIN, Lucie (2005). « De la mémoire vive au dire atténué » in *Voix et images*, vol. XXXI, 91, pp. 89-99.
- LEQUIN, Lucie & Maïr, Verthuy (1993). « Nouveaux Palimpsestes de la littérature québécoise ou L'Écriture migrante au féminin » in *Le renouveau de la parole identitaire*. Mireille Calle-Gruber et Jeanne-Marie Clerc, dir. Montpellier / Kingston : Université Paul-Valéry et Queen's University, pp. 265-273.
- LEQUIN, Lucie (1996). *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*. Paris : L'Harmattan.
- MICONE, Marco (1987). *Addolorata*. Montréal : Guernica.
- MILIĆEVIĆ, Ljubica (2002). *Le Chemin des pierres*. Montréal : Leméac.
- MOSSETTO, Anna Paola (2000). « Le migrantisme est un humanisme » in *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*. Anne de Vaucher, dir. Venise : Supernova, pp. 11-19.
- OLLIVIER, Émile (2002). « L'Enracinement et le déplacement à l'épreuve de l'avenir » in *Études littéraires*, vol 34, n° 3, pp. 87-97.
- OUELLET, Pierre (2005). *L'Esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun*. Montréal : VLB éditeur.
- ROBIN, Régine (2000). « Les Champs littéraires sont-ils désespérément monolingues ? Les écritures migrantes » in *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*. Anne de Vaucher, dir. Venise : Supernova, pp. 19-43.
- PHELAN, Shane (1991). « Beyond Equality and Difference », in *Differences : A Journal of feminist Cultural Studies*, vol. 3, n° 1, pp. 128-143.
- SHIMAZAKI, Aki (1999). *Tsubaki*. Montréal / Arles : Leméac / Actes Sud.
- SHIMAZAKI, Aki (2000). *Hamaguri*. Montréal / Arles : Leméac / Actes Sud.
- SHIMAZAKI, Aki (2001). *Tsubame*. Montréal / Arles : Leméac / Actes Sud.
- SHIMAZAKI, Aki (2003). *Wasurenagusa*. Montréal / Arles : Leméac / Actes Sud.
- SHIMAZAKI, Aki (2004). *Horatu*. Montréal / Arles : Leméac / Actes Sud.
- SHIMAZAKI, Aki (2006). *Mitsuba*. Montréal / Arles : Leméac / Actes Sud.
- SIBONY, Daniel (1991). *Entre-deux. L'origine en partage*. Paris : Seuil.

- SIMARD, Mathieu (2005). « Abla Farhoud : *Le Fou d'Omar* ou être à l'origine de sa propre vie » in www.librairiepantoute.qc.ca
- SIMON, Sherry (1998). « Traduction et représentation identitaire » in *La Recherche littéraire. Objets et méthodes*, réédition. Claude Duchet et Stéphane Vachon, dir. Montréal / Paris : XYZ, PUV et CCIFQ, pp. 378-389.
- WERBOWISKI, Tacia (1996). *Le Mur entre nous*, traduit du polonais par l'auteure et revu par Martin Gipe. Montréal : Éditions du Club Québec Loisirs inc.

« POUR UNE LITTÉRATURE-MONDE EN FRANÇAIS » Les limites d'un discours utopique

Véronique Porra
Université de Mayence

Résumé : En mars 2007, le journal français *Le Monde* publiait un manifeste d'écrivains francophones, en appelant à l'émergence d'une « littérature-monde » en français, ouvrant dès lors une polémique touchant aussi bien le cercle politique que littéraire. Cependant, une analyse détaillée des discours internes ou latéraux para rapport à l'initiative, présentée comme révolutionnaire, révèle dans quelle mesure elle touche encore à la complexité de débats antérieurs. Le décentrage de perspectives, la libération de la forme et la fin du pacte langue-nation semble en effet constituer de bien louables aspirations, mais dans le contexte de fonctionnement du système littéraire francophone, ces notions ressortissent fondamentalement à des discours anhistorique et utopiques.

Mots-clés : Littérature-monde – Francophonie – institution – centre – périphérie.

Abstract : In March 2007, the French daily newspaper *Le Monde* published a manifesto by French-speaking writers, calling for the advent of a « littérature monde » in French, thus triggering off a polemic, affecting both literary and political circles. However, a detailed analysis of the discourses within and revolving around this initiative, presented as revolutionary, shows to what extent it is rather involved in the complexity of preceding debates. The decentering of perspectives, the liberation of forms and the end of the pact between language and the nation therefore seem to be laudable aspirations indeed, but, in the context of the functioning of the francophone literary system, they fundamentally belong to the anhistorical and utopian discourses.

Keywords : world literature – Francophonie – institution – centre – periphery.

Le 16 mars 2007, le quotidien *Le Monde* annonçait en première page la publication d'un manifeste signé par quarante-quatre auteurs¹, demandant et annonçant l'avènement d'« une littérature-monde » en français. Reproduit dans son intégralité dans le supplément *Le Monde des Livres* daté du même jour, ce manifeste était d'emblée présenté à la une du journal comme un fait majeur de l'histoire de la littérature de langue française. Partant du constat que l'intégralité des grands prix littéraires d'automne avait été, en 2006, attribuée à des écrivains désignés comme des auteurs « d'outre France »², les signataires du manifeste réfutaient l'hypothèse selon laquelle il se serait agi d'un hasard éditorial pour lire ce fait comme premier mouvement d'une révolution :

Nous pensons au contraire : révolution copernicienne. Copernicienne, parce qu'elle révèle ce que le milieu littéraire savait déjà sans l'admettre : le centre, ce point depuis lequel était supposée rayonner une littérature franco-française, n'est plus le centre. Le centre jusqu'ici, même si de moins en moins, avait eu cette capacité d'absorption qui contraignait les auteurs venus d'ailleurs à se dépouiller de leurs bagages avant de se fondre dans le creuset de la langue et de son histoire nationale : le centre, nous disent les prix d'automne, est désormais partout, au quatre coins du monde. Fin de la francophonie. Et naissance d'une « littérature-monde » en français (*Le Monde*, 16 mars 2007).

Puisant abondamment, sans pour autant en reprendre la profondeur conceptuelle, dans les créations terminologiques d'Édouard Glissant, ne serait-ce qu'au travers de ce concept de « littérature-monde » à l'évidence inspiré des compositions glissantiennes des dix dernières années (tout-monde, chaos-monde, etc.), les auteurs y procèdent à un contournement systématique de la terminologie en usage dans les études francophones et évitent soigneusement les discours et les catégorisations jusqu'alors en vigueur dans la critique.

¹ Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun, Alain Borer, Roland Brival, Maryse Condé, Didier Daeninckx, Ananda Devi, Alain Dugrand, Edouard Glissant, Jacques Godbout, Nancy Huston, Koffi Kwahulé, Dany Laferrière, Gilles Lapouge, Jean-Marie Laclavetine, Michel Layaz, Michel Le Bris, JMG Le Clézio, Yvon Le Men, Amin Maalouf, Alain Mabanckou, Anna Moï, Wajdi Mouawad, Nimrod, Wilfried N'Sondé, Esther Orner, Erik Orsenna, Benoît Peeters, Patrick Rambaud, Gisèle Pineau, Jean-Claude Pirotte, Grégoire Polet, Patrick Reynal, Jean-Luc V. Raharimanana, Jean Rouaud, Boualem Sansal, Dai Sitje [sic], Brina Svit, Lyonel Trouillot, Anne Vallaëys, Jean Vautrin, André Velter, Gary Victor, Abdourahman A. Waberi.

² Prix Goncourt et Grand prix du Roman de l'Académie française : *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell ; Prix Renaudot : *Mémoires de porc-épic* d'Alain Mabanckou ; Prix Femina : *Lignes de faille* de Nancy Huston.

Par ailleurs, ce manifeste se conçoit, sans ambiguïté aucune, comme une véritable offensive qui prend les formes d'un contre-discours systématique contre la Francophonie dont il se présente comme l'acte de décès. La « littérature monde » en français est donc avant tout conçue comme une anti-francophonie, un concept de substitution et surtout comme la fin des systèmes de légitimation et d'assignations littéraires en vigueur :

Soyons clairs : l'émergence d'une littérature-monde en langue française consciemment affirmée, ouverte sur le monde, transnationale, signe l'acte de décès de la francophonie : Personne ne parle le francophone, ni n'écrit en francophone. La francophonie est de la lumière d'étoile morte (*ibidem*).

En mai 2007, ce manifeste a été suivi de la publication, sous le même titre de *Pour une littérature-monde*³, d'un recueil d'articles aux éditions Gallimard. Outre les contributions des deux éditeurs et initiateurs du projet, Michel le Bris⁴ et Jean Rouaud, on y trouve de courts essais d'Alain Mabanckou, Abdourahman A. Waberi, Dany Laferrière, Jacques Godbout, Tahar Ben Jelloun, Grégoire Polet, Patrick Raynal, Ananda Devi, Nancy Huston, Boualem Sansal, Wajdi Mouawad, Lyonel Trouillot, Maryse Condé, Nimrod, Fabienne Kanor, Ana Moï, Brina Svit, Eva Almassy, Michel Layaz, Esther Orner, Chahdortt Djavann, Rahi-ramanana, Gary Victor, Dai Sijie, ainsi qu'un entretien avec Edouard Glissant.

Comme tout manifeste, cette double initiative se construit sur un schéma binaire, à savoir un mouvement de refus des structures et des discours existants qui se double d'un mouvement d'affirmation d'une nouveauté postulée. Comme c'est d'ailleurs fréquemment le cas dans un genre marqué par la dialectique rupture / postulat d'innovation, réfutation / affirmation, le discours est relativement peu constructif et les griefs formulés tout comme les solutions envisagées sont multiples et parfois problématiques voire contradictoires dans leur développement et leur articulation⁵.

On remarque par ailleurs que le discours produit a du mal à affirmer sa nouveauté et à s'orienter dans l'entrelacs de discours qui l'ont précédé. Ceci est

³ Si la spécification « en français » ne figure plus dans le titre du volume, en revanche, les contributions, tout comme le manifeste, insistent de façon importante sur cette composante de la revendication.

⁴ Michel le Bris, qui est aussi le fondateur et concepteur du Festival « Étonnants Voyageurs », présente cette initiative comme une alternative aux manifestations littéraires officielles et précisément comme la réalisation du décentrement postulé dans le manifeste. Il s'appuie, par ailleurs, dans le développement de son argumentation, sur les expériences qu'il a pu faire dans ce cadre.

⁵ Sur le genre du manifeste et ses ambiguïtés, cf. Van den Berg (1998).

d'autant plus problématique que ces discours ont le plus souvent été marqués au niveau idéologique. L'essentiel du contenu peut se résumer en quelques points principaux qui s'organisent sur trois axes : l'axe institutionnel, l'axe esthétique et l'axe plus spécifiquement linguistique, s'organisant à leur tour en fonction de trois principes essentiels : le décentrement, la fin des assignations thématiques et formelles et la nécessaire situation dans le débat sur l'articulation entre pensée de la nation et pensée de l'Universalité.

Décentrement et poids de l'institution

L'aspiration première, qui fonctionne par rapport aux autres comme une matrice argumentative, est celle du nécessaire décentrement de ce que, dans une série d'études, Pierre Halen a décrit en terme de « système littéraire francophone » (Halen, 2001 & 2003). Les auteurs ne réclament finalement rien moins que la fin de la relation centre-périphérie, qui marque toujours profondément le fonctionnement de la vie littéraire de langue française⁶, et des pressions que celle-ci exerce sur la production des textes, entre autres au travers de la double détermination esthétique qu'elles génèrent. Nous reviendrons, dans la partie suivante, sur les deux aspects principaux, à savoir l'assignation thématique et la surdétermination de la forme romanesque.

Cependant, on note à l'intérieur même du corpus constitutif de ce discours manifeste un certain nombre de contradictions et d'effets pervers dans l'argumentation qui, voulant remettre en cause un certain nombre de déviations, contribue en fait, par le jeu d'interdiscursivités souvent involontaires, à en soutenir les structures institutionnelles et à en réactiver les fondements discursifs.

Le premier problème réside dans les modalités de la contestation de la francophonie, qui est, chez les différents auteurs, loin d'être homogène. La difficulté semble bien, comme souvent lorsqu'on parle de francophonie en général, résider dans le fait que les domaines de la francophonie littéraire et ceux de la francophonie institutionnelle ne se recouvrent pas exactement, alors que ces deux dimensions sont cependant indissociablement liées : la littérature francophone vit pour une part des subsides de l'institution et des consécrationes que celle-ci génère, tandis que la francophonie institutionnelle instrumentalise la littérature francophone comme une légitimation culturelle.

Il est donc difficile, comme le fait Le Bris⁷, qui éprouve la nécessité de

⁶ Sur la persistance de telles structures dans la création de langue française, cf. d'Hulst (2003), Halen (2001) et (2003) ; Porra (2008a).

⁷ « Soyons clairs : ceci n'est en rien une attaque – bien au contraire ! – contre tous ceux, dans les organisations de la francophonie, qui se battent pour une meilleure reconnaissance des écrivains dits 'francophones' » (Le Bris & Rouaud, 2007 : 45).

relativiser la véhémence de ses attaques dans une note en bas de page, de refuser l'assignation aux formes esthétiques que l'on attend des littératures tout en protégeant les susceptibilités de l'institution, en somme de condamner les conséquences tout en sauvant certains acteurs des structures qui les génèrent au niveau systémique.

Par ailleurs, les signataires du manifeste, contributeurs au volume, sont pour une grande part eux-mêmes des interlocuteurs privilégiés ou des acteurs des institutions francophones pour ne pas dire des faire-valoir du discours francophone⁸. Plusieurs d'entre eux se sont jusque-là fort bien accommodés des exigences du système littéraire francophone, y compris dans ses assignations à des positions prétendument marginales : celles en fait qui consistent à reproduire des contenus périphériques et qui sont devenues conditions *sine qua non* pour occuper paradoxalement des positions centrales dans le champ de concurrence par rapport aux instances de consécration.

Dans son étude *The Postcolonial Exotic – Marketing the Margins*, Graham Huggan a fort bien souligné le profit marchand que l'on tire, dans les dernières décennies, de tels positionnements marqués par la thématization de sa propre culture, notamment lorsque celle-ci est abordée de façon différentielle par rapport à la culture européenne ou plus généralement occidentale⁹. Et dans cette perspective, on ne peut pas sérieusement affirmer, pour ne citer que deux exemples, que Tahar Ben Jelloun ou Nancy Huston, qui ont su donner une dimension littéraire très élaborée à leur potentiel de différence, soient à proprement parler les enfants pauvres du fonctionnement général du « système littéraire francophone ». Venant de la part de Tahar Ben Jelloun, la remarque suivante, teintée de réprobation, peut au demeurant surprendre : « Est considéré comme francophone l'écrivain métèque, celui qui vient d'ailleurs et qui est prié de s'en tenir à son statut légèrement décalé par rapport aux écrivains français de souche » (Le Bris & Rouaud, 2007 : 117).

On ne peut en effet que difficilement ignorer que Tahar Ben Jelloun, comme bien d'autres, nourrit justement son œuvre et abreuve son succès de cet écart depuis plusieurs décennies. Nous nous trouvons donc, avec certains auteurs, face à un paradoxe évident : celui qui fait que certains écrivains refusent l'étiquette « francophone », qu'ils considèrent comme dévalorisante, et parallèlement, « font les francophones » quand ceci est susceptible de promouvoir leur œuvre. Une telle contradiction entre le discours et la pratique, que cer-

⁸ Notons par exemple que dans les articles qu'ils ont respectivement publié dans le quotidien *Le Monde* en 2005 et 2006, Anna Moï et Alain Mabankou, loin de condamner la francophonie, s'en font les soutiens tout en en dénonçant certaines déviances. Mais dans les deux cas, ils confirment leur adhésion au principe de base.

⁹ Sur le paradoxe inhérent à l'institution des marges dans le domaine des littératures de langue française, cf. Halen (1998) et Porra (2005).

tains fervents défenseurs de la Francophonie ont pointée du doigt pour jeter le discrédit sur l'initiative partie de ce manifeste, peut effectivement être lourde de conséquences pour la crédibilité générale de la démarche.

D'autres sont par ailleurs en premier lieu des « produits » des consécra-tions de l'institution francophone, qui leur a permis de franchir la première marche de la notoriété : avant l'attribution du prix des Cinq Continents de la Francopho-nie, Alain Mabanckou et Ananda Devi avaient déjà publié des romans, mais étaient loin de jouir de la notoriété qu'ils ont acquise depuis et fêtaient des succès beaucoup plus confidentiels. Et si leur talent n'est assurément pas étranger à leur réussite, la consécration francophone les a inscrits dans une dynamique du suc-cès qui est entre autres véhiculée par des associations de nature universitaire, à l'instar du Conseil International des Études Francophones. Si le CIEF poursuit à n'en pas douter des buts scientifiques, on ne peut ignorer qu'il est un acteur non négligeable, par exemple au travers des informations transmises par sa mailing-list, de la promotion des auteurs francophones. Alain Mabanckou, entres autres, occupe dans ce système une place tout à fait privilégiée.

Par ailleurs, la consécration massive des auteurs « étrangers » à la rentrée littéraire 2006, dans laquelle les signataires du manifeste voient le signe annon-ciateur d'une révolution, est tout au plus d'une ampleur jusque-là inégalée, mais n'est en rien un phénomène nouveau. Depuis longtemps, les prix d'automne cou-ronnent des auteurs allophones d'expression française ou des auteurs franco-phones : citons par exemple, de façon non exhaustive, Tahar Ben Jelloun et Patrick Chamoiseau, qui ont tous deux reçu le prix Goncourt, respectivement en 1987 pour *La Nuit sacrée* et en 1992 pour *Texaco*, mais aussi Jean Malaquais, auteur d'origine polonaise dont l'œuvre est fondamentalement marquée par l'al-térité voire l'altération linguistique, qui en 1939, reçoit le prix Renaudot pour *Les Javanais* ou Yambo Ouloguem couronné par le même prix en 1968 pour *Le Devoir de violence*. En outre, un regard plus nuancé sur l'histoire littéraire institu-tionnelle révèle qu'il y a déjà eu une phase comparable dix ans plus tôt, entre 1995 et 1998, période à laquelle les institutions du champ ont procédé à une consécration massive des voix romanesques « venues d'ailleurs ».

Rappelons qu'en 1995, Andreï Makine reçoit le prix Goncourt, le prix Gon-court des lycéens et le prix Médicis pour son *Testament français*, prix Médicis qu'il partage alors avec l'auteur d'origine grecque Vassilis Alexakis, distingué pour *La Langue maternelle* ; que 1996 voit l'élection de l'auteur d'origine argentine Hector Bianciotti à l'Académie française, l'attribution du prix Renaudot à Boris Schreiber pour son récit autobiographique *Un silence d'environ une demi-heure*, du prix Interallié à l'auteur cubain Eduardo Manet pour *Rhapsodie cubaine* ; du prix du Livre Inter et du prix Goncourt des lycéens à Nancy Huston pour *Instrument des ténèbres* ; et qu'en 1998, François Cheng reçoit le prix Femina pour *Le Dit de Tia-nyj*, roman qui va le révéler au grand public et ouvrir un succès qui ne se démen-

tira plus et lui vaudra, à son tour, d'être élu à l'Académie française en 2003, suivi peu de temps après par Assia Djebar.

Libération de la thématique et de la forme : la fin des assignations catégorielles

Parallèlement à la contestation du centralisme et des catégorisations qui en découlent partiellement, les auteurs du manifeste et des contributions au volume en dénoncent les conséquences esthétiques qui font que les auteurs « d'outre France » sont poussés vers des positionnements esthétiques particuliers. Ils réclament donc d'une part la fin des assignations thématiques et la libération de la forme romanesque des expérimentations du roman français depuis la fin des années 1950 ; de l'autre, ils en exigent la conséquence logique. La fin des assignations catégorielles et les cloisonnements entre littérature française, littérature francophone et littératures d'auteurs migrants allophones.

Les auteurs dénoncent en particulier l'habitus généré par les structures du champ, qui fait qu'un auteur venu d'ailleurs est le bienvenu lorsque, précisément, il parle de l'ailleurs et satisfait ainsi tant aux désirs d'exotisme qu'aux illusions de la connaissance ethnographiques qui animent le lectorat ; ils s'en prennent par ailleurs au corollaire de ce premier mouvement : la réduction des œuvres aux lectures identitaires se rapportant à la biographie de l'auteur. Nancy Huston, à juste titre, cite dans sa contribution au volume le cas de Romain Gary qui, en son temps, a eu maille à partir avec la critique à ce sujet : « Il est désolant de voir un écrivain de l'envergure de Romain Gary [...] réduit par certains à son identité juive, par d'autres à son identité russe, par d'autres encore à son identité de diplomate » (in : Le Bris / Rouaud, 2007 : 155).

Les auteurs reprennent ici des idées-forces qu'ils ont pour certains déjà développées dans des articles ou interviews depuis le début des années 2000. C'est par exemple le cas d'A. Waberi, qui dès 1998 s'est distancié des écritures postcoloniales et rangé dans une catégorie qu'il a lui-même définie comme celle des « enfants de la postcolonie »¹⁰ ; c'est également le cas d'Alain Mabanckou, d'Anna Moï et de Nancy Huston, qui ont déjà énoncé des prises de positions critiques similaires dans des articles ou des essais antérieurs¹¹.

Rappelons également la déclaration choc de Kossi Efoui en 2001, selon laquelle ce qui pourrait arriver de mieux à la littérature africaine serait « qu'on lui foute la paix avec l'Afrique »¹². Ce sont de telles tendances qui conduisaient Tir-

¹⁰ Sur l'importance de ce texte dans la définition « paratopique » des nouvelles écritures romanesques africaines, voir en particulier Schüller (2008).

¹¹ Cf. Waberi (1998), Mabanckou (2006), Moï (2005).

¹² Sur Kossi Efoui et ses efforts de déterritorialisation, cf. Porra (2005), Schüller (2008).

thankar Chanda déjà en 2004, dans un article publié dans *Le Monde Diplomatique*, à faire le diagnostic d'une « mutation radicale » : « Des auteurs, nés après les indépendances, revendiquent l'universalité d'un art qui ne dit plus seulement l'Afrique mais le monde » (Chanda, 2004 : 30). Tous, en somme, réclament avec véhémence d'être reconnus non plus sur la seule base de leur potentiel d'étrangeté mais pour la qualité littéraire de leur œuvre.

Pour soutenir ce postulat au niveau argumentatif, Michel Le Bris recourt, lui, à la notion d'étrangeté, qui serait liée non pas à l'origine géographique de l'auteur mais bien plutôt, partant du principe selon lequel « toute création implique à un moment ou à un autre de se rendre étranger à soi-même » (Le Bris & Rouaud 2007 : 35), à l'acte d'écriture lui-même :

[...] l'écrivain est celui-là même qui éprouve, écrivant, que toute langue, et d'abord la sienne, lui est étrangère – puisqu'il fait œuvre, précisément, de ce rapport d'étrangeté à la langue qu'il brise, réinvente continûment et rend vivante, du coup (*idem* : 46).

Ce postulat d'étrangeté de l'écriture, écho proustien s'il en est, et qui dépasse de loin la simple question de la langue d'expression, n'est pour ce genre de corpus pas non plus de l'ordre de l'innovation. Non seulement Julia Kristeva en a fait l'objet de plusieurs études depuis la fin des années 1980¹³, mais on trouve également cet argument chez bon nombre d'auteurs allophones de langue française, et ce depuis plusieurs décennies. Un auteur comme Virgil Tanase a déjà, dans les années 1980, souligné que le potentiel d'étrangeté résidait moins dans le passage de l'écriture en roumain à l'écriture en français, mais bien plutôt dans l'acte d'écriture lui-même. Il ne s'agit d'ailleurs pas, à cette époque, d'un propos isolé puisque l'on note son apparition récurrente dans plusieurs interventions d'un colloque s'étant tenu à la Maison des Cultures du Monde en 1983¹⁴.

Au-delà de la question de l'assignation thématique et de la localisation de l'étrangeté, plusieurs auteurs, en particulier Le Bris et Rouaud, abordent la question de la forme romanesque. On assiste, en effet, à une remise en cause systématique des tendances esthétiques fixées sur le signe, celles qui, selon Le Bris, auraient, entre autres, tué l'histoire et le personnage.

¹³ Cf. entre autres Kristeva (1988) ; (1997).

¹⁴ Les actes de ce colloque n'ont jamais été publiés. Certaines communications, retravaillées depuis, ont récemment été éditées dans un collectif (cf. *Internationale de l'imaginaire*, 2006). Nous remercions la Maison des Cultures du Monde qui, en 1998, nous a permis de prendre connaissance des transcriptions des communications de l'époque et des débats parfois passionnés qu'elles ont suscités.

Cette argumentation est particulièrement présente dans les deux premières contributions au volume, mais plus explicitement formulée dans l'article de Michel Le Bris, initiateur de l'entreprise. En résumé, Le Bris s'en prend à la tendance à attendre des littératures francophones un discours identitairement marqué (littératures postcoloniales) et du côté de la littérature française, à produire un roman uniquement préoccupé par le souci de la forme (jetant dans un même sac, sous prétexte qu'ils donnent la priorité au signe, les héritiers du structuralisme, les auteurs de *Tel Quel* et ceux du Nouveau Roman).

L'initiative de la fondation du festival « Étonnants voyageurs » y est définie comme un « gigantesque ras le bol devant l'état de la littérature française », mis au compte de ceux que l'auteur appelle « des nains [qui], silencieusement, avaient pris partout le pouvoir, acharnés à réduire la littérature à leur propre mesure » (*idem* : 25). Son diagnostic sur le roman français contemporain est alors impitoyable :

Le roman, prié de ne plus parler que de lui-même, par une mise entre parenthèse préalable du sens, du sujet, de l'histoire, autrement dit du monde, ne se pouvait plus concevoir qu'« énonçant sa propre critique dans le mouvement de son énonciation », l'enseignement du français se limitait à l'étude des seuls outils critiques, comme si l'idée même qu'une œuvre pût parler de quelque chose, du monde, de soi, de l'humaine condition, à travers une histoire, relevait de l'obscénité, ou de la naïveté, le récit d'aventures (et d'ailleurs tout récit) était sommé de disparaître pour céder la place à la vraie littérature, autrement dit aux 'aventures du récit', mais d'un récit replié sur lui-même, sans plus de référent (*idem* : 25s).

À l'évidence, le manifeste tout comme les textes publiés dans le volume, témoignent d'une aspiration à redonner au roman une nature qu'il aurait perdue, nature qu'il retrouverait – ou aurait déjà partiellement retrouvée – dans la « littérature-monde en français ». Or, cette idée, présentée comme révolutionnaire, outre le fait qu'elle émane d'une vision quelque peu réductrice de la littérature française contemporaine, n'est, elle non plus, pas neuve. En 1965, Romain Gary la place déjà au centre de son roman-manifeste *Pour Sganarelle*, dont le sous-titre « Recherche d'un personnage et d'un roman » ne laisse planer aucune ambiguïté sur les intentions polémiques de l'auteur dans le contexte littéraire des années 1960.

Dans cet essai, il est vrai confus et peu perçu par la critique, Gary s'en prend déjà à ce qu'il dénonçait comme une double déviance vers le « roman totalitaire » – incarné, d'un côté, par le Nouveau Roman de Robbe-Grillet et de Sarraute et, de l'autre, le principe d'engagement social ou politique qui s'incarnait de façon idéal-typique dans l'existentialisme sartrien – aux dépens du « roman total »¹⁵ qu'il

appelait de ses vœux. À supposer que Le Bris ne connaisse pas cet élément de l'histoire littéraire, Nancy Huston, elle-même signatrice du manifeste et contributrice au volume, ne peut l'ignorer.

Dans un court essai paru en 1995, *Tombeau de Romain Gary*, elle rendait, en effet, précisément hommage à cet aspect de l'œuvre de l'auteur (cf. Huston, 1995 : 61s). Il ne s'agit par ailleurs en rien d'une voix isolée puisqu'on retrouve régulièrement ce genre de propos dans la réception des auteurs allophones d'expression française depuis la fin des années 1960¹⁶, ainsi que dans les métatextes livrés par ces auteurs.

Le problème qui ressort de ce raisonnement est le même que pour la question du décentrement : pour contester le discours dominant, Le Bris en utilise l'argumentation et donc, paradoxalement, contribue à le renforcer¹⁷. La présentation des littératures étrangères de langue française comme renouveau et réparation des errances romanesques françaises sont l'un des tons majeurs du discours de récupération à des fins idéologiques, en particulier quand il s'agit de confirmer ou sauvegarder l'idée d'une universalité de la langue française.

Il s'agit par exemple d'une forme d'utilitarisme que l'on trouve reproduite chez le journaliste du *Figaro* André Brincourt, notamment dans son ouvrage *Langue française, terre d'accueil* : soit que ces littératures aient pour mission de sauver la culture française de son propre déclin, comme le révèle l'interprétation de Brincourt qui parle de « sang neuf dans notre encre » (Brincourt, 1997 : 16),

¹⁵ Pour Romain Gary, c'est l'auteur, éternel Sganarelle, qui doit être au service de l'œuvre, et non l'œuvre au service de l'idéologie de l'auteur, que celle-ci soit d'ordre esthétique, philosophique ou politique : « Le roman total ne reconnaît à aucun des rapports de l'homme avec l'univers un caractère essentiel, concentrationnaire ou dominant. L'œuvre est là le seul absolu [...] La création d'un monde se fait ici avec tous les moyens de la création d'un monde. Rien ne peut dominer une telle entreprise, sinon le souci de la victoire artistique. [...] Le romancier à vocation totale est un Valet éternel de l'éternel Roman, un Sganarelle aux gages du chef-d'œuvre » (Gary, 1965 : 26).

¹⁶ Pour ne prendre que quelques exemples, citons les attaques explicites de Vigil Tanase contre les déviances du Nouveau Roman dans son premier roman écrit en français, en 1982, *L'amour, l'amour – Roman sentimental* ; et les prises de positions régulières d'un Hector Bianciotti ou d'un Andreï Makine, qui se présentent régulièrement comme les chevaliers se précipitant au secours de la culture française. Andreï Makine, notamment, dans un article intitulé « La question française » publié en 1996 dans *La Nouvelle Revue Française*, s'en prend aux mêmes « déviances » prétendues de l'écriture romanesque française, qui, selon lui, présentent un « caractère morphogène » et dans lesquelles il voit un signe du « déclin français » (Makine, 1996 : 19).

¹⁷ Pour Jean-Pierre Cavallé, qui fait part de ses inquiétudes dans le quotidien *Libération*, « sous prétexte de dénoncer le franco-centrisme, le manifeste ' Pour une littérature-monde ' ne fait que le renforcer » (Cavallé, 2007). Le discours qui sous-tend cette initiative aurait donc, selon lui, un effet pervers, à savoir celui de renforcer les structures qu'il dénonce.

soit qu'on leur confie la mission – à travers la diversité culturelle sur laquelle nous reviendrons plus tard – de faire rempart à l'hégémonie anglo-américaine génératrice d'uniformité linguistique mais aussi formelle, en ceci qu'elle considère l'œuvre d'art comme un produit marchand à standardiser pour la grande consommation. Brincourt, en 1997, prônait l'intégration de la littérature française aux considérations générales sur les littératures de langue française. Mais ses intentions étaient alors fondamentalement différentes de celles des auteurs du manifeste : il s'agissait alors moins d'une aspiration à l'égalité des voix que d'une lecture systématique de ces voix comme éléments de légitimation de la puissance du centre.

L'intégralité de l'essai de Brincourt tendait en effet à renforcer le présupposé d'Universalité de la langue française et à interpréter l'ensemble des littératures de langue française comme une preuve par l'exemple de la domination culturelle du modèle français et de sa légitimité à échelle mondiale. Précisément, ces littératures n'étaient intéressantes que pour leur utilité idéologique dans une perspective franco-centrique.

Par ailleurs, la reproduction, avec des intentions différentes, d'un discours analogue, introduit dans le volume et parmi les signataires du manifeste une certaine contradiction. Tandis que Le Bris, involontairement, renforce le discours utilitariste, Mabanckou, dans la contribution qui fait immédiatement suite à celle de Le Bris, dénonce avec véhémence cette imposture du discours de la réception par rapport à la langue, qui ne considère les lettres francophones « que sous l'angle de leur *utilité*, de ce qu'elles apportent à la langue française » (Le Bris & Rouaud 2007 : 59) :

Au fond, dire d'un auteur francophone qu'il enrichit ou sauve la langue est loin d'être un compliment. De tels propos installent un lien de subordination : les lettres francophones ne sont vues que sous l'angle de leur utilité, de ce qu'elle apportent à la langue française. On leur dénie toute autonomie, tout projet esthétique détaché de cette mission encombrante de médecin de guerre qui soigne les plaies d'une langue enlisée dans son affrontement aveugle contre l'ennemie bien désignée, la langue anglaise (*ibidem*).

En revanche, l'une des grandes nouveautés de la démarche réside sans aucun doute dans la volonté déclarée de réduction d'une opposition très répandue dans la critique des années 1990 qui consistait à distinguer une « bonne » d'une « mauvaise » francophonie, une francophonie de l'orthodoxie idéologique et linguistique à une francophonie de la subversion¹⁸, vision qui s'était en particulier cristallisée dans la réception du *Testament français* d'Andreï Makine en 1995.

¹⁸ Pour plus de détails sur cette opposition et les enjeux qu'elle véhicule au milieu des années 1990, cf. Porra (2001).

Dans *Le Nouvel Observateur*, Dominique Fernandez, en effet, affirmait alors : « Voilà qui nous change des niaiseries qu'on nous fait gober au nom de la sacro-sainte Francophonie », tandis qu'Hervé de Saint-Hilaire écrivait dans *Le Figaro* : « Double récompense qui, loin des vœux pieux ou des niaiseries solennelles sur la Francophonie, saluait des auteurs d'origine étrangère qui, à l'instar d'un Kundera ou d'un Cioran, savent, dans la joie ou la douleur, écrire un français enchanté ».

Dans les colonnes de *L'Express*, Anne Pons, cependant plus modérée que ses deux collègues, rejoignait alors les critiques précédemment cités dans l'évocation discrète, au travers de la métaphore de la marche, d'une opposition structurelle entre une francophonie presque territorialement délimitée, et des auteurs qui y aspiraient : « Le Testament français enrôle Makine dans la lignée des Bianciotti, des Castillo, des écrivains en marche depuis toujours vers la terre d'adoption qu'est la Francophonie ».

C'est aussi à la réduction d'une telle opposition que Le Bris, s'appuyant sur les propos d'Anna Moï¹⁹ publiés dans le quotidien *Le Monde* en 2005, en appelle dans sa contribution au volume :

[...] Anna Moï, dans le même journal, interpellait vivement le milieu littéraire, sur les raisons à tout le moins suspectes qui lui faisaient volontiers classer comme « français » les auteurs blancs du Nord (Beckett, Kundera, Cioran) et comme « francophones » les auteurs du Sud à la peau noire, ou jaune (*idem* : 24).

Au regard de ces quelques remarques sur le postulat de décentrement et la volonté de libération des contraintes formelles et des lectures utilitaristes, une remarque s'impose : ni dans le manifeste, ni dans les contributions au volume, les auteurs ne font clairement la distinction entre les structures et la sphère institutionnelle d'un côté, qu'ils rendent visiblement responsables de leur malaise, et celle de la création, qui est de leur ressort, même si l'on ne peut ignorer que les instances de ce que Jacques Dubois a appelé l'« institution de la littérature » font souvent pression sur le domaine de la production des textes, ne serait-ce qu'au travers de la réception des œuvres.

Or, au travers de leurs œuvres, les auteurs reproduisent eux-mêmes activement ces schémas et procèdent à leur propre inscription dans le schéma

¹⁹ Voir également sa contribution au volume. Ayant décidé d'adopter le français comme langue de création et « pensant aborder enfin une terre d'immigration où [elle] aurait été en famille, parente de tous ceux qui, aux quatre coins du monde, vagabondaient comme [elle] avec des valises de mots », elle constate laconiquement : « Je publiai. On m'étiqueta écrivain francophone. J'étais encore *l'autre* » (Le Bris & Rouaud, 2007 : 249).

centre-périphérie, dans un processus où il est souvent difficile de faire la part entre ce qui relève de la création, de la contrainte ou de la stratégie.

Par ailleurs, si l'on peut aspirer à la liberté d'écriture, à l'égalité face au jugement de la critique et des institutions, à la fraternité mondiale des littératures, on ne peut nier les faits : à savoir que la dialectique centre-périphérie n'est pas seulement une création du système francophone, mais un modèle entretenu par les différences fondamentales que l'on constate entre par exemple les œuvres francophones fondamentalement marquées par l'habitus postcolonial (posture de subversion – centrifuge –, discours de l'altérité et de la marge) et les littératures produites par la plupart des auteurs allophones d'expression française (posture d'orthodoxie, reproduction des discours et des valeurs du centre – centripète –, discours de l'altérité et de l'intégration)²⁰.

Ne pas faire la distinction entre les sphères institutionnelles, idéologiques et esthétiques revient en sorte à nier l'évidence d'une différence incontestable, générée, celle-ci, non pas seulement par les phénomènes externes à la création littéraire, mais par la création elle-même²¹.

La langue : entre Universalité et Diversité

Comme on le voit, la question de la langue, intimement liée aux précédentes, se présente comme la troisième grande composante du manifeste. Dans ce domaine aussi, l'argumentation s'inscrit en premier lieu dans la perspective du refus de la Francophonie, ainsi qu'il ressort de l'affirmation déjà formulée dans le manifeste et reprise, sous une forme légèrement modifiée, par Tahar Ben Jelloun dans sa contribution au volume : « On ne parle pas le francophone, on ne l'écrit pas non plus » (*idem* : 120). Si la formule porte et témoigne d'une volonté polémique évidente (en particulier contre le fonctionnement de l'institution), on ne peut s'empêcher de constater au moins un contresens dans l'interprétation – sinon un procès d'intention –, puisque la Francophonie, on le lui a assez reproché, part elle aussi, ainsi qu'en témoigne sa définition non pas du « francophone », mais bel et bien de la langue française.

²⁰ Sur l'opposition entre tendances centrifuges et centripètes dans les littératures d'expression française, cf. entre autres Riesz / Porra (1998).

²¹ Sur l'absolue nécessité de distinguer ces divers niveaux en particulier dans l'étude des littératures migrantes et de leurs positionnement dans les champs littéraires français et québécois, voir Porra (2008b).

En ce point aussi, on constate donc une confusion entre la dénonciation de l'institution et la réalité de la pratique littéraire et linguistique. Là n'est donc pas la différence fondamentale avec cette littérature-monde postulée avec véhémence, puisque cette dernière a elle aussi pour dénominateur commun, pour élément de cohésion, le français. Le Bris, d'ailleurs, et cela est symptomatique de l'ambivalence de son discours, se voit contraint lui aussi, dans sa contribution au volume, de se défendre de façon préventive des mêmes accusations potentielles d'impérialisme linguistique que l'on adresse communément à la francophonie :

Il ne s'agit donc en rien, appelant de nos vœux une littérature-monde en français, de promouvoir quelque impérialisme linguistique au détriment de telle ou telle autre langue – même s'il est certain que la survie du français, à l'échelle du monde, dépendra de notre capacité à libérer la langue de son pacte avec la nation (*idem* : 47).

D'autre part, et c'est un motif qui revient de façon récurrente dans les contributions, l'argumentation en faveur d'une littérature-monde en français doit nécessairement se faire dans l'évocation du « pacte avec la nation » et de son articulation avec la pensée de l'Universalité, qui depuis le XVIII^e siècle imprime son sceau à la pensée de la langue en France, et donc, par le jeu des expansions coloniales, politiques ou culturelles, dans les domaines et chez les auteurs chez lesquels la langue française s'est imposée, par choix ou contrainte, comme langue de création.

Il s'agit là, à n'en pas douter, d'un point d'achoppement majeur du mouvement d'appel à cette littérature-monde en français et d'un point important de cristallisation d'un certain nombre de contradictions qui s'organisent selon des paires d'opposition : mondial / local – universel / particulier, etc. Ceci ressort notamment des comparaisons effectuées avec le fonctionnement des pratiques culturelles dans le monde anglophone, que plusieurs contributeurs au volume, au premier rang desquels Le Bris et Ben Jelloun, présentent comme un contre modèle tout à fait enviable.

Or ce parallèle, au regard du contexte des productions de langue française s'avère triplement problématique :

Tout d'abord parce que d'aucuns, à l'instar de Ben Jelloun, refusant délibérément la perspective historique (et revendiquant cette démarche), oublie que les littératures anglophones ont aussi été confrontées à un problème institutionnel qu'elles ont aussi ressenti comme un phénomène de ghettoïsation. Affirmer en effet que « [l]es Anglais n'ont pas eu besoin de créer des institutions en vue de promouvoir l'"anglophonie". Ils situent leurs écrivains nés hors de leurs frontières et écrivant en anglais comme des écrivains anglais. Il n'y a pas

de débat, pas de conflit, pas d'ambiguïté » (*idem* : 121) revient à oublier les débats parfois véhéments qu'ont entraînés le concept et les pratiques qui se sont développés autour de la « Commonwealth Literature »²².

En la matière, Le Bris a une vision plus complète, et signale cette évolution, même si ces propos relèvent d'un phénomène indéniable d'idéalisation et mériteraient d'être relativisés : selon lui, les littératures anglophones ont su sortir du « ghetto des littératures du Commonwealth », vivement dénoncé en 1993 par Salman Rushdie (cf. *idem* : 34).

Ensuite, et c'est, nous semble-t-il, l'un des défauts principaux du raisonnement, parce que l'argumentation ne tient pas compte des déterminations historiques qui sous-tendent les fonctionnements des champs respectifs et qui ont leurs racines tant dans un imaginaire de la langue que dans la politique culturelle que celui-ci a généré pendant des siècles²³. En effet, on ne refait pas l'Histoire en un simple manifeste ; une déclaration d'intention ne suffit pas à modifier une perception de la culture et de la langue vieille de plusieurs siècles, ni l'enracinement de ces visions au travers de la politique de socialisation menée tant dans les anciennes colonies qu'au travers de l'idéologie de la langue française véhiculée ailleurs par les bureaux de l'Alliance française par exemple.

Depuis le XVI^e siècle, qu'on le veuille ou non, l'imaginaire de la culture et de la langue est lié, en France, à celui du pouvoir et de la puissance nationale. Contrairement à ce qui se passe ailleurs en Europe, l'enracinement de l'universel dans le national ne remonte pas à l'histoire politique du XIX^e siècle, mais à une vision issue de la Renaissance et qui a marqué l'époque moderne depuis le début et dans toute ses extensions (chronologiques et territoriales), véhiculée au fil des siècles par des textes fondateurs tels la *Défence et illustration de la langue francoyse* de Du Bellay en 1549 ou l'essai de Rivarol *De l'universalité de la langue française* en 1784, et par leur réception.

²² Voir notamment les propos de Rushdie en 1993 dans *Patries imaginaires* : « La définition la plus proche que je pus obtenir avait une résonance manifestement paternaliste : il apparaît que la littérature du Commonwealth est cet ensemble d'écritures créé, je crois, en langue anglaise, par des personnes qui ne sont pas elles-mêmes des Anglais blancs, ni des Irlandais, ni des citoyens des Etats-Unis d'Amérique [...] Maintenant la 'littérature du Commonwealth' devenait vraiment très désagréable. Ce n'était pas seulement un ghetto mais un véritable ghetto d'exclusion. Et la création d'un tel ghetto avait, a pour effet de changer le sens du terme bien plus large de 'littérature anglaise' – que j'ai toujours considéré comme signifiant simplement la littérature de langue anglaise – pour en faire quelque chose de ségrégationniste sur les plans topographique, nationaliste et peut-être même raciste » (*apud* Moura, 2007 : 8).

²³ Sur les différences entre les deux espaces et les difficultés que cette histoire spécifiquement française génère lorsqu'il s'agit de penser le décentrement de la perspective francophone, voir Murphy (2002).

Pour en arriver à la situation du monde anglophone et à la dédramatisation de la problématique linguistique et culturelle, le chemin sera encore long et passera nécessairement par une étude systématique de ces complexes et, de fait, par une désacralisation de la pensée de la langue française. La croyance en une légitimité linguistique et culturelle et universalisante est aujourd'hui toujours fort répandue et fonctionne comme le ressort essentiel de la pensée centralisatrice, y compris dans la perception de littératures de langue française, francophones ou autres²⁴.

Et si bon nombre des littératures dites postcoloniales ont eu face à cette question des tendances subversives visant à l'hybridation, à la créolisation ou plus généralement à ce que la critique anglo-saxonne, dans la lignée de l'ouvrage de Ashcroft, Griffiths et Tiffin (1989) a appelé le « writing back », de nombreux auteurs d'expression française, notamment issus des espaces non francophones, ont, dans les quinze dernières années, abondamment contribué à entretenir cette mythologie (génie, clarté, universalité) liée à la langue et à reproduire les valeurs les plus conservatrices du centre, tant au niveau esthétique qu'au niveau idéologique²⁵.

Enfin, ce rapprochement est susceptible de réveiller des peurs ancestrales : celles du déclin culturel et national qui, sous le poids d'une mondialisation sous domination anglo-saxonne, s'accélérait de façon dramatique jusqu'à aboutir à la disparition des spécificités culturelles (en particulier françaises). Il suffit pour s'en convaincre de voir quelle passion ce débat a déclenché, y compris en dehors de la sphère culturelle. La multiplication des réactions politiques à la publication du manifeste est en cela symptomatique.

Abdou Diouf, Secrétaire général de l'Organisation Internationale de la Francophonie, réagit dans les colonnes du *Monde* quatre jours seulement après la publication du manifeste, suivi deux jours plus tard par Nicolas Sarkozy – alors candidat à l'élection présidentielle – dans les colonnes du *Figaro*. Abdou Diouf défend avec ferveur une Francophonie qui se veut ouverte et décentrée et se défend d'une quelconque forme d'hostilité envers le monde anglo-saxon.

Nicolas Sarkozy, en revanche, donne, de son côté, une lecture fondamentalement franco-centrique de la perspective francophone. Instrument de protection culturelle, elle joue dans son discours le rôle de protectrice de l'identité nationale

²⁴ Voir notamment la reproduction de ce genre de croyance dans Casanova (1999). Sur les écueils et les dysfonctionnements de cet argument de la légitimité universelle, cf. Porra (2008a & b).

²⁵ Citons notamment ici les positions fondamentalement conservatrices d'auteurs comme Hector Bianciotti et Andreï Makine par exemple, qui se présentent et sont présentés par certains milieux comme les « sauveurs » d'une culture française en péril, face à la double « menace » du métissage d'un côté (présentée comme une décadence interne), et de l'homogénéisation culturelle sur modèle anglo-saxon liée au développement de la mondialisation (présentée comme une décadence externe).

confrontée à des périls tant extérieurs (« face à l'anglais, le recul du français n'est pas une fatalité ») qu'intérieurs (négligence de la langue par une « jeunesse [qui] à ce jour, n'en perçoit pas toute l'utilité ») (Sarkozy, 2007 : 14).

La fréquence, la rapidité et le ton de ces réactions signalent sans aucun doute que l'enjeu de ce débat est tout autant, sinon plus, politique que culturel.

En effet, ces conjectures sur le monde anglophone, de surcroît lorsqu'elles se conjuguent à des attaques contre une francophonie qui se comprend de plus en plus comme un rempart à la mondialisation, entraînent inévitablement le surgissement d'un élément sensible : à savoir les angoisses éprouvées pour les productions culturelles de langue française que l'on dit menacée par une homogénéisation sur modèle anglo-saxon à l'ère de la globalisation, tendance homogénéisante à laquelle on oppose le principe de la diversité culturelle²⁶.

Ici aussi, le discours tenu par les signataires du manifeste et les contributeurs au volume est marqué par une ambiguïté fondamentale. Celle qui consiste à vouloir établir un ensemble fort de langue française pour assurer de nouveau la pérennité de la littérature en français, de l'autre l'aspiration à la dimension mondiale qui ne ressort pas que de l'expression « littérature-monde », mais aussi du constat, fait par Le Bris, d'une occidentalisation déjà irréversible de la culture mondiale : « L'évidence s'imposa très vite, avec une force qui nous surprit, et qui me fit conclure, au grand dam de quelques intégristes, et altermondialistes, que l'occidentalisation du monde était faite » (Le Bris & Rouaud 2007 : 39).

À l'évidence, de telles affirmations qui laissent supposer une uniformisation des références littéraires au niveau mondial, vont à l'encontre des aspirations à la diversité culturelle telles que promulguées par la *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*²⁷ de l'UNESCO le 20 octobre 2005, et dont la Francophonie institutionnelle a été l'un des principaux soutiens²⁸.

²⁶ Pour se convaincre de l'importance de la notion de « diversité culturelle » dans le discours institutionnel francophone, et sur le soutien apporté par la francophonie au texte de l'UNESCO, il suffit de se reporter aux documents officiels de l'Organisation Internationale de la Francophonie, accessibles entre autres sur internet : <http://www.francophonie.org>.

²⁷ Remarquons ici que l'angoisse face à la disparition des spécificités est telle que le texte de la *Convention*, dans sa troisième partie, précise un certain nombre de définitions et régleme de fait les pratiques de l'interculturalité ainsi définie : « ' Interculturalité ' renvoie à l'existence et à l'interaction équitable de diverses cultures ainsi qu'à la possibilité de générer des expressions culturelles partagées par le dialogue et le respect mutuel » (Partie III, article 4, p. 6).

²⁸ Cf. le texte de la *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*, consultable sur internet : <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919f.pdf>, ainsi que le volume *Diversité culturelle et mondialisation*, édité aux Editions Autrement (collection Mutations n° 233) en 2004. Dans sa préface, Abdou Diouf

En somme, si au niveau des aspirations profondes, les discours de Le Bris et ceux de la Francophonie se rejoignent, les fondements idéologiques et les moyens à mettre en œuvre pour y parvenir divergent fondamentalement, ainsi que le montre le tableau suivant :

	Francophonie	Littérature-monde en Français
Aspirations générales	<p>Créer les conditions de possibilité satisfaisantes d'une création en langue française à échelle mondiale</p> <p>Protection et affirmation d'une culture de langue française forte</p> <p>Contribution des ailleurs à la solidification d'une communauté culturelle</p>	
Soubassement idéologique	<p>Universalité / pensée du centre</p> <p>Faire obstacle à la mondialisation</p> <p>Littéraire au service du politique</p> <p>Intégration au système</p>	<p>Décentrement, fin du pacte avec la nation</p> <p>Acceptation d'un phénomène d'Occidentalisation présenté comme un « état de fait »</p> <p>Autonomisation de la littérature – Libération des considérations politiques et systémiques</p>
Moyens	<p>Opposition au fonctionnement libéral et considéré comme dangereusement homogénéisant du modèle anglophone</p> <p>Diversité (entre autres linguistique)</p> <p>Aspiration à la valorisation du local</p> <p>Refus de l'homogénéisation</p> <p>Richesse des particularismes</p>	<p>Idéalisation du monde anglophone – Aspiration à la reproduction des structures du monde anglophone</p> <p>Globalité (position ambivalente)</p> <p>Aspiration à la globalité de la culture de langue française</p> <p>Constat de l'homogénéisation (occidentalisation)</p> <p>Richesse de l'hybridité</p>
	<p>Catégories / cloisonnement</p> <p>Exclusion de la littérature française</p> <p>Primauté de l'identitaire sur l'esthétique</p>	<p>Vision globalisante, fin des catégories et des cloisonnements</p> <p>Inclusion de la littérature française</p> <p>Primauté de l'esthétique sur l'identitaire</p>

Ces affirmations ne sont donc pas sans poser un certain nombre de problèmes et exposent Le Bris et certains signataires au reproche d'impérialisme occidental ainsi qu'au reproche de se plier – entre autres par les attaques contre les altermondialistes – aux tendances de la mondialisation, et ce bien qu'ils se défendent de réduire la culture à des pratiques globalisées. Là aussi, on note une contradiction à l'intérieur du volume, en particulier avec les discours de Mabanckou et de Waberi, qui, de leur côté, réclament une valorisation du local.

Conclusion

Pour être louables et pour bon nombre d'entre elles, nécessaires, voire urgentes, les aspirations des signataires du manifeste sont, on le voit, parcourues par des ambivalences et des contradictions qui sont moins de leur fait que des conséquences du poids exercé par les discours qui les ont précédés et les structures qui les déterminent.

Quelles que soient les ambiguïtés et contradictions qu'il présente – et que nous avons longuement signalées ici – le manifeste « Pour une littérature-monde en français » a eu pour mérite de médiatiser un certain nombre de dysfonctionnements du « système littéraire francophone » et de mettre en évidence un malaise profond des auteurs, en particulier du fait de la persistance de la relation centre-périphérie qui continue d'imprimer son sceau aux littératures d'expression française. Réduire cette initiative, comme l'ont fait de nombreux journalistes et critiques depuis mars 2007, à une simple « querelle d'appellations », reviendrait à se voiler la face et à nier des problèmes liés à des structures que de nombreux universitaires signalent depuis plus d'une décennie (cf. Moura, 1999, 2003 & 2007 ; Halen, 2001 & 2003 ; d'Hulst, 2003 ; Riesz / Porra, 1998 ; Porra, 2001, 2005, & 2008, etc.).

Mais l'assainissement de la situation, qui suppose effectivement un certain nombre de décloisonnements institutionnels et leur corollaire, l'atténuation sinon l'arrêt des pressions systémiques sur les productions de langue française, ne peut, nous l'avons vu, se faire par simple proclamation, au risque de rester dans un registre utopique anhistorique sur lequel il est aisé de jeter le discrédit. Bien au

y souligne l'engagement très précoce des institutions francophones pour la défense d'une diversité qu'il dit menacée par la mondialisation : « Dès 1994, lors du sommet de Maurice, les États et gouvernements de la Francophonie ont affirmé que la diversité culturelle était une valeur non négociable, qu'aucune logique marchande ne devait mettre en péril la capacité des gouvernements d'élaborer et de mettre en œuvre des politiques de développement culturel sauvegardant la diversité culturelle ». (*Diversité culturelle et mondialisation* 2004 : 4).

contraire, seule la poursuite d'une analyse systématique des racines historiques et des entrelacs des discours idéologiques afin de les désamorcer, en coopération avec les travaux de recherche et d'enseignement des universitaires²⁹ (cf. Moura, 2007), sera en mesure de donner une impulsion décisive et véritablement novatrice.

En somme, l'initiative « Pour une littérature-monde » a assurément pour plus grand mérite d'ouvrir le débat, et surtout de produire un discours, qui jusqu'à tout récemment encore, était, pour bon nombre d'écrivains, de l'ordre du tabou, tout simplement parce que de telles considérations portaient atteinte au mythe de la liberté du créateur.

Références bibliographiques :

- « Pour une littérature-monde en français » in *Le Monde des Livres*, 16 mars 2007.
- BENIAMINO Michel (2002). « Convergence et divergence dans les littératures en français : quelques réflexions sur les études francophones » in RIESZ, János / PORRA, Véronique (eds). *Enseigner la Francophonie*. Bayreuth : Bayreuther Frankophonie Studien, pp. 9-26.
- BEUVE-MERY, Alain (2007). « La littérature-monde s'impose » in *Le Monde des Livres*, 18 mai 2007, p. 11.
- BISSON, Julien (2007). « Saint-Malo : QG de la littérature-monde » in *Lire*, mai 2007.
- CASANOVA, Pascale (1999). *La République Mondiale des Lettres*. Paris : Editions du Seuil.
- CAVILLE, Jean-Pierre (2007). « Francophones, l'écriture est polyglotte » in *Libération*, 30 mars 2007.
- CHANDA, Tirthankar (2004). « Tant que l'Afrique écrira, l'Afrique vivra. Les combats d'une nouvelle génération d'écrivains » in *Le Monde Diplomatique*, décembre 2004, pp. 30-31.
- D'HULST, Lieven (2001). « Quel(s) centre(s) pour quelle(s) périphérie(s) ? » in : MOURA, Jean-Marc / D'HULST, Lieven (eds). *Les études littéraires francophones : état des lieux*. Villeneuve d'Ascq : Editions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, pp. 85-98.
- DIOUF, Abdou (2007). « La francophonie, une réalité oubliée » in *Le Monde*, 20 mars 2007, p. 24.
- Diversité culturelle et mondialisation* (2004). Paris : Editions Autrement (coll. Mutations n° 233).
- FERNANDEZ, Dominique (1995). « Un testament français à la russe – Le miracle Makine » in *Le Nouvel Observateur*, 1616, 26 octobre-1^{er} novembre 1995, p. 54.
- GARY, Romain (1965). *Pour Sganarelle*. Paris : Gallimard.
- HALEN, Pierre (1998). « Primitifs en marche – Sur les échanges intercollectifs à partir d'espaces mineurs » in JEWSIEWICKI, Bogumil / LETOURNEAU, Jocelyn

²⁹ Voir notamment à ce sujet les propositions formulées par J.-M. Moura (1999/2007).

- (eds). *Identités en mutation – Socialité en germination*. Sillery (Québec), pp. 139-156.
- HALEN, Pierre (2001). « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone » in DIOP, Papa Samba / LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (eds). *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles*, pp. 55-68.
- HALEN, Pierre (2003). « Le 'système littéraire francophone' : quelques réflexions complémentaires », in D'HULST, Lieven / MOURA, Jean-Marc (ed.). *Les études littéraires francophones : état des lieux*. Villeneuve d'Ascq : Editions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, pp. 25-37.
- HUGGHAN, Graham (2001). *The Postcolonial Exotic – Marketing the Margins*. Londres / New York : Routledge.
- HUSTON, Nancy (1995). *Tombeau de Romain Gary*. Arles : Actes Sud.
- Internationale de l'imaginaire (2006). *Cette langue qu'on appelle le français – L'apport des écrivains francophones à la langue française*. Paris : Babel.
- KRISTEVA, Julia (1988). *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard.
- KRISTEVA, Julia (1997). « L'autre langue ou traduire le sensible » in *L'Infini*, n° 57, printemps 1997, pp. 15-28.
- LE BRIS, Michel & ROUAUD Jean (dir.) (2007) *Pour une littérature-monde*. Paris : Galilimard.
- LEUWERS, Daniel (eds). *La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*. Tours : Publications de l'Université François Rabelais, pp. 297-311.
- MABANCKOU, Alain (2006). « La francophonie, oui, le ghetto, non! » in *Le Monde*, 19 mars 2006.
- MAKINE, Andreï (1996). « La question française » in *La Nouvelle Revue Française*, n° 517, février 1996, pp. 4-19.
- MOÏ, Anna (2005). « Francophonie sans français » in *Le Monde*, 25 novembre 2005.
- MOURA, Jean-Marc (2006). « Postcolonialisme et comparatisme » in *Vox Poetica*, [http : //www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/moura.html](http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/moura.html).
- MOURA, Jean-Marc (2007). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : Presses Universitaires de France [¹1999, édition augmentée].
- MOUSSELLARD, Olivier-Pascal. « La littérature française enfermée dans un ghetto ? » in *Télérama*, 16 juin 2007.
- MURPHY, David (2002). « De-centering French studies : towards a postcolonial theory of Francophone cultures » in *French Cultural Studies*, XIII, 2002, pp. 165-185.
- NAJJAR, Alexandre (2007). « Expliquer l'eau par l'eau » in *Le Monde des Livres*, 30 mars 2007, p. 2.
- PONS, Anne (1995). « Un écrivain franco-russe » in *L'Express*, 9 novembre 1995, p. 136.
- PORRA, Véronique (2001a). « Les voix de l'anti-créolité ? Le champ littéraire francophone entre orthodoxie et subversion » in DIOP, Papa Samba (ed.). *Littératures francophones : langues et styles*. Paris : L'Harmattan, pp. 145-153.
- PORRA, Véronique (2001b). « Les 'convertis' de la Francophonie : entre création artistique, stratégies et contraintes » in CASTELLANI, Jean-Pierre / CHIAPPARO, Maria-Rosa / PORRA, Véronique (2007). « De l'hybridité à la conformité, de la transgression à l'intégration. Sur quelques ambiguïtés des littératures de la

- migration en France à la fin du XX^e siècle » in MOSER, Ursula / MERTZ-BAUMGARTNER Birgit (eds). *La littérature française contemporaine – Contact de cultures et créativité*. Tübingen : Gunter Narr Verlag, pp. 21-36.
- PORRA, Véronique (2008a). « Zentrum und Peripherie : Aktualität und Grenzen eines Deutungsmusters im frankophonen literarischen System » in GIPPER, Andreas / KLENGEL, Susanne (eds). *Kultur, Übersetzung, Lebenswelten – Beiträge zu aktuellen Paradigmen der Kulturwissenschaft*. Würzburg : Königshausen & Neumann.
- PORRA, Véronique (2008b). « Et s'il n'y avait pas de 'méridien littéraire'... Pour une relecture de la relation centre-périphérie à la lumière des littératures migrantes en France et au Québec » in DUMONTET, Danielle / ZIPFEL, Frank (eds). *Écriture migrante / Migrant Writing*. Hildesheim : Georg Olms Verlag, pp. 49-68.
- RIESZ János / PORRA, Véronique (1998). « Zentrifugale und zentripetale Tendenzen in der zeitgenössischen französischen / frankophonen Literatur » in TURK, Horst / SCHULTZE Brigitte / SIMANOWSKI, Roberto (eds.). *Kulturelle Grenzbeziehungen im Spiegel der Literaturen*. Göttingen : Wallstein, p. 136-151.
- SAINT-HILAIRE, Hervé de (1995). « Makine : un Goncourt qui vient de loin » in *Le Figaro*, 14 novembre 1995, p. 36.
- SALL, Amadou lamine & KESTELOOT Lilyan (2007). « Un peu de mémoire, s'il vous plaît » in *Le Monde des Livres*, 6 avril 2007, p. 2.
- SARKOZY, Nicolas (2007). « Pour une francophonie vivante et populaire » in *Le Figaro*, 22 mars 2007, p. 14.
- SCHÜLLER, Thorsten (2008). « *Wo ist Afrika ?* » *Paratopische Ästhetik in der zeitgenössischen Romanliteratur des frankophonen Schwarzafrika*. Francfort / Main : IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- VAN DEN BERG, Hubert (1998). « Das Manifest – eine Gattung. ? Zur historiographischen Problematik einer deskriptiven Hilfskonstruktion » in VAN DEN BERG, Hubert / GRÜTTEMEIER, Ralf (eds), *Manifeste : Intentionalität*. Amsterdam, pp. 193-225.
- WABERI, Abdourahman A. (1998). « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire » in *Notre Librairie*, n° 135, 1998, pp. 8-15

OBSCURITES CONTRASTEES DE L'ETRE ET DE L'HISTOIRE CHEZ VERONIQUE BERGEN

Marc Quaghebeur
Archives et Musée de la Littérature

Résumé : Philosophe, poète et écrivaine belge francophone, Véronique Bergen atteint dans son roman *KASPAR HAUSER* (2006), couronné par le grand prix littéraire triennal de la ville de Tournai en 2007, une maîtrise exceptionnelle, tant dans le rendu de la complexité du personnage que de l'histoire européenne du début du XIX^e siècle. Elle le fait en plongeant non seulement dans les rapports forcés au pouvoir, comme dans l'histoire intime de plusieurs personnages contrastés, mais en tissant tout son livre, à partir du personnage de Kaspar, aux questions du langage et du symbolique – et particulièrement à la nappe phréatique de l'usage poétique de la langue et de la représentation du monde. Ce faisant, elle confirme aussi l'ancrage des fictions francophones dans un entre-deux de la langue et de l'Histoire

Mots-clés : psychanalyse – poésie – mal – histoire – langage.

Abstract : Philosopher, poet and Belgian French speaking writer, Véronique Bergen reaches, with her book *Kaspar Hauser* (2006) (rewarded with the great literary triennial prize of the city of Tournai in 2007), an extraordinary mastery, as well by the way she depicts the complexity of the character as the way she describes European history at the beginning of the 19th century. She does it by not only diving into the frenzied relations to power or into the intimate history of several characters full of contrasts, but also by weaving all her book from the Kaspar character, from the issues of language and symbolic – and especially from the ground water of the poetic use of the language and of the world representation. By doing so, she also confirms that French speaking fictions are rooted in an in-between of the language and the History.

Keywords : psychoanalysis – poetry – evil – history – language – representation.

Madame,
Chère Véronique Bergen¹,

Votre *Kaspar Hauser*² s'est trouvé, vous le savez et nous le savons, parmi les finalistes de nombreux jurys littéraires. Il a donc intrigué, fasciné sans doute, mais suscité aussi quelques subtiles réserves. C'est, en revanche, le jury d'un prix triennal qu'il a séduit et conquis.

Notre choix s'inscrit donc dans la durée et le temps long du travail des textes. Peut-être y a-t-il en outre dans ce fait, quelque élément qui dépasse le fortuit. Votre récit ne privilégie-t-il pas ce que la fausse raison tient pour l'obscur ? Ne magnétise-t-il pas son lecteur vers la profondeur indéfinie d'où surgissent les mots ? Et cela, à une époque où l'aplatissement et l'avachissement dans les paillettes, en lieu et place de la lumière, ont de longue date perverti une part importante de l'acte littéraire – pour ne pas parler de la scène politique.

Quoi d'étonnant à ce que ce soit d'une marge, et d'un jury échappant à toute pression que surgisse cette reconnaissance. La liste des lauréats de notre prix (Henry Bauchau, François Emmanuel, Jean-Claude Pirotte, Nicole Malinconi, Xavier Hanotte, Daniel de Bruycker...), comme l'énoncé de certains titres couronnés (*Plis perdus* de Jean-Claude Pirotte, *Rien ou presque* de Nicole Malinconi) consonnent assez bien avec votre sous-titre *La phrase préférée du vent*. Un certain type de textes donc. Pas forcément faciles, même si votre *Kaspar Hauser* est loin d'être le plus ardu de vos livres.

L'on y retrouve en revanche toutes vos ambitions et toutes vos caractéristiques d'écrivaine. Et d'une façon, précisément, que la fiction allie et célèbre. Grand défi en effet que votre livre, mais défi fort bien tenu ! Il vous permet de conjointre vos préoccupations sur la métaphysique et sur l'Histoire, sur le sujet et sur la poésie. C'est suffisamment rare aujourd'hui pour qu'on le dise.

L'on ne se trouve donc pas devant un de ces romans faciles ou purement formels, dont on se demande après lecture pourquoi l'on nous a conviés à y consacrer tant d'heures. Au vôtre, on reviendrait volontiers, chaque semaine, si le temps ne nous broyait et ne nous dispersait au vent mauvais. Il est vrai que la machinerie contemporaine ne sait plus ce qu'est le vent.

Venons-en donc à *Kaspar Hauser, ou la phrase préférée du vent*... L'adjonction de ces deux moments linguistiques, par excellence intrigants, retient dès l'orée l'attention. L'un renvoie à cette figure énigmatique du premier XIX^e siècle

¹ Discours prononcé à Tournai, le 9 novembre 2007, dans la Salle des Concerts du Conservatoire, à l'occasion de la remise du Prix triennal de littérature française de la Ville de Tournai à Véronique Bergen par monsieur Yves De Greef, échevin de la Culture.

² Paris, Denoël, 2006. Toutes les citations renvoient à cette édition.

que d'autres, avant vous, ont tenté d'approcher. L'autre, à cette formule que je vous envie : « la phrase préférée du vent ». Elle ouvre à un horizon, à des horizons surprenants.

Votre livre ne va cesser de les moduler et de les reprendre à de nombreux égards.

Votre roman est dédié à une personne, vraie ou fausse, nommée Eleonore. Si je me permets de dire vraie ou fausse, c'est qu'Eleonore revient à maintes reprises dans le récit ; dans les fascinations de Kaspar Hauser comme dans son rapport au langage, à lui-même et au monde. Plutôt que de parler de mise en abyme ou de tautologie, permettez-moi d'évoquer une belle variation musicale, réussie par ailleurs. Par elle, nous entrons dans ce tremblement entre passé et présent, entre fiction et vécu, qui donne à la littérature sa pesanteur et son doigté.

Votre livre s'ouvre par une sorte d'introduction objectivante. Il se clôture par un épilogue : une postface dans laquelle vous usez du nous académique. Ce dernier texte m'intrigue. Si votre introduction situe les faits autour desquels se déplacera votre récit, votre postface revient sur la matière que vous venez de traiter. Une matière notamment historique, que vous tenez à circonvenir dans les seuls rets de la fiction.

Il est vrai que la recherche historique ne confirmera peut-être pas la fable et l'hypothèse que vous nous présentez, et que vous êtes une scientifique des lettres. Reste que, vous ayant lue, et quelle que soit la vérité à laquelle aboutiront les historiens, l'on retiendra votre vision de Kaspar Hauser. Cela en dit long sur les pouvoirs de la fiction et sur la force de votre roman.

Ce que l'on découvre aujourd'hui dans les archives du Goulag n'avait-il pas été dit, de longue date, par les romans de Soljenitsyne, de Grossman ou de Serge, auteur dont on parle étrangement moins que des deux autres alors qu'il plonge au cœur même des contradictions d'un système ?

Dans cet épilogue, daté de 2003, vous écrivez que « le texte rejoue » – dimension a priori typique de la modernité théâtrale –, « l'épreuve à laquelle Kaspar a été soumis lors de sa rencontre avec l'univers des hommes et du langage » (p. 246). Vous enchaînez sur la question des pouvoirs et des singularités de l'écriture qui se trouvent aussi au sein de ce texte remarquable³.

Votre Kaspar rejoue donc sa vie devant votre lecteur. Il le fait toutefois d'une façon tout autre qu'au théâtre. Et cela, bien que la structure de votre livre se soit

³ « [...] L'aventure de l'écriture n'est aucunement au rouet d'une thèse dont elle ne serait que l'instrument : elle ne se dépasse pas au profit de ce qui la relèguerait au rang de moyen. Il ne s'agissait pas d'explorer les pistes qui dissiperaient l'énigme, de lever des voiles, mais d'explorer le statut, la texture, la pâte du langage » (p. 246).

voulue, comme vous le dites vous-même, de type polyphonique. Certes, il ne s'agit pas d'une polyphonie extrêmement complexe, incessamment mélangée, mais d'une série de voix reconstituant la singulière épopée de cet enfant et de cet homme. Voix de la mère, Voix de Kaspar Hauser lui-même, Voix de l'ennemie jurée de la mère, Voix du geôlier, Voix de l'assassin, Voix du cheval (c'est très important), Voix du maître, Feuerbach, qui s'intéresse en penseur et en magistrat à la question. Voix enfin du narrateur. Pourquoi celle-là ? La question peut être posée, et d'autant plus qu'il y a cette introduction et cet épilogue. En même temps, cela prouve toute la maîtrise ou la volonté de maîtrise et de pensée de votre livre.

Arrêtons-nous donc un instant à la voix du narrateur. Il y est bien sûr question d'un manuscrit découvert, non point à Saragosse, mais on ne sait où. Ce manuscrit de la mère de Kaspar, Sophie de Beauharnais, constitue ce à partir de quoi un récit d'immersion historique – c'est aussi le vôtre –, et tout ce qui l'entoure (et qui est plus important que l'Histoire), peut prendre corps dans le langage et dans le texte.

Vous ne vous attardez pas sur ce prélude. Il va de soi. Reste que la cause est dite, et entendue.

Dans cette partie liminaire, dans ce deuxième chapitre de la voix du narrateur, je pointerai toutefois l'une ou l'autre phrase qui me paraissent déterminer votre dessein. Comme l'enjeu, moderne, de votre livre : « Les couleurs n'apparaissent plus comme le résultat d'une décomposition de la lumière, ne dérivent plus d'un processus d'analyse au terme duquel le prisme lumineux engendrait le royaume des teintes. Elles naissent de la médiation de la lumière et de l'ombre, au fil d'une genèse placée sous le signe du mélange, non de la division » (p. 24).

Cette phrase majeure, qui interroge les deux siècles qui sont derrière nous mais aussi celui que nous commençons à vivre, structure fondamentalement ce livre que votre narrateur définit à la page suivante comme une « genèse du visible » (p. 25). L'on pourrait, si nous avions le temps, en deviser longuement. Et se demander ce qui s'y décale, par exemple, par rapport à *La Genèse du phénomène* de Max Loreau (1989).

Le texte du narrateur – il explique à un ami qu'il a ouvert le fameux manuscrit, et va donc reprendre toute l'affaire Kaspar Hauser –, s'achève, non seulement sur la reconstitution polyphonique dont j'ai parlé, mais sur le fait qu'il s'agit de trouver « le rouge incandescent qui rend possible tout ce qui est. Kaspar est ce qui, en nous, sommeille, tant que nous faisons corps avec le monde. Kaspar est celui qui s'est tenu dans l'il de ce cyclone pourpre » (p. 31).

Entendant ces phrases, impossible de ne pas entendre les interrogations d'au moins un siècle et demi de métaphysique ! Mais aussi d'un siècle et demi d'Histoire. Votre livre ne se donne pas pour autant comme un traité. Dans deux de ses voix au moins, le discours maîtrisé se fait toutefois entendre un peu plus.

Le second personnage qui ressortit à cette aire est bien sûr Feuerbach, l'homme qui a recueilli Kaspar Hauser. Il affirme clairement que ce qui l'intéresse dans le personnage, c'est « le heurt entre désir et langage, entre pulsion et aventure de la parole » (p. 154). Toutes choses que la psychanalyse n'a cessé de nous mettre et remettre sous le nez, ou de nous rappeler insidieusement. Tout dépend du genre de lecture que l'on fait des découvertes freudiennes.

Kaspar témoigne en tous les cas de cette évidence qui n'est toujours pas du goût de ceux qui voudraient nous faire penser : « le langage relègue l'être dans une zone obscure désormais inaccessible » (p. 156). Cette perte signe à la fois « l'entrée dans le monde et une perte de monde, une conquête de choses limitées, cadrées, finies et le deuil de choses immédiates, unies » (p. 154). Ici aussi, nous entendons l'écho de philosophes qui ont marqué votre parcours – y compris ceux, tels Heidegger, dont l'itinéraire politique continue de poser question.

Nous nous trouvons aussi, et surtout, devant la question que la littérature n'a jamais cessé d'interroger. Feuerbach ne prononce-t-il pas cette phrase capitale en parlant de Kaspar, phrase qui va toucher à ce que vous direz de la poésie par après : « On lui a appris à parler notre langue, on n'a que peu prêté l'oreille à cette langue des origines qu'il nous parlait » (p. 161). Cette langue des origines n'est pas l'Ürlangue que le XIX^e siècle scientifique a recherché, mais le lieu inaccessible et transhistorique de l'être avant la césure du langage.

Et bien sûr, et tout aussi logiquement, vous posez alors la question de l'objet et du sujet. Vous le faites à partir de cet individu singulier que fut Kaspar Hauser. Un sujet d'observation qui ne saurait laisser l'observateur intact puisque, quand « l'objet est un sujet qui devance, anticipe, remanie ce qu'on va lui demander, la nature des informations recueillies diffère de celle que fournit un pur objet » (p. 164).

À travers votre livre, le lecteur se voit confronté à une mise en cause claire d'une certaine métaphysique ou pseudométaphysique à partir de laquelle notre monde, le monde de la consommation et du marché, se développe au prix de la destruction accrue de l'être et de l'univers. Nous ne nous trouvons pas pour autant à l'intérieur d'un discours abstrait. C'est votre réussite. Nous sommes même liés et reliés à des figures très concrètes, puissamment fantasmatiques. Je songe à vos deux figures de femmes qui s'opposent de façon extraordinaire. Et d'autant plus que les figures d'hommes sont beaucoup moins centrales dans votre roman que celles des femmes, si ce n'est celle de Kaspar Hauser bien évidemment. L'on pourrait aller jusqu'à dire que vous redonnez vie à la fée de la nuit et à la fée du jour de *L'Oiseau bleu* de Maeterlinck. Votre finale, en revanche, n'est pas le sien.

La comtesse de H (le mot est bien choisi. H, on le sait en tous cas depuis Rimbaud, a toujours été une lettre du bizarre) est une incarnation absolue du mal. La comtesse de H n'est pas pour autant madame de Merteuil, dont elle connaît fort bien agissements et stratégies. L'espace de votre livre n'est pas celui

du XVIII^e siècle, mais le nôtre, qui découle du XIX^e siècle. Il touche à cette logique qui déboucha sur ce culte de la haine dont les horreurs du XX^e siècle ont constitué un parangon.

Madame de H, qui est à la source de l'enlèvement de Kaspar Hauser et de l'assassinat de son frère Alexandre, est une figure sur laquelle il faudrait longuement s'étendre. Elle est par excellence au fait de son rôle. N'écrit-elle pas, par exemple, que « la seule rançon du mal est le bien qu'il procure à son officiant » (p. 144) ? Ce bréviaire du Mal et de l'usage destructeur d'autrui, qui fait croire aux victimes que leur servitude est « une forme suprême de liberté » (p. 76), relève de la pensée selon laquelle « l'essentiel réside dans le chiasme entre l'humanité de l'humain et l'humanité de l'inhumain » (p. 81).

Dans les guerres qu'elle mène, madame de H « dissocie » donc, avec une rigueur exemplaire, la fin qu'(elle se) fixe, le bénéfique qu'(elle) en escompte, les moyens qui allient efficacité et ruse, les marges de fantaisie et de rouerie qui déconcertent l'adversaire, « le piment en surplus qui libère une exquise jouissance » (p. 81). La comtesse sait donc se tenir « à distance du paradoxe qui a causé la perte de la plupart des chevaliers du mal : s'être crus au-delà de l'humain et avoir été rattrapés par la loi des hommes, s'être désolidarisés des affaires de la cité et avoir clôturé l'épopée du mal par l'offrande de leur propre personne » (p. 138).

Redoutable adversaire donc que cette joueuse d'échecs glaciale. Et fabuleux contraste, non seulement avec la mère du prince kidnappé, mais avec Kaspar Hauser lui-même. Par ce biais, vous montrez d'autant mieux la singularité du poétique qui se joue en lui et à travers lui. Et cela, d'autant plus que madame de H se vit comme une artiste de la corrosion, capable d'illimi[ter] ses exigences tout en sachant les honorer, et soucieuse de briser tout automatisme susceptible de miner son « pari pour la création » (p. 82).

Où l'on voit à quel point votre fable nous renvoie aussi aux pires perversions du XX^e siècle. Dès lors qu'on lit, sous votre plume, que l'exercice concentré du mal « ne tolère pas la relâche qu'implique la métamorphose du non-être en être » (p. 137), on sait que vous vous attaquez non seulement à cette hantise de la conversion qui a caractérisé plus d'un aspect des deux siècles écoulés, mais au Mal ; à cette entreprise de perversion et de destruction qui suppose une attention sans relâche et une obstination censée saturer toute faille. Madame de H sait donc que la destruction de l'être en non-être (en sommes-nous loin dans le monde où nous sommes censés vivre ?) implique une conversion et une conviction qui doivent être incessamment reconduites.

À côté de cette figure qui ne jouit (et n'existe) que de la haine, se déploient diverses figures masculines (le fils même de la comtesse de H, le géôlier, l'assassin), toutes plus acolytes les unes que les autres. Des géôliers et des exécutants convaincus, il y en eut beaucoup durant la Seconde Guerre Mondiale... Ils ne jouissent pas forcément de la haine, à l'instar de leur inspiratrice et maî-

tesse. Ils posent froidement les actes qu'on leur demande de poser, et qui leur paraissent correspondre à ce qu'il faut faire...

Dans le grand jeu dialectique contrastant des voix que vous mettez en œuvre, il faut maintenant se pencher sur la figure de la mère de Kaspar. A l'instar d'Henry Bauchau incarnant enfin Ismène dans *Antigone* (1997)⁴, vous réussissez à dessiner son personnage, et à le faire percevoir au-delà de l'image falote ou légère qui paraissait s'attacher à elle dans l'Histoire. Stéphanie de Beauharnais, vous nous la faites saisir de l'intérieur. Y compris dans l'étrangeté qui fait qu'au moment où Kaspar Hauser émerge de la nuit où l'a enfermé son enlèvement, elle s'en désintéresse rapidement.

Cette femme représente un autre versant du monde ; un autre moment du jeu entre l'ombre et la lumière. Et comme vous faites bien de ne pas nous présenter un personnage sans faille! La grande duchesse dit avoir aimé les failles, mais pourquoi ? N'espère-t-elle pas découvrir d'autre part le « point intime d'extrême faiblesse » (p. 20) que comporte chaque tableau composé par le mal ? Sous votre plume, la mère de Kaspar est en effet convaincue d'être vouée à incarner sur terre le passage de Dieu dans l'axe de la terre. Vous situez ce propos, tant par rapport à l'enfant subtilisé qu'au siècle qui crut que le prononcé de la mort de Dieu réduirait sans encombre les chaînes de l'homme.

On voit en outre la grande duchesse de Bade affirmer que, dans ce qu'elle vit, « il ne s'agissait pas tant d'une lutte entre Dieu et ses ennemis » que de contrer le détournement du divin par l'ignominie d'une poignée d'hommes. En quoi elle est encore du XIX^e siècle! « Le mal poussé à un extrême degré, affirme-t-elle » pouvait-il amener Dieu à se retirer de plaines fétides où ne poussait que le meurtre ? En mon for intérieur pourtant, je refusais d'admettre qu'il pût abandonner la partie en la laissant aux mains de la barbarie... Sauf à faire que celle-ci se dévorerait selon le schéma d'une logique où la destruction ne peut pas ne pas se prendre pour cible. Dieu n'était que silence : je devais réparer les outrages que les hommes Lui avaient imposé, l'extirper de l'absence dans laquelle il s'était retiré » (p. 21-22).

À travers votre récit, madame, la question de la mort de Dieu dans nos civilisations est donc à l'œuvre. Mais aussi la question de l'immanence et de la trans-

⁴ Dans un roman paru après la remise de ce prix, *Le Boulevard périphérique* (2008), Bauchau met en scène Shadow, une figure du monstre qui hante son œuvre mais qui apparaît cette fois de façon plus nette que d'ordinaire. Elle aussi a à voir avec la jouissance du Mal et l'asservissement d'autrui. La logique contrastive qui débouche chez Véronique Bergen sur le Tiers foncier, Kaspar Hauser, n'existe pas dans le récit de Bauchau où l'antipode de Shadow, Stéphane, joue – certes dans un autre contexte – un pas de deux comparable à celui des deux femmes aristocrates dans *Kaspar Hauser*.

condance ; de l'épiphanie et de la victime innocente. Convaincue que la « relégation de Dieu dans des ergastules équivalait à celle de (s)on cher enfant » (p. 116), votre héroïne affirme qu'on n'assassine pas ce qui porte les traces de l'ailleurs.

Et voici votre héroïne resituant, au-delà des simplifications douteuses de l'aujourd'hui comme des clichés des mythologies nationales, la complexe figure de Bonaparte. « La plupart, aveuglés par ses faits et gestes, n'ont que peu perçu la révolution qu'il s'apprêtait à propager dans les consciences et se sont leurrés sur ses desseins. Sous la bannière de la force et de l'ordre, c'est le principe d'autonomie qu'il voulait promouvoir (p. 105)... Ce que les traités de 1815 auraient mis par terre, ce n'est donc pas un homme mais « les rêves qu'il s'apprêtait à faire déferler sur l'Europe » (p. 106)... Une nouvelle fois, vous plongez, loin des aplatissements médiatiques, pour tenter de retrouver la trace profonde du sujet et des mouvements humains. Vous savez que Napoléon estimait, comme l'a rappelé Malraux, qu'il avait réalisé ses plus brillantes victoires à partir des rêves de ses soldats.

Stéphanie de Beauharnais est par ailleurs convaincue, et cela montre votre art d'évoquer les milles et une facettes de la complexité de chacun de vos personnages dans l'Histoire, que ses origines aristocratiques et ses relations avec Bonaparte la placent dans un statut particulier. Peu importe que l'Histoire et cette histoire ne confirmeront pas cette perception! Nous sommes devant votre façon, si singulière, et si réussie, d'amener l'Histoire au cœur de votre livre, mais sans la mettre au centre. De l'articuler à d'autres questions qui font la complexité de votre roman, et sa force à certains égards.

Devenue grande duchesse de Bade, mademoiselle de Beauharnais n'entend-elle pas répondre à la « technicienne du crime » qu'est la comtesse de H « en mère et en esthète » (p. 119) ? Comme on sait, madame de H, à certains moments, se prend elle aussi pour une esthète... Façon pour vous de mieux faire advenir la question du Beau, telle qu'elle va ressurgir dans le personnage de Kaspar Hauser.

Reste qu'elle se trouve également dans la figure de cette femme qu'on s'est contenté de prendre pour une frivole, et qui incarne foncièrement les impasses et les élans d'une condition où les femmes n'étaient pas censées exister par elles-mêmes.

J'en arrive ainsi au personnage qui se trouve au cœur de votre livre, même s'il n'en occupe pas le plus grand nombre de pages. Dans le concert de vos voix polyphoniques, c'est toutefois la sienne qui revient le plus souvent.

Enfant sans père même s'il en a un, enfant sans nom même s'il est sans doute issu des plus grands, Kaspar est un enfant sans mot qui témoigne, à travers cette condition même – et d'une tout autre façon que les enfants-loups dont on parlait beaucoup à l'époque –, de cette humanité fondamentale qui constitue la plus violente réponse que l'on puisse opposer à la comtesse de H pour laquelle l'humain est dans l'inhumanité. Et cela, d'autant mieux que la violence froide de la comtesse plonge elle aussi à des sources profondes du sujet, mais

déviées, violentées, inécoutées. En ce sens, vous n'hésitez pas à inscrire Kaspar dans le sillage de *L'Idiot*.

Tout au long de leurs occurrences dans le texte, vous n'allez d'ailleurs cesser désormais d'interroger la question du langage. On sait comme elle a hanté la seconde moitié du XX^e siècle, et donc vos années de formation. Qu'importe dès lors que votre livre soit censé se dérouler dans le XIX^e siècle! Il s'y inscrit mais le transcende.

Quelques exemples pour suivre votre cheminement. La figure de Kaspar Hauser constitue la focale nodale de votre vision du monde. Cette figure, l'on ne saurait se contenter de l'approcher par les quatre parties qui lui sont explicitement consacrées dans votre roman. Elle ressort en effet tout autant du contraste avec le père, la mère, la rivale, les subalternes, et ... le cheval.

Cet homme, qui découvre subitement le langage, écrit : « la phrase qui est là me fait mal. Mais la phrase qui manque me fait plus mal encore » (p. 54). Parfois, Kaspar n'hésite pas aussi à dire

lacet pour bouteille, tiroir pour chaussure et tout est vrai, le lacet-bouteille que je noue au tiroir, la chaussure qui lace la bouteille, la phrase qui ne veut pas partir et bloque toutes les autres, ma phrase à moi en qui je voyage, ma phrase qui pousse dans mon âme qui devient jardin, ma phrase qui dort quand elle parle et s'éveille quand elle se tait. [...] Je pensais hors des choses, hors des mots, maintenant je parle des mots qui rongent les choses, je suis parfois le mot qui oublie les choses, le mot qui se met en boule pour ne céder la place à aucun autre. Je pleure ma gêne, je pleure le mot qui ne me rend pas la chose.... (p. 54-55).

Ainsi s'esquisse votre grande plongée aux racines qui nous font peur ou qui nous font mal. Ainsi se lit et se dit la source vive de votre fascination pour cet être précipité tardivement, et abruptement, dans ce qui nous constitue pour le meilleur et pour le pire. Dans ce qui nous déchire et nous rend bancal par rapport à la concrétude du monde et au contact de l'être.

Ainsi s'explique le sous-titre de votre livre.

Vous le faites en commençant votre phrase par un rapprochement superbe et abrupt, syncopé, de ce qui dit la projection dans la temporalité et la fin du fusionnel : « avant l'après » (p. 55). Vous voici dès lors, en compagnie de Kaspar, dans l'aire du vent que relaiera et incarnera bientôt la figure du cheval. Dans ce souffle qui dit l'infini que nous portons en nous après, à cause, et malgré la rupture du langage.

Maintenant que j'ai couru dans beaucoup de familles de phrases, je sais que le vent n'est pas l'ami des phrases, pas plus que la boue, l'eau ou le feu : quand je leur prête les miennes, ils les laissent dans leur

écuelle et n'y touchent pas. J'aurais pourtant voulu être la phrase préférée du vent, celle qu'il emporte avec lui sur son cheval blanc. La plupart des gens utilisent des phrases qui tombent comme de la neige, c'est pourquoi ils ne comprennent rien à la liberté du vent (p. 56).

De telles phrases, qu'eût sans doute aimé découvrir Léopold Szondi, sont celles qui vous permettent de situer très tôt l'enjeu de votre livre et de camper votre personnage. À partir de là peut, en effet, se déployer et s'approfondir le tragique, fascinant, et singulier destin de l'individu qui affirme avoir « perdu l'unité qui ne se divise pas ». Il ne la retrouvera que dans la mort. C'est cette unité qu'au même moment historique, Hölderlin célèbre au prix que l'on sait.

« Ma 'seconde naissance' – la naissance au langage – fut ma première mort » (p. 56), affirme votre héraut. À partir de quoi Kaspar Hauser, l'orphelin du nom et du langage qui n'en était cependant pas un, ne va cesser de se situer, par ailleurs, dans la nostalgie et l'appétence de ce qui était un des métiers de son père. Inconscient, quand tu nous tiens...

Ce « père, cheval et cavalier, qui (lui) offre des livres de prière » (p. 56), le conduit « au centre des choses. Là où un-cheval-blanc-comme-mon-père-a-été ». De la sorte, l'adulte enfant qui garde à soi la phrase qui

a le goût de l'eau rouge, sera Kaspar, là où un-Kaspar-comme-mon-père-blanc-cheval-a-été – sera... Je ne serai plus ce que je n'ai pas été car mon père était ce que j'avais oublié d'être. Adieu les phrases, bonjour mon père. Adieu bonjour mon phrases les père [...]. Je mange mon nom, celui que j'ai semé en cresson de jardin et que les chats ont piétiné. Je tiens mon nom entre mon index et mon pouce pour qu'il ne s'envole pas. Je ne suis pas le nom qu'on dit que je suis. Je ne suis ni ce que je pourrais être ni ce que je ne suis pas. Suis-je le pas que personne n'a franchi ? (p. 57).

La figure bouleversante de Kaspar, qui mène au vent comme au cheval, ne cesse de nous ramener à la douleur du langage. Cela vous rapproche de deux ou trois écrivains parmi vos aînés : des chevaux et des crises douloureuses de *L'enfant bleu* (2004) d'Henry Bauchau, auteur que nous avons célébré dans cette ville, il y a 18 ans, pour son *œuvre poétique* (1986) ; des dérivés de *Sarah* (1989), prénom auquel Jean-Claude Pirotte accole la qualification « feuille morte », ou des malheurs des héros de certains des plus grands textes de Willems, le Vincent de *Nuit avec ombres en couleurs* (1983), le Vélicouseur de *La Vita Breve* (1990). Vous aussi, vous êtes donc bel bien dans une Histoire ; et dans une histoire littéraire, la nôtre en ses sommets.

La rupture profonde, la césure interne accrue, et le courage de Kaspar Hauser, vous nous les faites vivre dès lors jusqu'à nous faire vaciller sur nos

gonds. Comment ne pas frémir, et comment ne pas se souvenir, lorsqu'on entend Kaspar dire que « les mots n'entendent pas (s)a plainte qui vient de plus loin que la vie » (p. 131) ?

Kaspar qui crie que « la patrie de l'hirondelle, c'est le son qui va d'Eleonore à Kaspar » (p. 135). Qui sait également la quasi impossibilité du retour en arrière « à partir de ce qui (lui) apprend l'arrière et l'avant » (p. 135). Kaspar n'a-t-il pas appris qu'il faut toujours une phrase de plus pour effacer la phrase précédente. Il comprend donc qu'il ne retrouvera jamais l'unité et la cohésion de l'être, qu'il continue cependant de désirer et dont il témoigne. Votre Kaspar peut donc incarner, au plus haut point, mais loin de l'imposture flatteuse dont se gorgent nombre de poètes, ce qui se cherche dans le poétique fondamental.

Il me faut maintenant citer la voix de Kaspar Hauser en ses débuts, en 1831. Elle rassemble tout ce que vous avez fait : « Pourquoi l'homme en noir » – l'homme en noir c'est le géôlier ; l'homme en noir, c'est le contraire du blanc. Et le blanc fascine Kaspar Hauser –,

a-t-il caché à Kaspar l'existence du soleil qui s'étire dans le ciel, des chats qui courent après les rayons du soleil, de la pluie qui tombe sans se faire mal, des nuages qui cherchent une maison où habiter, des arbres qui ne s'enfuient pas lorsqu'on veut les couper, des pierres qui se noient dans la rivière parce que personne ne leur a appris à nager, du miel qui pique plus que les abeilles qui ont butiné, du chant du piano auquel on ne peut accrocher un seul ruban ? Pourquoi l'homme en noir n'a-t-il pas dit à Kaspar qu'il existait des tribus de mots de toutes les couleurs, de toutes les formes, que lorsqu'on serre la main d'un mot, tous les autres accourent, qu'ils ne savent pas d'où ils viennent ni où ils vont et que c'est pour cela qu'ils s'accrochent à nous ? (p. 170).

Le cheval confirme cette dimension poétique constitutive du rapport au monde et à soi. Si ce n'est qu'il incarne aussi – et au plus fort – la dimension et la possibilité de l'amour ; et de ce qui, dans l'amour, dit l'immensité perdue et nécessaire.

« Jamais je n'avais imaginé que des points éloignés du corps puissent entrer en résonance. Jamais je n'avais pensé qu'un homme entrerait en moi pour me faire advenir à moi-même. Ma demeure intérieure avait été bouleversée, j'attendais ce retour de mon éveilleur » (p. 215). À ce moment précis, « matin où la lumière, bien que vive, tombait obliquement sur les choses » (p. 215), le cheval voit passer la démarche irrégulière, quelque peu patibulaire – en tous les cas anormale – de Kaspar Hauser :

l'accentuation arbitraire de certains pas, une immobilisation soudaine suivie d'une brève course et, surtout, le son sourd et ténu qui expi-

rait de ses lèvres pour l'encourager dans l'effort. Je pense qu'il marchait comme moi : entre des choses invisibles qu'il prenait garde de n'écraser, sur une terre qu'il protégeait comme une sœur (p. 215-216).

Nous voici, madame, chère Véronique Bergen, au cœur du cercle. Là où, si tout en nous n'a pas été tué, nous savons que nous aimerions être. Là où la Littérature balaie les milliers de pages qui usurpent son nom, et attestent, dans leur effort désespéré, le lieu même qu'elles oblitèrent. Est-il mieux à faire, puisqu'il me faut conclure, que de donner, une fois encore, la parole à votre Kaspar Hauser, puis de me taire : « Kaspar ne grimpe que sur les mots que lui tend Eléonore. Kaspar ne mots que sur Eléonore que grimpe lui tend. Kaspar ne s'éléonore que si les mots grimpent vers le soleil. Ce matin, Kaspar a ouvert le ventre de trois mots pour les laver dans la rivière qui est entre l'horloge malade et le temps méchant. Les trois mots se sont noyés » (p. 225).

Alors que s'approche son assassin, notre frère le plus profond, ce mutilé apparent du réel et du langage, qui cherche un nom capable de « contrer l'attaque du traître » (p. 229), constate que « la vie se frapp(e) au travers de bourreaux aux yeux crevés, que le jour (est) la nuit qui s'habille à l'envers » (p. 239).

N'est-ce pas lui aussi qui, parlant de son professeur, disait « Qui connaît l'orthographe des arbres ? Personne n'est où je suis car je ne suis pas à l'endroit où l'être est » (p. 185). Kaspar regrette d'être venu là où les hommes sont plus mots que hommes.

La vie ne se dit pas ; elle « bondit » (p. 191).

Merci, Véronique.

Références bibliographiques :

- BAUCHAU, Henry (1986). *Poésie*. Arles : Actes du Sud.
BAUCHAU, Henry (1997). *Antigone*. Arles : Actes-Sud.
BAUCHAU, Henry (2004). *L'Enfant bleu*. Arles : Actes Sud.
BAUCHAU, Henry (2008). *Le Boulevard périphérique*. Arles : Actes-Sud.
BERGEN, Véronique (2006). *Kaspar Hausen*. Paris : Denöel.
LOREAU, Max (1989). *La Genèse du phénomène*. Paris : Éditions de Minuit.
PIROTTE, Jean-Claude (1989). *Sarah, feuille morte*. Cognac : Le Temps qu'il fait.
WILLEMS, Paul (1983). *Nuit avec ombres en couleurs*. Bruxelles : Didascalies.
WILLEMS, Paul (1990). *La Vita breve*. Bruxelles : Labor.

L'ÉCRITURE DE « L'ENTRE DEUX » DANS *PASSAGES* D'ÉMILE OLLIVIER

Christiane Albert
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Résumé : Le roman *Passages* d'Émile Ollivier est représentatif des écritures migrantes qui élaborent une véritable poétique de l'errance. Celle-ci rompt avec les représentations littéraires antérieures de l'exil et se caractérise par une problématisation de la migration qui se situe au niveau de l'écriture. Elle se manifeste par une créolisation de la langue, le recours au réalisme magique propre à rendre compte du baroque latino-américain, et l'élaboration d'une scénographie postcoloniale liée aux bouleversements coloniaux puis à la mondialisation. De cette manière, le roman met en scène les espaces interstitiels de l'immigration et expérimente des modes d'écriture nouveaux qui rendent compte d'un monde en pleine mutation.

Mots-clés : écriture – migrante – exil – immigration – postcolonialisme.

Abstract : The novel *Passages* by Émile Ollivier is representative of the migrant writings that build up a true poetics of wandering. This one is quite different from former exile literary representations and characterizes by questioning migration as far as writing is concerned. It reveals itself through a creolized language, magic realism peculiar to Latin American baroque and by building up a postcolonial framework caused by colonial turmoil and then globalization. So, the novel involves interstitial immigration spaces and implies new writing modes that reveal an ever changing world.

Keywords : writing – migrant– exile – immigration – postcolonialism.

Depuis les années 90 les théories postcoloniales ont largement contribué à problématiser les écritures de l'exil en termes de écriture de « l'entre-deux » (Bhabha, 2007) ou écriture du hors lieu en prenant en compte la tension qui existe entre le pays d'origine réactualisé par la mémoire et les réaménagements identitaires induits par la confrontation avec le pays d'accueil. Dans cette perspective, l'expérience de l'exil devient un moteur d'écriture qui permet à l'écrivain de retravailler sa mémoire et sa langue d'origine pour produire quelque chose de nouveau. L'écrivain migrant devient ainsi la figure par excellence de la postmodernité où l'exil ajouté à l'expérience postcoloniale signe sa modernité.

Il rompt de ce fait avec la figure de l'écrivain cosmopolite du début du siècle qui associait déjà quête esthétique et déplacement dans une sorte d'internationale de la littérature en déconstruisant les espaces d'appartenance nationale (Bessière, 1981). En effet, à la différence de ses riches prédécesseurs, l'exil de l'écrivain migrant contemporain est davantage subi que choisi, et il s'enracine dans l'histoire du vingtième siècle, en lien avec les déplacements de populations liés à la colonisation et la décolonisation, puis, plus récemment, depuis les années quatre-vingt, à la mondialisation. De ce fait, le déplacement géographique introduit l'écrivain migrant dans un espace d'expropriation de soi qui en fait un étranger partout, aussi bien dans son pays d'origine que dans son pays d'accueil.

Cependant dès les années quatre-vingt, certains critiques québécois avaient déjà théorisé une forme d'imaginaire migrant décelable dans la littérature québécoise en tant que littérature d'un pays inachevé (Nepveu, 1988). En outre, l'émergence des littératures migrantes au Québec contribua à donner une visibilité à la singularité de ces écritures de « l'entre deux » qui innovent par rapport au modèle canonique des littératures nationales en ne recherchant pas une identité consensuelle, mais qui privilégient, au contraire, les identités multiples et plurielles de façon à rendre compte du contexte multiple et pluriel dans lequel évoluent les écrivains migrants.

Peut-on pour autant parler d'esthétique migrante et considérer que ces écrivains expérimentent des modalités d'écritures définissant une catégorie esthétique nouvelle en explorant des espaces littéraires médians, entre l'ancrage et l'errance, comme le pense Émile Ollivier ? Ou bien assiste-t-on à une nouvelle version de la thématique de l'exil qui se résumerait à une sorte de consommation digeste de l'altérité et de version rassurante de l'exotisme ?

C'est ce que nous tenterons de préciser en analysant le roman de l'écrivain haïtien / québécois Émile Ollivier intitulé *Passages*, publié en 1991, qui, de tous ses romans, est certainement celui où la thématique de l'exil est la plus présente. *Passages* pourrait, en effet, apparaître comme la version romancée de l'essai théorique publié dix années plus tard, en 2001, *Repérages* où Émile Ollivier, à partir de sa propre expérience, expose sa conception de l'écrivain

migrant. Selon lui et compte tenu de sa situation en rupture avec une socialisation première (son pays d'origine), celui-ci est voué à l'errance, au déplacement et à la dissolution de ses modes de pensée et de comportements.

Aussi est-il de ce fait, particulièrement apte à appréhender les mutations que vit le monde actuel. Pour Emile Ollivier, en effet l'enjeu des littératures migrantes est de considérer que la mondialisation passe également par la littérature et que le combat contre l'ordre économique s'élargit aux sphères du symbolique. Dans la mesure où l'écrivain migrant est à la fois conscience singulière engagée dans une expérience créatrice, mais qu'il est aussi travaillé par la réalité sociale et historique de son temps, il est en mesure de produire des représentations porteuses de subjectivités nouvelles, susceptibles de lutter contre l'uniformisation des cultures, contre l'effacement des petites langues et contre toutes les formes de marchandisation de l'art.

Cette posture se fonde sur la conviction que de nouveaux modes d'être au monde sont en train de s'inventer et que l'œuvre littéraire est un moyen de connaissance car elle a le pouvoir d'exprimer le réel dans toutes ses extensions et possède de ce fait un pouvoir de dévoilement de ce qui se cache derrière les apparences. L'écrivain migrant participe donc à la quête de nouvelles intelligibilités en proposant des formes inédites d'écriture et en développant des thématiques nouvelles. Parce qu'il connaît à la fois « la cour » (la misère, les dictatures) et « les jardins spacieux » de l'empire (l'abondance, le confort), il se trouve en situation de relater, en tant que témoin, et de porter un regard étranger sur des situations occultées par une vision trop familière.

Il peut donc relier l'ici et le là-bas, l'hier et l'aujourd'hui en tenant compte de la polysémie sociale et culturelle qui prend la forme du brassage contemporain des signes, des langues et des cultures. Pour cela il doit inventer une nouvelle façon d'écrire qui sorte de l'alternative protestation / dénonciation érigée en mode esthétique (qui était la posture sartrienne des écrivains de la négritude) et de la « centration hyper esthétique », version moderne et apolitique de l'art pour l'art ou l'écrivain se considère comme un professionnel de l'écriture en s'en tenant au champ de ses compétences.

Injonction lui est donc faite d'adopter une posture critique face aux désordres du monde sans pour autant s'illusionner sur les limites de son action qui ne peut être que morale. L'écrivain migrant incarne donc une mutation par rapport aux modalités classiques de l'engagement et du modèle des avant-gardes esthétiques. Il s'inscrit dans une radicalité nouvelle, une sorte d'espace interstitiel de l'entre deux qui ne reproduit pas les formes et modèles de l'occident et cherche à rendre compte d'un monde fragmenté et chaotique. Il fait donc de la littérature un espace de médiation culturelle entre le local et le global et joue un rôle de révélateur des fragilités et des remises en questions des identités.

Il nous a semblé intéressant d'opérer une lecture de *Passages* à la lumière des théories énoncées par Émile Ollivier dans *Repérages* en examinant successivement son rapport à la langue française, puis la scénographie postcoloniale du roman de façon à faire apparaître l'hétérogénéité de son écriture et montrer comment elle participe d'une esthétique migrante.

I – Le rapport à la langue

La question du rapport à la langue est en effet le dénominateur commun de tous les écrivains francophones qui se trouvent en situation d'écrire à la fois dans une langue qui n'est pas leur langue maternelle et en présence d'autres langues. Ils se trouvent de fait confrontés à ce que Lise Gauvin appelle leur « surconscience linguistique » qui les oblige à penser la langue et à proposer au cœur de leur problématique d'écriture une réflexion sur la manière dont s'articulent les rapports langue / littérature.

Dans un premier temps, celui des « bons élèves » et des « Maîtres de la parole » (titre d'un roman de Camara Laye), les premiers écrivains francophones, loin de chercher à avoir un style propre, mirent au contraire toute leur énergie à acquérir une maîtrise parfaite du français – ce qui était une façon pour eux de déjouer le piège que représentait l'attente de l'occident d'une expression plus africaine qui aurait répondu à l'image attendue d'une forme d'art brut fabriquée par les primitivistes (Garnier, 2003).

Vint ensuite le temps où les écrivains francophones cherchèrent à s'approprier la langue française en la tropicalisant ou la créolisant. Sans doute serait-il plus juste de dire qu'au lieu de se l'approprier ils s'en exclurent en laissant affleurer d'autres langues et d'autres imaginaires, manière pour eux de manifester leur extériorité à la langue française et de produire ainsi leur langue dans la langue. Partageant l'analyse d'Édouard Glissant dans *Le discours antillais*, sur le « tourment » du langage éprouvé par tous ceux qui appartiennent à des cultures où règnent des inégalités langagières (particulièrement aux Antilles où le français exerce une domination sur le créole) Émile Ollivier dit avoir ressenti de la nécessité d'inventer sa propre langue d'écriture :

J'ai pris conscience que je travaillais avec et dans une langue déterritorialisée (le français en Haïti et au Québec) et qu'il me fallait prendre la langue française telle que je l'ai trouvée, dans sa pauvreté même, la gonfler de toutes les ressources oniriques, baroques ésotérique dont je pouvais disposer ou que la littérature mondiale mettait à ma disposition. Il fallait la reterritorier quitte à inventer ma propre langue. (Ollivier, 2001 : 55).

Aussi, afin d'élaborer ses propres stratégies de détour et construire à partir de la langue imposée sa langue d'écriture, Émile Ollivier puise largement à plusieurs sources. La première est le baroque qui correspond à une vision du monde spécifique aux Antilles et à l'Amérique latine et qui rejoint la notion de réalisme magique développée par Alejo Carpentier et Stephen Alexis dans les années cinquante. Celle-ci s'enracine dans les traditions culturelles des Caraïbes et se manifeste par le recours à l'onirisme et au fantastique qui se mêle au réalisme des coutumes, croyances et superstitions dont on retrouve la trace explicite dans *Passages* que ce soit à travers la manifestation d'un « ange glaive au point, terrassant un caïman géant, rouge feu » (Ollivier, 2001 : 31) qui apparaît à un des personnages, soit à travers l'évocation d'un coffre impossible à ouvrir (*idem* : 17) ou encore à travers le recours aux présages (*idem* : 109) ou dans la description d'une scène de possession vaudoue (*idem* : 148-153). Ces passages où le merveilleux se manifeste, alternent ou cohabitent avec scènes de genre représentatives du roman réaliste social qui mettent en scène une convivialité haïtienne (rencontre autour de la fontaine (*idem* : 16), fête des morts (*idem* : 99), scène de bal (*idem* : 91).

Mais au-delà de ce réalisme magique propre à l'univers romanesque des romanciers haïtiens, le baroque se définit aussi, selon Alejo Carpentier, non comme un style propre à une époque, mais comme un état d'esprit caractéristique des périodes de mutation et de transformation (Chancé, 2001). De Cervantès à Rabelais, du gothique aztèque à la musique du XVII^e siècle, le baroque, selon Carpentier, se manifeste partout où se trouve la mutation, la transformation, l'innovation. Il devient de ce fait la marque des univers en perpétuel mouvement et se manifeste par la luxuriance et le mélange des genres afin d'exprimer la perception d'un monde incohérent, instable et illusoire.

Sur le plan architectural, le baroque se caractérise par la volute, la courbe ou la spirale qui est une des images les plus récurrente de la vision du monde des écrivains caraïbes (notamment chez Frankétienne), qui figure à la fois l'enroulement, le retour des mêmes questions dans un monde insulaire, le ressassement identitaire, mais qui, en se déroulant, ne revient cependant jamais au même point. Ce thème du ressassement et cette figure de la boucle qui se déplace est au cœur de *Passages* où les voyages finissent toujours par ramener au même point :

On a beau se déplacer d'un endroit à l'autre, se livrer à une agitation sans relâche, en réalité, on ne fait que marquer le pas, tant les lieux restent inchangés. Dans leur soif de départ, les voyageurs ignorent souvent qu'ils ne feront qu'emprunter de vieilles traces. (...) Leur trajet, à la limite, ne dessinera qu'une boucle, tant les événements sont jetés là, orphelins, les attendant, pareils à des quais de gares. Ils erreront sans fin,

animés du même désir fou que celui qui hante le destin implacable des saumons : ils tâtent des fleuves, des océans, pour retrouver à la fin l'eau, même impure, où ils sont nés et y pondre en une seule et brusque poussée, une réplique d'eux-mêmes et mourir. (Ollivier, 1991 : 184).

L'autre source à laquelle puise Émile Ollivier pour parer l'écriture de *Passages* de toutes les luxuriances baroques est l'oralité. Celle-ci ne se limite cependant pas à quelques procédés stylistiques : interjections, recours aux sentences proverbiales, expressions pittoresques ou images expressives – pourtant très présentes dans le roman – qui peuvent correspondre à une transposition en français d'une forme d'oralité créole, comme c'est le cas dans l'exemple suivant, choisi parmi de nombreux autres possibles : « Carmencita toisa Ramon des pieds à la tête, lui ouvrit les bras, puis noua ses deux mains sur sa nuque. Jeux de croisement et de décroisement des jambes. Frotti frotta. Aïe maman ! Douce ! » (Ollivier, 1991 : 91).

En effet, Émile Ollivier parvient à opérer une synthèse entre l'oral et l'écrit en recréant la mobilité de l'oral à travers l'alternance de plusieurs narrateurs qui prennent en charge le récit à tour de rôle : Brigitte, la rescapée du bateau *La Caminade* dont Normand enregistre le témoignage ; Amparo, la maîtresse cubaine de Normand qui partage les derniers jours de son de son amour ou encore l'ami et confident haïtien de Normand, Régis, réfugié comme lui à Montréal. Chacun des narrateurs est porteur d'un univers linguistique et culturel spécifique, mais marqué par le créole et la Caraïbe et le recours à la polyphonie contribue à « reterritorialiser » la langue française en en faisant « un instrument capable de soutenir et de nourrir sa création » ainsi que le dit Émile Ollivier dans *Repérages* (2001 : 62).

De plus cette multiplication des narrateurs, contribue à définir la scénographie postcoloniale qui caractérise le roman.

II – La scénographie postcoloniale de *Passages* :

Dans son ouvrage *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Jean-Marc Moura emprunte cette notion de « scénographie » au champ de l'analyse du discours (Maingueneau, 1988) qui considère que chaque roman construit la scène de son énonciation par un positionnement de la voix énonciative, qu'il définit, compte tenu du contexte postcolonial dans lequel elle énonce, comme une voix « des limites » :

La voix énonciative est située sur une limite, une frontière renvoyant à une fondamentale précarité liée aux bouleversements coloniaux puis postcoloniaux et au climat de tension et d'inquiétude qu'ils ont produit pour l'artiste (Moura, 1999 : 126).

Dans le cas de *Passages* le recours à la polyphonie multiplie « ces voix des limites » qui ont en commun d'être dans une situation de précarité induite par le colonialisme, la mondialisation et les bouleversements liés à l'Histoire mondiale du siècle écoulé. Tous les narrateurs sont en effet d'une manière ou d'une autre victimes des régimes totalitaires qui se sont multipliés sur la planète au cours du XX^{ème} siècle. C'est le cas d'Amparo et de ses amants.

Cette narratrice est en effet fille d'un Syrien ayant fuit la dictature cubaine pour États-Unis et vit successivement à Paris avec un réfugié Polonais, puis à Vancouver avec un Chilien avant de séjourner elle aussi quelques jours à Miami avec Normand, réfugié haïtien. C'est aussi le cas de Régis, exilé politique de la dictature haïtienne soutenue par les Américains dans un contexte de guerre froide – réfugié à Montréal, comme son ami Normand dont le père est tué sous ses yeux par la milice haïtienne. C'est encore le cas de Brigitte, la rescapée du bateau la *Caminade*, échouée sur la côte de Floride, vieille paysanne chassée d'Haïti par la menace de voir son village transformé en lieu « de décharge de déchets toxiques américains » (Ollivier, 1991 : 26) ainsi que par la misère due à la sécheresse causée par la déforestation et la substitution des cultures vivrières traditionnelles (« patates douces, millets, maïs ») par des cultures d'exportation (« figue banane à perte de vue ») pour le compte de « la standard fruit Company », avec la complicité du pouvoir en place :

Dès que nous, paysans, levons la tête pour défendre notre terre contre les voleurs, les pillards, on nous la rabaisse avec un coup de bâton. Il suffit que les américains toussent, pour que nous nous soyons atteints de coqueluche. Ce fait aussi est connu ! Les américains veulent du café, du sucre, du vétiver ? Voilà les grands nègres en chabraque, pris d'une fièvre qui les pousse à vouloir remplacer, dans nos campagnes toutes les cultures vivrières. Nous nous sommes rebellés. Il nous est venu de la ville une cavalcade de chevaux alezans, montés par une cavalerie armée jusqu'au dents qui a parcouru les mornes, pillant, incendiant les maisons, violant les femmes (*idem* : 28).

Toutes les voix énonciatives du roman ont donc été confrontées à la violence résultant de l'impérialisme et de la mondialisation et elles s'inscrivent de ce fait dans une chronographie postcoloniale qui permet à Émile Ollivier d'en dénoncer les abus et les conséquences. Celles-ci sont d'ordre écologique, économique et politique mais surtout humaine et font apparaître que l'immigration n'est pas seulement un phénomène dont les métaphores maritimes de flot, vagues ou déferlantes peuvent rendre compte car elle est constituée de l'addition de destins singuliers dont le roman tente de montrer toute la complexité.

Mais cette scénographie postcoloniale se caractérise aussi dans *Passages* par une topographie de la périphérie et de la marge où coexistent y plusieurs uni-

vers géographiques dont beaucoup peuvent être considérés comme des sortes de « non-lieux » au sens où Marc Augé emploie ce terme lorsqu'il analyse le phénomène de la modernité : « Si un lieu peut définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique, définira un non lieu » (Augé, 1985 : 100).

En effet seul Haïti peut être considéré comme un lieu « identitaire, relationnel et historique » décrit alternativement, avant la dictature, comme une sorte de paradis perdu où régnaient l'harmonie et la convivialité ou, au contraire, comme une terre d'oppression, d'arbitraire et de mort, pendant la dictature. Dans tous les cas cependant, l'île n'est évoquée qu'à travers les souvenirs et la mémoire des personnages et, paradisiaques ou infernaux, ces souvenirs renvoient au passé car le récit se situe après la chute de la dictature haïtienne.

Tous les autres lieux évoqués sont, en revanche, des lieux d'exil, essentiellement urbains, qui ont en commun d'être des lieux de passages. Ceux-ci fonctionnent comme des d'espace de transit où les personnages ne font que passer sans s'y installer. C'est le cas de Montréal, « ville d'accueil, ville creuset, (...) peuplée en majorité de gens venus d'ailleurs » (Ollivier, 1991 : 70) où Normand erre pendant des heures entre les différents quartiers habités par des populations différentes : Grecs, Portugais ou Antillais qui y organisent même un Carnaval (*idem* : 38).

C'est davantage encore le cas de Miami « lieu de passage, terre d'errance et de déshérence fragmentée en dix villes où des solitudes se frayent » (*idem* : 66). Mais c'est aussi le cas de La Havane où retourne Amparo pour y découvrir une ville décrépée qui ne ressemble plus à celle de son enfance où elle réalise qu'elle ne peut plus vivre (*idem* : 44) ou encore de Paris ou Vancouver où elle fréquente exclusivement les milieux immigrés. Toutes les villes évoquées dans *Passages* ont cessé d'être définies historiquement comme des centres économiques, sociaux et culturels pour former un tout organique. Les villes décrites dans le roman ressemblent davantage à des villes composites et décentrées où errent, sans attache, les exclus de la réussite économique, les exilés de tous pays confondus et les victimes de l'Histoire (à l'exception de Leyda, la femme de Normand qui parvient à s'intégrer à Montréal mais qui représente cependant une expérience très isolée dans le roman).

De plus Emile Ollivier multiplie dans le roman les espaces qui sont des non-lieux « absolus », tels que l'aéroport de Miami où se rencontrent Normand et Amparo, ou le centre d'hébergement de Krom, « ancienne base militaire » transformé en lieu d'accueil temporaire pour les immigrés clandestins (*idem* : 196), ou encore le bateau d'exilés haïtien la *Caminade* qui erre sur l'océan pendant des jours avant de s'échouer sur les côtes de Floride.

En additionnant les temporalités (le temps idyllique d'Haïti d'avant la dictature et celui de la dictature évoqués à travers la mémoire des personnages

cohabite avec le temps urbain et contemporain de l'exil) et multipliant les espaces : Haïti, Cuba, Montréal, Miami, Parsi, Vancouver, Émile Ollivier parvient ainsi à brasser les univers symboliques de référence : l'espace traditionnel haïtien avec ses coutumes, ses traditions et sa convivialité cohabite avec l'espace déterritorialisé de l'exil.

De cette manière, il élabore un roman hybride qui s'inscrit dans une modernité romanesque par le mélange des genres. *Passages* est en effet, un roman réaliste qui s'inscrit dans la tradition du roman réaliste social haïtien mais c'est aussi un récit épique qui décrit l'odyssée des passagers de la *Caminade*. C'est un roman de moeurs sur l'exil, mais il inclut aussi des réflexions sur l'exil qui l'apparente à l'essai. De plus, la non linéarité du récit et la fragmentation de la narration s'accompagne d'une volonté de tout embrasser : le passé et le présent, l'histoire d'Haïti et celle du reste du monde grâce à des éléments d'actualité intégrés à la trame du roman sous forme d'informations vues à la télévision ou entendues à la radio qui dépassent le cadre du roman à proprement parler en évoquant les conflits du Moyen Orient (*idem* : 131), les attentats suicides (*idem* : 161), ou encore les *boats people* vietnamiens (*idem* : 244).

Ce procédé permet aussi à Émile Ollivier d'intégrer au roman des questions environnementales comme celles d'oiseaux s'échouant massivement sur les plages de Floride pour des raisons inconnues des scientifiques (*idem* : 133). Mais il lui permet aussi d'évoquer des faits-divers de moindre importance comme le record d'un aveugle effectuant une traversée de l'océan à la voile (*idem* : 162) qui sont mis sur le même plan que les informations politiques. Sa démarche esthétique se fonde donc sur une sorte de contemplation impuissante et désenchantée des désordres du monde, perçus de manière fragmentaire qui participe d'une vision du monde à la fois postmoderne et postcoloniale.

Émile Ollivier parvient ainsi à prendre en compte dans son roman le tiers-monde et l'Occident, le mythe et la réalité, le prosaïque et le réalisme magique. Mais en même temps et compte tenu de l'importance accordée au thème de l'exil (les personnages errent ; la *Caminade* erre, l'île d'Haïti erre elle aussi en proie à la folie de l'histoire), il parvient à mettre en scène un monde métissé où chaque personnage incarne une des expériences possibles de la décolonisation et de la mondialisation dont aucune n'est porteuse d'un sens surdéterminé.

Il rend ainsi compte d'un monde décentré, chaotique et aléatoire. Il met ainsi à jour des manières d'être au monde nouvelles qui attestent de l'aspect novateur de ces écritures migrantes. Celles-ci ne se résument donc pas à une simple mise en scène de l'exil à l'époque contemporaine, mais élaborent une véritable poétique de l'errance qui rompt avec les représentations littéraires précédentes et qui est représentative de ces espaces interstitiels où s'élaborent des modes d'écritures nouveaux qui rendent compte d'un monde en pleine mutation.

Références bibliographiques :

- AUGÉ, Marc (1985). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil.
- BHABHA, Homi K (2007) *Les lieux de la culture ; Une théorie postcoloniale*. Paris : Payot.
- BESSIÈRE, Jean & KARATSON, André (1981). *Déracinement et littérature*. Lille : Université de Lille III. PUF.
- CHANCÉ, Dominique (2001). *Poétique baroque des Caraïbes*. Paris : Karthala.
- GARNIER, Xavier (2003). « La littérature africaine francophone : une affaire de style ? » in *Les études littéraires francophones : état des lieux*, (dir.) Lieven d'Hulst, Jean-Marc Moura, Lille : Ed. du conseil scientifique.
- GLISSANT, Édouard (1981). *Le discours antillais*. Paris : Seuil.
- MAINGUENEAU, Dominique (1988). *Nouvelles tendances et analyse du discours*. Paris : Hachette.
- MOURA, Jean-Marc (1999). *Littératures francophones et théories postcoloniales*. Paris : PUF.
- NEPVEU, Pierre (1988). *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise*. Montréal : Boréal.
- OLLIVIER, Émile (1991). *Passages*. Paris : Le serpent à Plumes.
- OLLIVIER, Émile (2001). *Repérages*. Montréal : Leméac.

EXIL ET (D)ENONCIATION OU ASSIA DJEBAR : L'ÉCRITURE, L'URGENCE¹

Ana Paula Coutinho Mendes
Université de Porto

Résumé : Dans le langage courant, et surtout dans certains discours médiatiques, on associe souvent le « français », la « langue française » et la « francophonie » à des idées de crise et / ou à des arguments de polémique. Que faut-il alors penser d'un roman intitulé *La Disparition de la Langue Française* (2003) signé par une auteure algérienne qui a entre-temps été élue membre de l'Académie Française ? Serions-nous encore une fois devant une jérémiade sur le déclin de la langue et la culture françaises ou sur les perversités d'un monolinguisme à l'échelle planétaire ?

Ayant comme toile de fond l'« horizon d'attentes » créé par ces paratextes, l'analyse que l'on propose ici a pour but d'explorer la construction symbolique de ce roman en dialogue avec d'autres textes d'Assia Djébar, de manière à mettre en évidence le ferment d'inquiétude autour de la langue française qui s'en détache. On cherchera avant tout à montrer comment, au delà du jeu des circonstances, l'exil (celui du personnage comme celui de l'auteure) met en place une structure d'(d)énonciation plurivoque (et interculturelle) qui conjugue le risque et la liberté face à l'actualité, sans pourtant s'y restreindre.

Mots-clés : Assia Djébar – exil – structure d'(é)nonciation – interculturalité – « langage »

Abstract : In common-day language, and above all in some media discourses, it became quite usual to associate « French », « French language » and « francophone » to ideas of « crisis » or to arguments of « polemics ». What to think then about a novel called *La Disparition de la Langue Française* (2003, *The Disappearance of the French Language*), written by an Algerian female novelist, who was meanwhile elected to the French Academy ? Would this be another Jeremiad about the decline of the French language and culture or about the perversities of a global scale monolinguisism ?

Having as its background the « horizon of expectations » created by these varied paratextual apparatus, directly or indirectly called upon by the work itself, the analysis suggested here tries to explore the symbolic contradiction of the aforementioned novel in dialogue with other texts by Assia Djébar, in order to emphasize what somehow emerges as a sign of restlessness regarding the French language. The main effort will be to show how exile (both of the character and of the author), more than a simple set of circumstances, points towards a plurivocal and intercultural structure of (d)enunciation, that articulates risk and freedom regarding the current situation, even though it goes well beyond it.

Keywords : Assia Djébar – exile – structure of (de)nunciation – interculturality – « language ».

¹ Cet article s'insère dans les recherches que je poursuis sur exils / migrations et création littéraire / artistique au sein du Projet « Interidentidades » de L'Instituto de Literatura Com-

« (...) c'est au bord du français, uniquement, ni en lui ni hors de lui, sur la ligne introuvable de sa côte que depuis toujours, à demeure, je me demande si on peut aimer, jouir, prier, crever de douleur ou crever tout court dans une autre langue ou sans rien en dire à personne, sans parler même »

Jacques Derrida

« [...] et ce tangage des langages
dans le mouvement d'une mémoire à creuser
à ensoleiller
risques de mon écriture
d'envol
d'exil
d'incessants départs
repères dans le sable ancestral
[...] »

Assia Djebar

Celui qui se fixerait sur le seul titre de couverture de l'ouvrage qu'Assia Djebar a publié en 2003 – *La Disparition de la langue française*² – pourrait penser qu'il s'agit encore d'un plaidoyer sur la crise de la langue française au niveau d'une géopolitique mondiale. Or, il n'en est rien. Ou plutôt, là n'est pas le dessein central de ce livre, car son auteur puise dans une crise de langue et d'identité, qui survient en Algérie contemporaine, et qui se situe simultanément en deçà et au delà des problèmes posés par une conjoncture (mono)linguistique à l'échelle planétaire. De plus – et cela n'est point insignifiant – ce livre se présente comme un « roman », donc comme un texte distinct d'un essai ou d'une prise de position publique d'un(e) intellectuel(le), même s'il nous enjoint de tenir compte de « l'engagement » dans la littérature contemporaine, tel que l'ont énoncé et rappelé de façon fort opportune les auteurs de *La Littérature Française au Présent. Héritage, modernité, mutations* (Viart / Vercier, 2005)³

parada Margarida Losa de la Facultad de Letras de Porto, une I&D subventionné par FCT, dans le cadre du ' Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI) ', Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500).

² Désormais, les citations de cet ouvrage seront annoncées par les sigles DLF, suivis du numéro de la page de l'édition utilisée.

³ À partir du moment où je me propose d'analyser des textes d'une écrivaine algérienne, il est pour le moins discutable que je puisse m'appuyer sur une étude de *Littérature Française*, carrément ou simplement ainsi nommée. On sait que les frontières entre littérature française et littérature francophone sont très complexes et doivent être envisa-

En suivant le fil du roman cité, le lecteur d'Assia Djébar reconnaîtra aisément son imaginaire algérien, ses inquiétudes par rapport au climat de suspicion et de terreur imposé par la *doxa* officielle du pays – bref, les obsessions de l'écrivain en tant que créateur et par rapport à la libération de « [' son '] Algérie entermée et germée dans des mots français » (Djébar, 1999 : 195). Nonobstant, *La disparition de la langue française* ne saurait être confondu ni avec l'écriture semi-autobiographique entamée avec *L'Amour, La Fantasia* (1985), ni avec le récit à vif ou les mémoires dénonciatrices tels qu'Assia Djébar les présente dans *Le Blanc d'Algérie* (1995).

Ce que je voudrais approcher dans ma lecture, c'est la construction symbolique de ce roman daté de 2003, une construction axée sur les idées d'« exil », de « disparition » et de « langue », tout en mettant ces idées en rapport avec ce que l'on pourrait désigner comme (d)énonciation plurivoque de cette écrivaine, dont le pseudonyme littéraire représente déjà tout un programme de vie et d'écriture. Issu d'une intelligence sensible et supposant aussi bien la solidarité que l'intransigeance, Assia Djébar⁴ devient le nom même d'une dualité, d'une tension intime entre les perspectives qui, le plus souvent, rattachent et, simultanément, éloignent les écrivains exilés de leurs pays ou cultures d'origine.

Autobiographie et fiction d'un sujet collectif

Dans un des brefs essais qui composent *Ces voix qui m'assiègent*, Assia Djébar raconte ce qui l'a poussée à écrire une quasi autobiographie dans les années 80, presque trente ans après avoir publié son premier roman (*La Soif*, 1957) et après un assez long silence littéraire, en même temps qu'elle se consacre à une pratique cinématographique de type anthropologique (entre 1967 et 1979). La constatation du fait qu'elle n'a jamais pu dire des mots d'amour en français et l'auto-analyse qui s'en est suivie a donné lieu à un livre que les éditeurs eurent du mal à classer, car il alternait la première et la troisième per-

gées selon divers paramètres. Ce n'est pas mon but ici d'essayer de les démêler (si tant est que cela relève du possible !) et, donc, je m'appuierai sur les arguments et critères utilisés par Dominique Viart et Bruno Verrier, à savoir : la publication et la réception (2005 : 8). Ceci dit, je crois qu'il est important de rappeler qu'Assia Djébar publie en France tout en convoquant le monde algérien, ce qui fait d'elle une auteure (et pas seulement une personne) déplacée aussi bien en France qu'en Algérie. Ajoutons enfin que c'est l'écrivaine elle-même qui se présente et assume en tant que « romancière de langue française » (Djébar, 1999 : 41).

⁴ C'est en fait le pseudonyme littéraire que Fatma Zohra Imalhayène s'est choisi. Ce nom décline les idées d'accompagnement (« Assia », en dialecte) et de rigueur (« Djébar » – l'intransigeant est l'un 99 noms du Prophète Mahomet).

sonnes, le projet autobiographique et la fiction historique autour de la Guerre en Algérie au début de la colonisation française au XIX siècle.

Il est fort symptomatique que ce travail hybride de visitation ait été conçu sur un passé double, à la fois personnel et collectif, comme si cette remontée aux origines ne pouvait se passer de ces deux plans, comme si toute histoire personnelle ne pouvait s'écrire que sur fond d'Histoire (et vice-versa). Par ailleurs, il faut noter que cette avancée vers une anamnèse autobiographique a exigé du temps, car elle ne pouvait se faire sans maturité, sans effort et sans effets ; Derrida ajouterait « sans savoir déjà dire *je* »⁵. La mise à nu qu'elle représente est aggravée par la violence du regard (de la lecture) de l'autre, et tout d'abord de l'autre qui habite Assia Djebar en tant que lectrice de ses propres textes, au point que l'auteure avoue ne jamais relire ses livres, surtout ceux qui sont autobiographiques. Au-delà d'une certaine culpabilité qui n'est sans doute pas exempte des effets d'une éducation et de femme et de musulmane, les questions que cette écrivaine continue de poser au texte autobiographique sont fort intéressantes car elles décèlent les nœuds presque toujours inextricables entre l'écriture et la voix d'un sujet qui devient pluriel à force d'écouter d'autres voix, familières ou inconnues. Désormais, les frontières entre autobiographie et roman s'estompent, elles ne sont plus comprises comme (dé)limitations étanches. Pour l'écrivain, il n'est pas essentiel, non plus, de savoir comment retourner à la fiction après avoir pris le risque de l'autobiographie ou comment retrouver des masques de personnages imaginaires.

Au delà de la mystification, autobiographique ou fictionnelle, ce sont les effets d'attention et de fidélité au « jet initial » qui relancent l'écriture, et cela au sein d'un projet littéraire qui ne peut être jugé à partir d'un seul de ses modules ou d'une seule de ses énonciations : « Texte autobiographique ou texte de fic-

⁵ « Quelle que soit l'histoire d'un retour à soi ou *chez soi*, dans la ' case ' du *chez-soi* (*chez*, c'est la *casa*), quoi qu'il en soit d'une odyssée ou d'un *Bildungsroman*, de quelque façon que s'affabule une constitution du *soi*, de l'*autos*, de l'*ipse*, on se *figure* toujours que celui ou celle qui écrit doit savoir déjà dire *je* » (Derrida, 1996 : 53). Cette perspective est très intéressante car elle oblige à repenser l'idée que l'autobiographie, en tant qu'écriture centrée sur soi, sur sa propre vie, constitue normalement un des premiers jalons du parcours littéraire d'un auteur. Il est vrai que, d'un côté, les individus qui vivent des situations de migration ou d'exil, auront tendance à commencer par raconter leur vie et leurs expériences ; mais, par contre, cela n'est pas du tout évident du côté des écrivains exilés, justement parce que, pour ceux-ci, l'anamnèse autobiographique représente le plus souvent un effort d'écriture qui, n'assurant pas, en soi, une individualité créative, représente une nécessité intérieure, sinon même un tournant ou un couronnement symbolique de celui / celle qui (se) dit « je ». Voir, par exemple ce qui s'est passé avec une autre algérienne de langue française – Leïla Sebbar – publiant, elle aussi en 2003, le récit autobiographique *Je ne parle pas la langue de mon père* (Julliard, 2003), après 20 ans de carrière littéraire.

tion, je pense, pour ma part, que lorsque je commence un texte, l'essentiel est le mouvement, la mise en mobilité, du texte » (Djébar, 1999 : 115). Cette indistinction, ou plutôt cette mouvance interne, demeure d'ailleurs gravée dans le roman cité, écrit tantôt à la première personne, tantôt à la troisième, comme si le texte exigeait cette (con)fusion énonciatrice, créant des effets de rapprochement et de distancement aussi bien par rapport au personnage que par rapport à l'espace.

C'est vrai qu'il y a beaucoup de ressemblances entre le trajet du protagoniste de *La Disparition de la langue française*, Berkane, et celui que l'auteure a fait en 1978, après dix ans de silence. Ce retour en Algérie et aux sons de la langue maternelle a signifié pour les deux une reprise du travail de l'écriture. Berkane nous est présenté comme un écrivain ajourné, « qui avait renoncé depuis des années à écrire 'son' roman de formation » (DLF, 18) ; non seulement il finira par reprendre ce projet, à partir de ses mémoires substantifiées de l'adolescence (DLF, pp. 137-180), mais son retour et sa « plongée sonore » (24) s'accompagneront d'autres formes d'écriture autobiographique : des lettres et un journal.

De son côté, Assia Djébar a, elle aussi, éprouvé le besoin de se confronter *in loco* avec le dialecte arabe de sa région à travers des voix des femmes, pour faire son choix définitif et pour s'assumer volontairement comme écrivaine francophone (Djébar, 1999 : 39)⁶. Il y a pourtant une distinction sexuelle de départ qui n'est point indifférente au niveau même de la conception narratologique, surtout quand on se rend compte que c'est la première fois qu'Assia Djébar choisit comme personnage central d'un roman un homme, elle qui a pris très tôt décision de se situer « à côté, tout contre » les femmes de son pays (Djébar, 1999 : 39), comme pour les racheter de leurs silences et, surtout aussi, de leur éloignement vis-à-vis du monde de l'écriture. Certes, Berkane surgit intimement associé à des femmes et à toute une symbolique féminine (voir sa liaison à l'eau de la mer / mère)⁷ ; cela n'empêche que ce roman représente une nette expansion des questions associant « identité(s) » et « discours » qui assiègent l'écriture d'Assia Djébar. A partir du moment où un personnage masculin et, d'une façon générale, les hommes (comme il est évident, par exemple dans *Le Blanc d'Algérie*) sont concernés aussi par le défi, aussitôt devenu un risque, d'assumer leur histoire, leur individualité et leur liberté à travers la langue et l'écriture, le dessein de la fiction d'Assia Djébar s'éloigne aussi bien de la projection individuelle (donc, de l'autobiographie ou du témoignage), que de la particularisation des questions de genre, pour se transformer en une allégorie qui interpelle **tous** les algériens (et l'on pourrait même ajouter, tous les maghrébins), pour qui la

⁶ Apparemment, son incursion littéraire dans l'arabe se limite à la poésie qu'elle a écrite, dans les années 60, dans son dialecte arabe.

⁷ Voir, à ce propos, la lecture faite par Ernstpeter Ruhe dans « Écrire est une route à rouvrir », *Assia Djébar. Nomade entre les murs...*, pp. 56-57.

langue française est la langue « marâtre » de l'autre, mais qui, ayant envahi leur histoire la plus intime, les hante pour toujours.

Mouvance entre exil et retour

Après divers récits autour d'« exilées de l'écriture », voici une voix d'emblée identifiée comme celle d'un homme qui ouvre le roman en disant « Je reviens donc, aujourd'hui même, au pays... » (p. 13). Ce pays ne sera nommé ni comme Algérie, ni comme pays natal ni comme patrie, mais comme « homeland » – un mot dont il reconnaît l'étrangeté et qui, du coup, peut être lu comme signe inaugural de distance. Mais, dès le deuxième paragraphe, ce mot va coexister avec l'expression « chez moi », qui désigne l'espace qui recouvre une maison héritée : « Premier jour donc en ' homeland ', moi revenu ' chez moi ' dans le chez moi qui m'est dévolu de l'héritage paternel [...] » (DLF, 13).

Cette fluctuation initiale d'expressions / de langues par rapport à la relation entre l'espace et l'individu annonce / prononce l'ambiguïté même de l'expérience d'exil et de retour vécues par Berkane, en une sorte d'(in)version moderne du trajet d'Ulysse. Il rentre au pays après une émigration – vingt ans de séjour en banlieue parisienne –, mais non seulement il reste auprès de la mer qui le lie au / le sépare du pays de l'exil, comme il va reconnaître très rapidement que le retour au pays (le) « saisit » (le) « ficelle », (l') « emprisonne » (DFL, 22). La séparation de ce qu'il a laissé en France se trouve condensée et personnifiée par une figure de femme, l'amante française, Maryse / Marlyse ou tout simplement « l'absente », qui, au contraire de Calypso, est celle qui a quitté et non pas celle qui a été abandonnée. Or, la Française devient paradoxalement plus présente en raison de la « mer d'encre » (et la référence à l'écriture y est pour quelque chose) et de « la nuit sans lune », sur lesquelles s'ouvre la maison du retour de Berkane qui est aussi le foyer de son nouvel exil (DFL, 32).

Il s'avère, d'ailleurs, intéressant de repérer les expériences vécues et les termes utilisés pour ce retour du personnage en Algérie, où il a tout à fait conscience de n'être ni un étranger ni un touriste attardé (DFL, 54), mais un enfant « à la mémoire soudain oblique » (*idem*), surtout par rapport à la vieille ville d'Alger (Casbah). La lettre qu'il écrit à Maryse pour raconter sa première visite « en territoire d'enfance » sera ponctuée par des idées de frustration, de désolation et de délaissement qui couronnent paradoxalement une quête de lieux d'appartenance qui débouche sur un néant. Alors, il annote pour lui / pour elle : « Mais, je le constatais, ils se sont mués quasiment en non-lieux de vie, en aires d'abandon et de dénuement, en un espace marqué par une dégradation funeste! » (DFL, 66).

Exilé de l'enfance – comme, à vrai dire, toute personne est un émigré du passé (Rushdie, 1991) –, Berkane découvre en plus que sa déception le pousse

au mutisme ; son silence lui fait éviter les autochtones (DLF,67), comme s'il était atteint d'une « épidémie maléfique », forcé à une quarantaine de deuil, dont seule l'écriture adressée à la française absente pourra le sauver, bien qu'il n'arrive pas à envoyer ses lettres – le pôle d'altérité s'avérant plus important que la finalité même, pragmatique, de la communication épistolaire.

Désormais, le pays de Berkane – au sens de son espace à lui – ne peut être circonscrit ni identifié à un territoire aux frontières officielles. Il vit comme ensommeillé dans une réalité spatio-temporelle mouvante où « tout se mêle, et tangué, et fluctue » (DLF, 57). À ces premières ébauches d'écriture de soi que représentent les lettres à Maryse viennent s'ajouter les pages écrites à la première personne de la deuxième partie du roman et les autres dédoublements d'un sujet en quête de lieu de langage : le journal et l'ébauche du roman de formation « L'adolescent ». Cette deuxième partie du roman est marquée par la présence d'une autre figure féminine, en contrepoint de la Française absente. Cette deuxième figure est, elle aussi, fortement symbolique, en cela que son discours et son comportement construisent et déconstruisent le stéréotype de la femme algérienne, musulmane, orientale... Il ne s'agit point d'une Pénélope en attente d'un Ulysse moderne ou postmoderne : Nadja, elle aussi rentre de l'exil, mais elle est de passage et profite de la maison de famille de Berkane en tant que simple « visiteuse ». L'apparition de cette femme – dotée d'un nom qui évoque la mystérieuse Nadja de Breton – fonctionnera comme un déclenchement décisif, comme une épiphanie, pour celui à qui il fallait retrouver toute la douceur dense de sa langue maternelle. Ils se racontent leur histoire dans un dialecte arabe commun, mais si pour elle cette narration sert à rouvrir et refermer définitivement « une profonde et ancienne blessure » (DLF, 86), pour Berkane il s'agit d'aller puiser au plus profond dans cette quête d'un lieu propre qui jaillira d'un langage de confluence entre voix (arabe) et écriture (française).

Bien que fugace – comme il fallait s'y attendre avec celle qui est baudelairiennement présentée comme « une passante » –, la relation entre Berkane et Nadja est très intense du point de vue psychologique et physique. Mais ce qui est le plus intéressant, c'est que tout le côté érotique de cette rencontre entre deux exilés fonctionne non seulement comme un acte de possession / dépossession corporelle et linguistique mais aussi comme un fusionnement d'Orient et d'Occident, culminant par une sorte de litanie érotique, une célébration du rapport au corps de la langue arabe, traduite en français :

Je savais combien ces mots arabes, frémissants, n'étaient que sensuels, moi, ma bouche s'ouvrant dans la tienne – mon désir de sentir jusqu'à l'intérieur de ton palais, jusqu'à tes dents, jusqu'à t'asphyxier presque, oui, dans ta bouche profonde je veux l'intérieur tandis que je pénètre ton antre secret, et m'y roule, et m'enroule, et m'enfonce, te

malaxe, t'innerve, te gonfle, t'enrichis, t'humidifie, moi et toi, si du moins je le pouvais, je t'entends qui gémis, tout au fond, le son dernier de volupté est étrangement premier, une douceur sans âme... (DLF, 108)

En fait, pour l'écrivain ajourné qui se redécouvre dans cette union tout à fait physique et intense avec ses racines arabes, mises en silence pendant l'exil en Europe, le défi structurant de l'écriture se trouve immédiatement et directement lié à cette énergie vitale découverte au sein de l'acte d'amour⁸ : il veut écrire pour décrire la femme, son corps, sa voix ; il sera scribe, traducteur, médiateur entre la langue arabe et la langue française, mais ignore encore le chemin à faire « quelle porte ouvrir, par quelle issue ? » (DLF, 105). En fait, il est conscient des problèmes posés par les distances entre ces deux langues et, surtout, de la difficulté d'une langue seconde à traduire la jouissance du corps parlant : « [...] le français me devient une porte étroite pour maintenir l'aveu de volupté, qui scintille dans l'espace de mon logis » (DLF, 127). Et pourtant, il s'efforce : les « Stances pour Nadjia » se détachent du canevas narratif comme une sorte de halte lyrique adressée à celle – sœur, amante – dont la voix et la langue seront toujours l'ancre et la destination ultimes : « Je vous écris : je vous parle, je me maintiens contre votre ouïe » (DLF, 129). Le fait de pouvoir rejoindre la matérialité affective de sa langue maternelle lui permettrait de retrouver « sa casbah », non pas exactement cet espace physique qui l'a déçu lorsqu'il l'a, pour la première fois, visité à son retour, mais ce lieu initial, originel, capable de le racher du silence ou d'un exil de langage.

Ayant découvert qu'il doit travailler dans « l'entre-deux » des langues, mais concrètement éloigné (ou plutôt abandonné...) des deux amantes qui leur donnent corps, Berkane doit travailler sur ce **double manque** qui le maintient à l'écart, qui le rend « indéfiniment étranger » même s'il est dans son pays⁹. Par ailleurs, il ne résiste pas à s'enfoncer de plus en plus loin et dans son passé (même s'il choisit de commencer par un moment de transition, de passage, comme l'adolescence) et dans son pays natal.

Là réside non seulement le motif d'une attitude qui lui sera, en quelque sorte, fatale, mais aussi la grande différence avec Nadjia, version féminine et

⁸ Voir le titre de cette deuxième partie du roman : « L'amour, l'écriture », en construction significativement parallèle du roman semi-autobiographique d'Assia Djebar, auquel j'ai déjà fait référence : *L'Amour, la fantasia*.

⁹ Notons que ce côté d'« étrangeté absolue » associée à un rapport d'inquiétude permanente avec la / les langues est très cher à l'auteure. D'ailleurs, elle le met en évidence chez le poète portugais Fernando Pessoa qui, ayant séjourné en Afrique du Sud et ayant eu une éducation en langue anglaise qui lui a permis d'écrire aussi en anglais, est rentré au Portugal pour y embrasser la langue portugaise : « L'intranquillité, ce serait pour Pessoa, ne pas quitter son pays tout en restant indéfiniment étranger » (Djebar, 1999 : 196).

guère mélancolique de l'exil, car elle s'est convertie définitivement à l'errance ou à la mouvance entre les deux marges de la Méditerranée. Ainsi, elle vivra en Alexandrie et en Italie, à Venise et à Padoue (i.e., à la confluence de l'Occident et de l'Orient), d'où elle écrit à Berkane, deux années après l'avoir quitté. C'est surtout dans ce personnage que l'on reconnaît un prolongement de / une affinité avec l'auteure elle-même, Assia Djébar travaillant sur une reconfiguration féminine du monde, supportée par des destinées croisées de femmes libres et autonomes¹⁰.

On remarquera que tous les choix de Nadjia se jouent du côté de l'autonomie par rapport aux lieux et aux attaches, notamment sentimentales : « Ah, cher Berkane, comme c'est bon l'amitié entre femmes, quand elles sont indépendantes et chaleureuses... et délivrées, pour la plupart, des charges familiales et maternelles! » (DLF, 209) – écrit-elle à un destinataire qui ne pourra plus la lire, comme elle même n'a pu être la lectrice des textes qui lui étaient adressés ou dus, car elle est partie sans laisser aucune trace. Après cette lettre de Nadjia – que seul le lecteur de *La Disparition de la langue français* lit, vu que Driss, le frère cadet de Berkane, n'ose pas l'ouvrir –, il y a encore un feuillet avec des notes de Nadjia et une copie dactylographiée de *La Lettre sur les songes* – d'Érasme de Rotterdam, avec des passages soulignés, et un appel final de Nadjia dirigé aux deux frères, les incitant à quitter ce pays qui n'est « un tout petit passage entre l'Andalousie perdue et mythique et tout l'ailleurs possible! ».

La sagesse mystérieuse des mots de l'humaniste errant du XVI^e siècle, lui aussi un exilé, se confond dans la tête de Driss avec les voix de Nadjia et de Berkane, et reste comme un écho final et ouvert : correspondra-t-il à l'appel de Nadjia et abandonnera-t-il le pays ou bien décidera-t-il de rester et de résoudre « l'énigme du retour » de son frère et de son désir d'écrire ?

(D)énonciation et « langagement » :

Au début de mon exposé, j'ai fait appel à Dominique Viart et à Bruno Mercier qui, dans leur panorama des questions posées par la littérature française contemporaine (mais pas seulement...), consacrent un chapitre à certaines modalités d'engagement : une notion qui avait été fort critiquée, surtout à partir

¹⁰ Voir ce que Assia Djébar raconte de son abandon de la terre natale et de la force qu'elle a rencontrée ailleurs, à travers le témoignage et l'amitié d'autres femmes : « Je l'ai souhaité, j'irai vivre en Egypte, puis en Chine.. Et je retrouverai des compagnes amies, des sœurs disparues... Leur force ; leur gaité ; leur présence qui comble l'absence. Tout près de moi elles se rapprochent ».

Surtout grâce à elles, je veux continuer à écrire pour me noyer les yeux de ciel : « l'Algérie est un astre étincelant ou mort, pas tout le firmament !... » (Djébar, 1995 : 147).

de la deuxième moitié du XX^e siècle, par la plupart des écrivains qui défendaient la dissociation entre l'activité politique (limitée à la sphère privée de l'individu) et l'activité littéraire. Cette dernière ne devait, donc, servir aucun type de message / idéologie externe, elle était censée rester fidèle aux « règles » de son propre fonctionnement artistique. L'autonomie absolue de l'art littéraire sera néanmoins mise en question par une perspective plus intégrée et relationnelle du monde artistique et surtout par la gravité de certaines circonstances extra-textuelles, notamment celles liées aux réalités post-coloniales.

En particulier pour ceux qui sont aux prises directes avec les tumultes de l'Histoire, il est très difficile, sinon même impossible, de garder ses distances vis-à-vis des réalités sociopolitiques, de ne pas sentir la responsabilité, voire l'obligation, de prendre position, y inclus en tant qu'écrivains ou artistes. Mais, pour beaucoup d'entre eux, il n'est pas question de revenir en arrière et de s'engager dans des « romans à thèse » ou de se consacrer à des créations plutôt pamphlétaires. Leur défi sera donc de correspondre au besoin de nouvelles formes d'intervention sociale qui tiennent compte des particularités sémiotiques du discours artistique et de son évolution historique. La conjonction de ces facteurs extra- et intra-textuels engendre les germes du renouvellement du paysage littéraire travaillé par quelques écritures francophones dont la (d)énonciation, passée la fureur et des expérimentations iconoclastes et des revendications identitaires des lendemains des indépendances, devient à la fois transitive et intransitive, pour évoquer ici une contradiction « rarement pure », que la plume de Roland Barthes a rendue célèbre (Barthes, 1964 : 153).

Quoiqu'elle n'habite pas en Algérie depuis la fin des années 70 et bien qu'elle ne se perçoive pas comme réfugiée, ni émigrée, ni exilée (Djebar, 1999 : 206), Assia Djebar a quand même tout à fait conscience de sa situation liminaire, « dans cet entre – Nord / Sud » (*ibid.*), où elle évolue en tant que personne et en tant qu'écrivaine/cinéaste. Assez commune chez les « dissidents » – écrivains expérimentaux et écrivaines – qui sont en condition d'exil par rapport à une identité de sens centralisée et totalisante (Docherty, 187), cette condition de mouvance entre « centre » et « périphérie », habituelle aussi dans les contextes d'énonciation des littératures francophones (Moura, 2005 : 39), rend cette auteure algérienne particulièrement sensible à ce qu'elle même désigne comme « écriture de l'expatriation ».

Pourtant, et cela est très significatif, Assia Djebar tient à dissocier cette dynamique-là de « déterritorialisation » d'une quelconque glose de la nostalgie ou de la mélancolie (Djebar, 1999 : 209). Face à la *doxa* stérilisante du monolinguisme, le fait d'écrire à (et dans) la distance, en faisant le choix d'une langue de création comme le français, lui semble la seule possibilité, l'avenir le plus vraisemblable pour celui – écrivain algérien, maghrébin – qui veut laisser une trace, c'est-à-dire, poursuivre une forme de mémoire, de solidarité, de « recherche[r] dans l'effort et le mouvement de la pensée » (1999 : 216).

Suite aux événements qui ont ébranlé l'Algérie à la fin des années 80, notamment la légalisation du Front Islamique du Salut, en 1989, la guerre civile qui s'en est suivie et les conséquences tragiques qu'elle a entraînées pour les écrivains et autres intellectuels, qui se virent menacés, sinon même abattus par les intégristes, Assia Djébar avait déjà ressenti, en 1995 – comme tant d'autres écrivains algériens au pays ou en exil¹¹ – aussi bien le poids de la responsabilité que le besoin urgent d'exorciser tout son désarroi et son écoeurement devant l'actualité algérienne. Aussi a-t-elle entrepris une sorte de pèlerinage dans son Algérie mentale, accompagnée des voix des « chers absents » qui l'obsédaient.

Dans le récit mené par une vraie Antigone des temps modernes que représente *Le Blanc de l'Algérie*, la dénonciation du climat de persécution et d'abattage des intellectuels ne pourrait être plus directe et implacable :

Moins de quarante ans après, on tue des journalistes, des médecins, des instituteurs, des femmes professeurs ou infirmières, on tue des « diplômés » quand ils ne sont pas au pouvoir, qu'ils ne veulent pas se protéger ou n'y songent pas, quand ils vivent dans les quartiers populaires, quand...

[...] Viser celui qui parle, qui dit « je », qui émet un avis, qui croit défendre la démocratie. Abattre celui qui se situe sur le passage : de la pluralité de langues, de styles de vie, celui qui se tient en marge, celui qui marche, insoucieux de lui-même ou inventant chaque jour sa personnelle vérité (Djébar, 1995 : 212s).

L'auteure ne se borne pas à évoquer des événements alors récents, elle convoque également des écrivains qui sont morts avant l'Indépendance de l'Algérie en 1962, dont Albert Camus, le poète berbère Jean Amrouche, des écrivains mis en silence – c'est-à-dire, « qui meurent avant de mourir » – ainsi que trois écrivaines (Anna Gréki, Taos Amrouche, Josie Fanon). À côté de cette écriture et de deuil et de résurrection, de cette écriture d'insurrection, Assia Djébar raconte, en italique, sa propre histoire d'écriture et de son rapport avec son pays d'origine, auquel elle avoue avoir tourné le dos pour résister à la tentation de rester dans la nécrographie ou dans le épitaphe sclérosé (Djébar, 1995 : 146). Une confidence ou une metaréflexion de l'auteure qui peut nous paraître paradoxale dans ce contexte où justement il est question de retour aux morts.

La contradiction n'est pourtant qu'apparente, étant donné que cette convocation des « chers disparus » est faite, non pas par simple et solidaire « requiem », mais à travers processus interne à son projet / trajet d'écrivaine, qui vise appri-

¹¹ Voir à ce propos l'étude de Beïda Chikhi (1997).

voiser la mort à partir du noyau même – le langage, le discours – qui l’ont dictée ou qu’elle a interrompue abruptement et qu’elle continue de menacer. C’est pourquoi Assia Djebar précisera encore que c’est l’*urgence* ou *imminence du désastre* qui la poussent à écrire contre (au sens double de proximité et d’opposition) le *blanc* d’Algérie, et tout particulièrement le « Blanc d’une aube qui fut souillée » (Djebar, 1995 : 245).

Si la perspective et le discours de l’auteure se voulaient déjà aux antipodes du théâtre politique, au cours même de ces années de braise de la décennie 90, cette indépendance ou ce détour seront encore plus évidents dans le roman de 2003 dont nous nous occupons ici, où Assia Djebar, à l’instar de son héros refuse de « s’enfoncer dans la chronique politique » (DLF, 36). Ceci dit, la dénonciation des persécutions subies par les intellectuels francophones y est toujours présente (DLF, 198). Par le biais de **la mise en fiction** Assia Djebar continue à rêver l’Algérie¹², à raconter ses marges silencieuses ou tuées à force de tradition et / ou d’armes, tout en faisant un compromis entre **lisibilité** et **énigme**. Au cours d’un récit limpide, encore que plurivoque, la (d)énonciation de la disparition brutale et programmée de la langue française est dite d’une façon assez indirecte, à travers le mystère du retour et de la disparition de Berkane. Malgré les soupçons de Maryse et de Driss, le lecteur ne possède qu’un récit inachevé de l’exilé lui-même, qui s’ajoute à l’incertitude de ce que lui est arrivé... Le fait qu’il n’y ait pas de réponse définitive quant au destin de Berkane ou même celui de Driss a une valeur symbolique.

Certes, on peut élaborer des conjectures mais ce sera toujours restreindre le point de fuite ouvert par la construction des (im)possibles de la fiction. Celle-ci (d)énonce mais elle fait sous le signe d’une « littérature mineure », au sens qu’ont donné à cette expression Deleuze et Guattari et dont il est sans doute utile de rappeler ici les trois principales caractéristiques qui peuvent être aisément perçues dans la littérature française d’Assia Djebar :

Les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l’individuel sur l’immédiat-politique, l’agencement collectif d’énonciation. Autant dire que « mineur » ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu’on appelle grande (ou établie) (Deleuze / Guattari, 1975 : 33).

Le rêve, ou plutôt le cauchemar, de la disparition de la langue française pour quelqu’un qui a fait de la survivance à la scission schizophrène d’être arabe

¹² « Oui, tant d’autres parlent de l’Algérie, avec ferveur ou avec colère. Moi, m’adressant à mes disparus et éconfortée par eux, je la rêve » (Djebar, 1995 : 233).

de formation française tout un projet / trajet d'écriture, représente sans doute le plus dur des exils, au sens radical de bannissement d'un territoire qui ne saurait se limiter aux connotations géographique ou même sociopolitiques du terme. La « surconscience linguistique » d'un « passeur » entre langues et cultures (Gauvin, 1997) comme Assia Djébar est à l'origine même de son « langagement », au sens de compromis langagier inextricable avec la dynamique du réel qui en découle, aussi bien en amont qu'en aval, et « dont les effets se trouvent aussi bien dans les concepts mis en œuvre que dans les stratégies narratives adoptées » (Gauvin, 2005 : 220).

Il est évident que le « langagement » djébarien ne veut ni ne peut présenter, à lui seul, une solution politique pour l'Algérie ou pour le Maghreb en général et sa diaspora. Mais il n'en est pas moins vrai que, rachetant du mutisme, de l'oubli ou de quelques mots d'ordre stéréotypés, il aide à (re)penser le rôle des langues en général, et de la francophonie en particulier, dans le métissage des cultures. Si l'on veut que la première et le second échappent au sort d'une cosmétique fugace, assise sur des propos vains ou simplement démagogiques, il n'y a qu'à les faire passer par ce travail de résistance, continu et pluridiscursif, sur tous les silences et toutes les voix qui hantent la mémoire individuelle et collective. Il y a des écrivains qui sont déjà, qui seront toujours et pour toujours, « à l'œuvre »...

Références bibliographiques :

- BARTHES, Roland (1964). *Essais Critiques*. Paris : Seuil, Coll.Points.
- CALLE-GRUBER, Mireille (dir) (2005). *Assia Djébar Nomade entre les murs* : Maisonneuve & Larose.
- CHIKHI, Beïda Chikhi (1997). *Littérature algérienne, désir d'histoire et esthétique*. Paris : L'Harmattan.
- DELEUZE, Gilles / Guattari, François (1975). *Kafka – Pour une Littérature Mineure*. Paris : Les éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1996). *Le monolinguisme de l'autre*. Paris : Galilée.
- DJEBAR, Assia (1995). *Le Blanc de l'Algérie*. Paris : Albin Michel.
- DJEBAR, Assia (1999). *Ces voix qui m'assiègent*. Paris : Albin Michel.
- DJABAR, Assia (2003). *La Disparition de la langue française*. Paris : Albin Michel [édition de poche].
- DOCHERTY, Thomas (1991). « Postmodern Characterization : The Ethics of Alterity » in *Postmodernism and Contemporary Fiction* (Edited by Edmund J. Smyth) : B.T. Batsford Ltd, London.
- GAUVIN, Lise (1997). *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Karthala.
- GAUVIN, Lise (2005). « Assia au Pays du Langage » in *Assia Djébar Nomade entre les murs, op.cit*, pp. 219-229.

- MOURA, Jean-Marc (2005). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF.
- RUHE, Ernspteter (2005). « Écrire est une route à ouvrir », in *Assia Djebar Nomade entre les murs, op.cit*, pp. 53-65.
- RUSHDIE, Salman (1991). *Imaginary Homelands*. London : Granta Books / Penguin Books.
- SEBBAR, Leïla (2003). *Je ne parle pas la langue de mon père*. Paris : Julliard.
- VIART, Dominique / VERCIER, Bruno (2005). *La Littérature Française au Présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas.

LES REPRESENTATIONS DE NAPLES DANS L'ECRITURE DE TAHAR BEN JELLOUN (1992-1999)

*Magdalena Zdrada-Cok
Université de Silésie*

Résumé : Le présent article est consacré aux représentations de la ville de Naples dans *L'Auberge des pauvres* et dans *Le Labyrinthe des sentiments*. Par son caractère contrasté, Naples, ville splendide et infernale à la fois, constitue un carrefour des inspirations et réflexions de l'auteur, multiples et parfois contradictoires.

Pour construire l'espace napolitain déchiré entre la violence et la spiritualité, Ben Jelloun, reste fidèle à l'esthétique d'Ernest Pignon-Ernest ; en même temps il recourt au symbolisme du labyrinthe, en s'inspirant de Jorge Louis Borges et surtout de James Joyce.

Dans le diptyque de 1999, le dédale incarne les pulsions souterraines et cruelles de la ville qui cache son Minotaure, mais il sert aussi de cadre à la quête de l'idéal poursuivie par les protagonistes. Et finalement, le motif du labyrinthe napolitain met en abyme le thème de l'écriture : les bifurcations des tunnels obscurs rendent compte des dilemmes de l'auteur confronté à ses projets et ses personnages et surtout cruellement déchiré entre l'idéal et la réalité.

Mots clés : Naples – marginalité – labyrinthe – autoréférentialité – littérature.

Abstract : The article is about various representations of Naples in « The poor tavern » and « The maze of feelings » T.Ben Jelloun. Naples, through its nature full of contradictions, being both spiritual and satanic, becomes the reflection of writer's inspirations and thoughts, that are in contrast. Ben Jelloun, just to create the Naples sphere, that is somewhere between violence and spirit, refers to artistic works of Ernest Pignon-Ernest. He goes further and uses the symbolic meaning of the maze, being inspired by representations of Jorge Louis Borges and James Joyce. In the diptych (1999) the maze symbolizes cruel underground desires of the town where its Minotaur is hidden. On the other hand, according to the antithesis logic, the same maze becomes a place of the characters' spiritual pilgrimage searching the Ideal. Finally, creating the idea of Naples maze, Ben Jelloun realizes the theme of writing : the forks of the dark tunnel not only make real the author's dilemmas but also contrast them with his own ideas and characters. However, they strongly emphasize the struggle between striving to perfection and the necessity to follow the reality (with all its dark sides).

Keywords : Naples – margin – labyrinth – self-reference – literature.

Dans les années quatre-vingt-dix, la production romanesque de Tahar Ben Jelloun est marquée par un intérêt grandissant pour l'Italie du Sud.

L'écrivain commence à s'intéresser à Naples en 1990, après que Pasquale Nonno, rédacteur en chef du quotidien italien *Il Mattino*, l'a invité à publier une série de nouvelles inspirées par la réalité sud-italienne dominée par la mafia. Les textes, parus initialement en feuilleton sous le titre commun *Dove lo stato non c'è* (Là où l'Etat n'existe pas), sont repris et augmentés deux ans plus tard dans *L'Ange aveugle*.

À l'origine de ce projet allant évidemment au-delà de l'activité journalistique il y avait en même temps des faits divers et la volonté de les dépasser, la recherche sur l'actualité brûlante caractéristique pour le reporter allant de pair avec la nécessité propre à l'écrivain de transcender le réel : « Il s'agissait de faire de la fiction avec les matériaux de la réalité et de reconnaître à la littérature une fonction primordiale : celle de 'cambricoler' le réel apparent » (Ben Jelloun, 1992 : 10).

D'une certaine manière, *L'Ange aveugle* marque donc un tournant : l'écrivain abandonne son Maroc natal ayant constitué le cadre de ses plus grands romans, tout comme il renonce à sa forme d'expression jusqu'alors privilégiée – le discours narratif imitant la parole du conteur populaire (celle-ci ne se maintenant partiellement que dans la nouvelle *Pietro le fou, Pietro le sage*). Et pourtant les différences ne semblent pas aller plus loin : sur le plan thématique il n'y a pas de rupture, le monde des nouvelles étant marqué par la violence et le manque des perspectives caractéristiques déjà pour l'étouffante réalité marocaine exposée dans les romans précédents.

D'ailleurs, dans *L'Ange aveugle*, certains éléments topiques créent les effets de symétries avec les motifs développés dans d'autres écrits : la ville de Naples présentée comme *Napolita – femme cruelle* semble jumelée à une autre ville–femme, Tanger dont le portrait anthropomorphe a déjà fait l'objet du premier roman de Ben Jelloun, *Harrouda* paru en 1973 et qui reviendra encore en 1997 dans *La Nuit de l'erreur* sous la forme de Zina-Tanger. De manière analogue, « Pietro le fou / le sage », fraternise pour ainsi dire avec Moha le fou / le sage, protagoniste du roman de 1978 : comme Moha qui criait les blessures de son pays sur la place Jemaâ el Fna à Marrakech, Pietro, qui bégaie, erre à travers les villes de l'Italie du Sud pour dénoncer tous les péchés de son pays : « la liste ét[ant] longue de tout ce qui ruine [s]a sagesse et enrichit [s]a folie » (Ben Jelloun, 1992 : 103).

Ces conteurs révoltés et marginaux constituent deux incarnations de la figure de « l'écrivain public » qui doit « parler avec le peuple et non parler pour... » (Ben Jelloun *apud* Nys-Mazure, 2004 : 22) en employant souvent le langage de la blessure : mutilé, avorté et déconstruit¹. Il est frappant que certaines nouvelles

¹ Cf. à ce sujet : Tahar Ben Jelloun (1983).

composant *L'Ange aveugle* annoncent déjà le roman *L'Auberges des pauvres* et le récit *Le Labyrinthe des sentiments*, consacrés entièrement à Naples. Elles le font d'abord par la peinture des milieux corrompus, patrie du Grand Absent (l'État avec ses structures pratiquement inexistantes), ensuite par la confrontation de la figure de l'écrivain avec le monde souterrain et tentaculaire de la mafia, et finalement par la poétique de la ville-femme, ville – monstre de la séduction, mangeuse d'homme et d'enfant, qui se réalise notamment à travers l'héroïne éponyme de *Napolita – femme cruelle* :

Et Napolita laisse faire. Non seulement elle ne dit rien, mais elle encourage le crime et en profite. Elle s'est acheté beaucoup de bijoux, des maisons, des palais, des bateaux, des îles, des hommes, des femmes ; elle règne sur des milliards en dollars ; ce n'est plus une femme qui veut tout posséder, mais un monstre qui veut tout avoir par n'importe quel moyen (Ben Jelloun, 1999 : 198).

Du point de vue thématique et stylistique, *L'Auberges des pauvres* et *Le Labyrinthe des sentiments*, publiés presque simultanément en 1999 (entre les mois de mars et d'octobre) peuvent se lire comme un diptyque. Dans les deux cas, l'histoire est racontée par le narrateur autodiégétique – l'écrivain marocain qui s'aventure dans le labyrinthe des rues napolitaines à la recherche de l'inspiration et de l'amour. Le fil conducteur de la découverte de la ville-femme par le littérateur permet d'introduire toute une variété de thèmes.

Ainsi, à travers les tableaux de Naples – domaine de la mafia, ville dangereuse et cruelle aux séductions multiples, Tahar Ben Jelloun reprend la problématique de la marginalité, de l'agressivité et de l'oppression développée notamment à travers la poétique de la ville de Tanger². Mais Naples devient également le chantier de l'écriture, le livre en gestation, le labyrinthe où bifurquent les pensées du romancier. Et finalement cette ville excessive et baroque – tendre et cruelle, sale et splendide, triviale et artistique – suggère à l'auteur un vaste réseau de liens intertextuels et interdisciplinaires.

Tout en rappelant que la parution de *L'Auberge des pauvres* précède de quelques mois la publication du *Labyrinthe des sentiments*, nous proposons quand même de procéder d'abord à l'analyse du récit qui – en tant qu'une forme moins complexe et plus concise – ne contient qu'en germe les thèmes largement développés et plus nuancés dans le roman. Ainsi, en adoptant cette optique – thématique et non chronologique – nous espérons mieux dégager le réseau des correspondances qui se tissent entre les deux écrits.

² Cf. à ce sujet : Nadia Kamal-Trense (1998).

Précisons que dans *Le labyrinthe des sentiments*, un poète marocain nommé Gharib Jaoui, relate l'histoire qui lui est arrivée pendant son bref séjour à Naples à l'invitation du Centre culturel français. Au cours de quelques jours qui précèdent sa soirée poétique consacrée aux femmes napolitaines, l'artiste sera fascinée par Wahida – une jeune Marocaine perdue dans le dédale de la ville. Wahida le séduit par sa jeunesse et sa pureté.

Or, elle est une prostituée marocaine amenée à Naples par un soi-disant « prince charmant d'Orient » (proxénète de la branche albanaise de la Camorra) qui l'a, en réalité, impliquée dans le réseau de la mafia. Figure de la féminité agressée, elle devient la nouvelle incarnation de *La femme qui pleure* de Picasso (Paris : 1936, huile sur toile, Musée national Picasso), transposée de l'Espagne ravagée par la guerre civile dans l'Italie du Sud corrompue des années quatre-vingt-dix (Ben Jelloun, 1999a : 25).

Dans l'imagination poétique de Gharib, Wahida se confond bientôt avec Naples et notamment avec la rue San Teresa degli Scalzi « [...] qui se moque du rimmel coulant ses joues » (Ben Jelloun, 1999 : 34). Plus tard, son corps endormi lui fera penser à l'espace anthropomorphisé et érotisé de Naples [qui] « n'a pas de rues ; elle n'a que des veines, larges, étroites, des rigoles par lesquelles passe le sang des hommes » (Ben Jelloun, 1999a : 99).

En tant que victime de la mafia, la jeune Marocaine incarne aux yeux de Gharib le caractère ambivalent et contrasté de Naples – ville qui adore la Vierge et lui dédie de nombreuses églises, tout en profitant de la prostitution. En effet, Wahida porte en elle tous les paradoxes de la nature baroque et excessive de Naples : « Il est des villes qui croisent des chemins, bifurquent et cherchent l'oubli dans les bras de la cruauté. Naples est de ces villes. Cruelle et belle. Magnifique et insupportable. Sale et splendide. Irrationnelle et brutale » (Ben Jelloun, 1999 : 89).

Pour Gharib, ému par sa fragilité, Wahida appartient aux deux Naples : la ville de l'art et des églises et celle de la Camorra, « la ville de tous les trafics et de tous les désordres » (Ben Jelloun, 1999a : 73). C'est pourquoi pour soustraire la jeune femme au monde ordurier et cruel, il décide de la soumettre à l'épreuve de la dématérialisation et de la sublimation : en effet, Gharib s'oblige à n'adresser à Wahida qu'un amour platonique et pur, comme si, en s'imposant un défi d'ordre mystique, il pouvait – pour la protéger – transformer cette femme au corps humilié en une *cosa mentale*³. Cette décision traduit peut-être sa volonté

³ Proust emploie ce terme, emprunté à da Vinci, dans *A l'ombre des jeunes filles en fleur* (Paris : Gallimard 1980, p. 92) pour désigner le caractère purement mental de la réalité. À nos yeux, l'amour éprouvé par Gharib pour Wahida s'approche de l'expérience solipside et artistique de Swann et de Marcel.

de racheter Wahida à Naples – « une des villes les plus érotiques du monde où tout est sexualisé, les gestes, les paroles, les objets, même l'intérieur des églises est érotique » (Ben Jelloun, 1999a : 88).

La volonté de libérer Wahida de sa chair va de pair avec le processus de son idéalisation : Gharib la transforme en une œuvre d'art. S'il met fin à leur histoire d'amour, s'il se détache de la femme réelle, matérielle, c'est pour la retrouver, désincarnée, sur les dessins d'Ernest Pignon-Ernest.

Il faut noter sur ce point que le statut de l'artiste Ernest Pignon-Ernest est très particulier dans *Le labyrinthe des sentiments*. D'abord ses dessins inspirés par Naples parsèment le récit, en enrichissant sa sémantique en tant qu'une mise en forme plastique de l'histoire. La texture du récit benjellounien va donc au-delà d'une simple expression linguistique et par sa technique du récit-collage s'apparente notamment à *Nadja* d'André Breton. Ernest Pignon-Ernest coproduit donc l'œuvre de Ben Jelloun d'autant plus que ses paroles sur Naples (et sur les dessins qui s'en inspirent) sont mises en exergue dans l'histoire.

Or, Ernest Pignon-Ernest marque sa présence au niveau de la diégèse, en tant que personnage secondaire : après la disparition de Wahida, il arrive à Naples, appelé par le narrateur en désespoir, pour l'aider à la retrouver. À vrai dire, il « évoque » la jeune fille comme un esprit en collant sur les murs de la ville ses portraits métaphorisés, inspirés par cinq photos prises d'elle par le narrateur. Cet épisode est d'ailleurs amorcé par un autre, plus irréel, fantasmé par le narrateur : sans la connaître, sans l'avoir vue, Ernest Pignon-Ernest portraiture Wahida tout en lui présageant un malheur (Cf. Ben Jelloun, 1999a : 104).

Si le rôle de l'artiste français est si important dans la dynamique du texte, c'est parce que sa manière de percevoir et d'expliquer Naples correspond à la vision de Tahar Ben Jelloun. En effet, séduit par le dualisme de la ville, le narrateur du *Labyrinthe des sentiments* se laisse guider par le cycle des dessins exécutés par Ernest Pignon-Ernest entre 1988-1995 sur les murs de Naples. Ces réalisations constituant *La peau des murs* jalonnent le parcours napolitain de Gharib : elles lui révèlent – avec la précision d'un guide – la nature baroque et déchaînée de Naples, ville des rencontres insolites où le pathétique et le monumentalisme de l'architecture côtoient la trivialité et la vulgarité du quotidien, où le réel s'imprègne des ombres du passé, où l'ambiance des toiles de Fra Angelico, Michel-Ange et surtout Caravage s'infiltré dans la poétique des coins des plus insalubres... (Pignon-Ernest, 2003/2007).

En suivant les traces de la présence de l'artiste plasticien, Gharib découvre l'essence de l'espace napolitain – son histoire, son potentiel suggestif et poétique ; il finit par se laisser séduire par Naples qui se projette sur Wahida devenue l'âme de la ville, son incarnation, sa sainte et sa martyre. C'est cette image esthétisée et de plus en plus irréaliste de Wahida, transformée en Madones d'Ernest Pignon-Ernest qui fascine le poète :

Je cherchais Wahida dans les desseins d'Ernest, pas dans la foule. J'étais persuadé qu'elle faisait parti d'une de ces mythologies qu'il affectionne. Une sainte. Voilà, nous allons faire de Wahida, petite fille des bidonvilles de Casablanca, jeune prostituée des nuits casablancaises, une sainte ! Elle ne viendrait d'aucune religion. Elle serait la sainte qui a trouvé refuge dans les ruelles de Naples, venue dans cette ville pour qu'Ernest la dessine et l'affiche sur les portails des églises, sur les murs noircis et rougis par le temps, des rues étroites où des vieilles femmes en noir attendent le retour du fils disparu (Ben Jelloun, 1999a : 108).

L'histoire de Wahida sera désormais assumée par les dessins de l'artiste niçois qui composent à eux seuls un schéma narratif latent. Ainsi, *La mort de la Vierge*, – « une madone éplorée » d'après la formule utilisée par le personnage d'Ernest Pignon-Ernest (Ben Jelloun, 1999a : 138) – exécutée à Spaccanapoli, via Biagio dei Librai, rend hommage à Wahida, tout en préfigurant son sacrifice à la ville. Le danger auquel la femme est livrée trouve sa représentation symbolique sous la forme du serpent qui accompagne la Madone exposée par Ernest Pignon-Ernest via ad Agnone (*Madone au serpent*). L'image de la violence dont la jeune Marocaine est victime se réalise symboliquement à travers une déformation vulgaire, faite par quelques adolescents en colère, du dessin de *La femme avec le feu entre les jambes*. Il s'agit en effet de un acte profanateur de Wahida – femme-poème et femme-objet d'art, d'autant plus symbolique qu'il a lieu à Salita della Grotta, près de la tombe de Virgile.

Profanée et martyrisée, Wahida est définitivement réhabilitée à la fin du récit qui baigne à la fois dans l'ambiance de la Semaine Sainte et de l'office funèbre musulman. Or, contrairement aux dessins précédents, l'ultime représentation de Wahida est imaginaire : Tahar Ben Jelloun la situe à Santa Sofia dei Bianchi où Ernest Pignon-Ernest avait collé en 1990 *Les âmes du purgatoire*. Ce choix n'a rien de fortuit, car l'idée du péché cède la place à l'image de la Rédemption de l'héroïne : « Wahida était dans les cieux, tel un ange essayant de sauver les hommes qui lui tendaient les bras » (Ben Jelloun, 1999a : 145).

Ce dénouement constitue un hommage rendu par le poète à Wahida et à toutes les femmes, victime de l'asservissement. Suivant cette interprétation, on peut considérer l'histoire des deux Marocains qui se sont rencontrés et puis perdus dans le dédale de Naples comme un plaidoyer en faveur des marginaux et un appel à la réintégration des exclus.

Pourtant, toute attirante qu'elle paraisse, cette lecture reste partielle, car l'histoire de l'idéalisation de l'héroïne possède un arrière-fond beaucoup plus pessimiste. En effet, la sublimation de Wahida (qui se passe contre sa volonté et aux dépens de sa vraie vie) permet surtout à Gharib de rompre avec le monde sordide et vulgaire pour fuir dans l'imaginaire. L'art plastique et la poésie lui

offrent un dérivatif et un refuge : il peut devenir « une ombre flottant entre la poésie et la peinture dans l'indécision vague » (Ben Jelloun, 1999a : 117).

Sans aucun doute, Gharib profite de sa relation avec Wahida : en la sacrifiant à son rêve, il l'utilise comme un tremplin pour s'élever au niveau de l'idéal ; il se libère de la hideuse réalité de la ville corrompue par la mafia, mais son expérience reste solitaire. Il a d'ailleurs la pleine conscience de plonger dans la non-existence solipsiste : « Je suis un homme trop sensible pour m'impliquer dans la vie des autres. [...] Je ne vis pas. Je plane au dessus des choses. C'est mon travers, ma hantise, mon mauvais génie » (Ben Jelloun, 1999a : 118).

C'est pourquoi, en récitant à Wahida *Le dormeur du val* de Rimbaud, au moment où elle désire entendre un poème d'amour, il lui donne déjà le témoignage de son inaccessibilité.

Le Labyrinthe des sentiments représente donc finalement l'amour manqué des deux solitaires dont les mondes ne communiquent pas. Cet échec est d'ailleurs en quelque sorte inscrit à leur programme, puisque Wahida veut dire « seule et unique » et Gharib provient du mot arabe ghorba qui renvoie à l'exil et à la solitude (cf. Ben Jelloun, 1999a : 25).

L'histoire des deux Marocains, écrite sur les murs de Naples par Ernest Pignon-Ernest, reste à la surface des choses : pour éviter le danger, le poète ne franchit pas le seuil du monde souterrain et clandestin. Même s'il a la conscience que Naples forme des « entrailles de l'Italie, ventre inaccoutumé du monde » (Ben Jelloun, 1999 : 11), il garde la prudence et ne se laisse pas entraîner dans les gouffres de la ville-monstre : « Cette histoire n'a pas lieu dans les bas-fonds ni dans les entrailles de cette ville mangeuse des cœurs solitaires, mais à la surface des choses et des pierres » (Ben Jelloun, 1999a : 14).

Or, Naples – ville des ténèbres, ville souterraine et clandestine – est explorée par le protagoniste de *l'Auberge des Pauvres*. Lui, contrairement à Gharib, ne recule pas devant le danger et entre dans le labyrinthe souterrain....

Il est frappant que l'intrigue de ce roman – toute désinvolte et rocambolesque qu'elle paraisse – se greffe sur les éléments constitutifs de l'intrigue du *Labyrinthe des sentiments*. Ainsi, nous y retrouvons un modeste intellectuel marocain – universitaire qui vise (et ce depuis longtemps) à devenir un romancier réputé. Le voilà à Naples où – en tant que lauréat d'un concours organisé par la municipalité – il devrait, au bout de son stage, présenter une œuvre célébrant la ville à l'approche du troisième millénaire. À ce projet littéraire officialisé par les institutions locales s'ajoute son rêve tout intime de vivre finalement la passion recherchée depuis longtemps. C'est à Naples donc qu'il espère se confronter doublement à l'Idéal : d'abord sur le plan littéraire et ensuite sur le plan sentimental, grâce à la rencontre avec la femme de ses rêves : une femme mystérieuse nommée Iza, avec qui, depuis un certain temps, sans l'avoir jamais vue, il échange une correspondance passionnée en échappant ainsi à son petit enfer

conjugal. Hélas, le chemin, qui devrait le conduire vers l'Idéal doublement conçu, dévie comme si le narrateur était tout de suite amené à changer de direction : en effet, au lieu de l'ascension, il effectue une sorte de descente aux enfers...

Avec le thème de l'entrée dans le monde souterrain, l'esthétique du roman subit une métamorphose spectaculaire : d'abord réaliste, le monde représenté subit une déformation onirique, cauchemardesque faisant penser à l'univers fellinien grotesque et surréaliste jusqu'à tourner parfois – comme le constate le protagoniste lui-même – au décor d'un mauvais film d'horreur (Ben Jelloun, 1999b : 47).

Précisons qu'appelé au téléphone tôt le matin par une voix « celle d'une femme probablement », le narrateur est prié de se présenter à *l'Albergo dei Poveri*. Il s'agit d'un immense édifice partiellement dévasté, oublié des touristes et entouré d'un haut mur qui cache sa misère. Cet « asile royal de tout le royaume des pauvres » (Ben Jelloun, 1999b : 36), érigé sur la commande de Charles III Bourbon, à partir de 1751, devait effectivement servir de refuge à tous les marginaux de la région. Le héros s'aventure dans ce lieu insolite, symbole de toutes les misères du monde et y découvre d'abord un hangar abandonné, puis « une ouverture, on dirait l'entrée d'un tunnel » et finalement un corridor au plafond très haut. Il franchit le seuil d'un vrai dédale, d'autant plus qu'un personnage surréaliste, inconsistant comme une fantasmagorie est là pour lui transmettre le message : « Il n'y a pas de sortie. C'est une voix sans issue » (Ben Jelloun, 1999b : 38).

Le labyrinthe souterrain le conduit finalement auprès de l'incarnation napolitaine de Minotaure – une vieille femme folle et d'une laideur vomitive qui, même en se présentant, semble souligner sa « provenance » mythique : « Naples a séduit tant et tant de personnages. Ils sont tous morts et moi je suis toujours là » (Ben Jelloun, 1999b : 42).

Cette figure scatologique, obscène et vulgaire, mais aussi – paradoxalement – touchante et non dépourvue d'une certaine grandeur, qui mène une existence insolite parmi des rats, crânes, meubles délabrés, ordures et saletés, personnifie à elle seule les marges de Naples : l'espace de la violence avec toutes ses victimes. Elle étale devant l'écrivain le vaste tableaux des malheurs possibles, en faisant la revue des actes de perversion, de haine, de racisme, d'antisémitisme, comme si elle voulait exhiber à ses yeux l'une après l'autre ses propres cicatrices, d'autant plus qu'elle a l'impression de s'être déjà confondue avec l'espace ordurier de la ville : « [...] les égouts de la ville passent par mes veines, je suis ces rigoles d'eau sale et de déchets, je me libère de tout ce qui pue, je me lave de l'intérieur, lucide, humaine, trop humaine » (Ben Jelloun, 1999b : 117).

À travers le récit-fantôme intitulé *Histoire (véridique) d'Ana Maria Arabella*, la Vieille offre au narrateur le spectacle des horreurs greffées sur son corps sali, humilié et meurtri, par la mafia et surtout par l'un de ses chefs (son propre

mari!), nommé Pipo « un malade pervers, un raciste, qui avait besoin de souiller et de piétiner une juive à domicile » (Ben Jelloun, 1999b : 164).

La Vieille – figure dualiste – horrible et émouvante appartient ainsi à une mythologie fantasmagorique de Naples. Minotaure contemporain qui pleure et qui se déchaîne, elle incarne la marginalité, la dégradation et la souffrance. Mais, à travers ce personnage, Ben Jelloun évoque également le mythe dantesque de l'Enfer : la Vieille possède en effet une barque – pareille peut-être à celle qui a amené Dante et Virgile au bord de l'Enfer sur le tableau de Eugène Delacroix (1822 : huile sur toile, Musée du Louvre) – qui contient les cartons – inventaires de tous les péchés, rangés comme les neuf cercles concentriques de l'Enfer dans la *Divine comédie* (Cf. Ben Jelloun, 1999b : 52).

Notons à ce propos que l'enfer napolitain doit beaucoup aux représentations modernes de la souffrance : le narrateur est par exemple invité par la Vieille (qui décide de se divertir un peu) à s'asseoir sur une chaise électrique pour « recevoir une décharge électrique sur les fesses » (Ben Jelloun, 1999b : 75)! Par la présentation grotesque et parodique de cet épisode, Ben Jelloun se réfère à la « mythologie de la délinquance » issue de la culture populaire (et notamment des films sur la mafia qui remâchent à volonté ce motif). Mais le ton n'a rien de burlesque au moment où la Vieille évoque les circonstances de son arrivée à l'Auberge, puisque le lecteur s'y trouve violemment confronté à la réalité des camps de concentration :

Il m'indiqua la salle où tout le monde se lavait. Je découvrit un spectacle dégradant et insoutenable. La déchéance humaine était là, représentée par des physiques en décrépitude, tenant à peine debout, tremblants, humiliés d'être lavés au jet d'eau comme dans une prison ou un camp de concentration. Je compris que l'Auberge des Pauvres était en fait l'Asile des Déchets. Nous étions des morceaux de vie sans force et surtout sans dignité (Tahar Ben Jelloun, 1999b : 67).

Cette référence est d'autant plus suggestive que l'héroïne souligne à plusieurs reprises ses origines juives et évoque même la mort de ses parents en déportation, suite à la rafle des juifs étrangers venus au Sud de la France pour se réfugier dans ce qu'on a appelé la « zone libre » (Cf. Ben Jelloun, 1999b : 68).

Figure issue de la mythologie, mais en même temps incarnant les cauchemars du XX^e siècle, la Vieille se présente également comme « un livre sur Naples », en précisant notamment : « Je ne suis pas un livre facile à lire. Je veux bien te guider, mais pas tout te mâcher. Un livre ! Oh ! disons une légende qui tombe en ruine! » (Ben Jelloun, 1999b : 41).

Elle le rappelle au narrateur avec une fréquence presque obsessionnelle : « Je te l'ai dit, je te le répète : je suis un sac plein d'histoire, je suis un dépôt de toutes

les histoires qui arrivent à Naples [...] » (Ben Jelloun, 1999b : 47). Ses paroles itératives font penser à un refrain incantatoire qui cadence le discours du narrateur. Il est donc hors de doute que la sémantique de la trame des rencontres avec la Vieille est surtout métatextuelle : elle met en abyme le thème de l'écriture du roman et rend compte de la confrontation de l'écrivain – difficile sinon cauchemardesque – avec son projet littéraire. Le dédale de *L'Auberge des Pauvres* renvoie donc surtout au labyrinthe de la pensée de l'écrivain, ses aventures étant d'ordre surtout mental, borgésien : « Il y avait plusieurs entrées et sorties au sous-sol. Les sentiers souterrains bifurquaient dans ma tête » (Ben Jelloun, 1999b : 73).

Il en résulte que la Vieille, qui étale devant les yeux de l'auteur les cartons ficelés remplis d'histoire des autres, symbolise les possibilités et les choix de l'écrivain dont les pensées – pareilles aux sentiers du jardin de Borges – bifurquent. Les biographies insolites qu'elle évoque, celle de Momo – immigré africain musulman et marginal, celle des Gitans – musiciens et voleurs, celle de Lorenzo – coiffeur homosexuel et même celle d'Illaria, chanteuse fasciste obsédée par la haine des Noirs et des Arabes et plusieurs autres encore sont autant de thèmes difficiles, autant de potentialités de sujet qui bousculent la conscience du romancier. Conformément à cette logique relevant de la métalepse, la forme décousue et chaotique du récit qui contient les structures d'emboîtement (avec notamment deux variantes de l'histoire extravagante de la Vieille) rend compte du statut de l'auteur en quête de ses personnages et trames.

En descendant dans le labyrinthe souterrain à la recherche du livre, le narrateur plonge dans le monde du cauchemar et, décidé à se confronter à ses propres Enfers intérieurs, se laisse guider par une figure fantasmagorique de Cerbère, qui s'incarne dans un clochard entouré de ses chiens, « en train d'écrire sur un grand cahier » (Ben Jelloun, 1999b : 36). Là, il y a la Vieille qui l'attend pour l'inviter à décrire une histoire infernale : « [...] j'ai pour toi un cahier [...] prends-le, tu dois le remplir, ce sera ton cahier, tu me le rendras rempli d'histoire [...] j'en ferai un livre que je classerai dans la bibliothèque, pas celle des rats, mais celle des pauvres ». (Ben Jelloun, 1999b : 52).

Tout porte donc à croire que le romancier – narrateur de *L'Auberge des Pauvres* constitue le double de Tahar Ben Jelloun : en effet, il partage avec l'auteur la même vision de la création. Car tous les romans benjellouniens, depuis *Harrouda* jusqu'à *L'Auberge des Pauvres*, s'intéressent à la réalité bouleversante, et arrivent à en découvrir la violence qui s'avère pourtant indicible. C'est pourquoi, pour la dire, le romancier ne peut recourir qu'au fantasme, à l'onirisme cauchemardesque allant de pair avec la libération, la déconstruction et météxualisation de la forme d'expression.

Comme l'a observé Iza, femme peintre, alter ego du protagoniste et en même temps son amour idéalisé : « La fuite dans un monde intérieur, dans un

univers de liberté et de création. [...] Mais quand les mots et les dessins ne suffisent plus, on prend la fuite dans le délire, dans le tunnel du macabre, dans les hallucinations » (Ben Jelloun, 1999b : 272).

La présentation de l'enfer napolitain conduit donc logiquement à la problématique de l'engagement de l'écrivain, qui – dans le cas de Tahar Ben Jelloun – passe paradoxalement par une sorte de désengagement : le romancier conteste d'abord la réalité insupportable et fuit dans le monde fantasmagorique et textuel. Et pourtant « Bidoun » (le narrateur s'invente lui-même ce surnom) fait un grand pas en avant par rapport au cheminement de Gharib – protagoniste de *Labyrinthe des sentiments*, même si sa situation initiale est identique. Car avant de parcourir le dédale vertigineux de Naples, tout comme Gharib – il se réfugie dans le monde idéal : ne supportant plus la médiocrité de sa vie à Marrakech, il fuit dans une histoire fictive et trouve sa place auprès d'une image de femme : « J'ai cru que j'aimais Iza qui représentait pour moi l'idée de l'amour, l'image parfaite de la relation amoureuse » (Ben Jelloun, 1999b : 238).

Cette liaison qui ne s'appuie que sur l'échange des lettres, des poèmes et des dessins prend le relais de la vraie vie. Elle permet aux deux êtres de cultiver leurs solitudes respectives et leur délire. Iza écrit à ce propos :

À la limite, on peut dire que ni vous, ni moi n'existons. Nous sommes des inventions de la solitude, des spectres de l'ennui, des fantômes du bonheur, des images sur des images sur un écran tout blanc où tout se confond, où les événements sont à deviner, où les êtres sont de poussière (Ben Jelloun, 1999b : 135).

Mais contrairement à ses attentes, le séjour à Naples qui devait lui révéler l'Idéal, met le héros face à la réalité la plus hideuse : la descente aux enfers guérit « Bidoun » de son idéalisme. En résultat, le héros sort de sa coquille protectrice et arrive même à vivre réellement une histoire d'amour avec Ava. Cette femme arrive en effet à le soustraire au monde illusoire pour le replacer dans le réel : « À force d'écrire cette histoire, j'avais oublié de la vivre. Je l'avais installée dans une maison pleine de mots, de phrases, d'images et de chants. [...] En rencontrant Ava, je venais juste de sortir d'une forêt de mots et d'images où je me barricadais » (Ben Jelloun, 1999b : 255-6).

Grâce à ses expériences insolites, revenu au Maroc, le protagoniste trouve assez de force pour affronter la réalité et arrive à faire le triste bilan des changements qui se sont opérés en son absence parallèlement dans sa vie familiale (il se trouve répudié et spolié par son épouse) et dans le fonctionnement du pays (il découvre la montée des fanatismes, le marasme économique et la mendicité propagée). Il décide alors de parler ouvertement des maux qui rongent son pays, avec la sincérité frôlant le sarcasme, sans la moindre volonté d'atténuer le

sens de ses mots, sans fuir dans le fantasme. C'est que « Bidoun » a enfin rompu avec l'illusion, tout comme il a découvert qu'Iza, incarnation de l'Idée et sublimation de la vie, était en réalité une femme souffrante et immobilisée sur le fauteuil roulant.

Initié au monde de la souffrance, suite à sa traversée du tunnel noir de l'Auberge des Pauvres, le romancier pourra finalement réaliser son projet littéraire annoncé brièvement dans l'excipit du roman : « Envie d'écrire ». Comme l'explique Tahar Ben Jelloun : « A la fin du roman, c'est un homme libre et vivant. Il est débarrassé de sa femme, de son métier de fonctionnaire et a suffisamment vécu pour devenir un véritable écrivain » (*Lire*, 1999).

La lecture croisée des deux écrits de 1999 permet de voir qu'en tournant autour du même thème et du même type de personnage et en se déroulant dans le même cadre napolitain, ils constituent deux revers de la même réalité. *Le Labyrinthe des sentiments* et *L'Auberge des pauvres* entretiennent en effet une relation spéculaire. Pourtant le jeu de miroirs ne se limite pas seulement à la correspondance entre les deux textes : il organise aussi leurs sémantiques internes.

D'abord, dans *L'Auberge des Pauvres*, l'écrivain est confronté à son double, Gino – « pensionnaire » de l'hôtel de la Vieille. Ce pianiste paranoïaque flotte entre la diégèse et la métadiégèse du roman en tant que l'ami mais peut-être aussi le personnage projeté par le protagoniste qui avoue : « Parfois j'invente un personnage, je le nomme et je le laisse vivre à ma place » (Ben Jelloun, 1999b : 124). Gino est l'alter ego de « Bidoun » et le fruit de sa conscience dédoublée, parce qu'il représente ce que le protagoniste aurait pu devenir s'il n'était pas sorti de l'univers du rêve.

En même temps, Gino qui sacrifie sa vie réelle au fantasme et se construit un monde parallèle et paranoïaque auprès d'Idé (c'est-à-dire l'Idée) nous renvoie directement au poète idéaliste, Gharib, d'autant plus que nous lisons la phrase qui nous transporte directement dans la diégèse du *Labyrinthe des sentiments* : « Il errait dans Naples à la recherche d'Idé. Comme tous les possédés, il la voyait partout : sur des affiches, dans des films, dans la rue, dans ses rêves » (Ben Jelloun, 1999b : 110).

De plus, grâce à son dédoublement, « une schizophrénie réussie puisqu'elle ne déclenche pas de maladie » (*Lire*, 1999), « Bidoun » peut se confronter avec Gharib, incarné dans Gino et vivant dans l'espace intertextuel : « Gino était lui-même une fable, un conte à verser dans un autre conte et ainsi de suite à l'infini » (Ben Jelloun, 1999b : 230).

Il est frappant que dans le diptyque de 1999, tous les personnages féminins subissent la même loi de dédoublement et de multiplication à l'infini : en effet, chaque figure féminine fonctionne comme l'ombre d'une autre. Ava matérialise le rêve du héros sur Iza. À son tour, celle-ci, femme qui acquiert le statut de réel à la fin du roman, se superpose à Idé (qui continue à incarner l'idée, la

transcendance et le rêve), au point de former dans l'esprit du narrateur une seule femme nommée Izaïdé (elle-même étant la sœur jumelle de Wahida, héroïne double flottant entre le réel et l'idéal).

De manière analogue, après la séparation, Fattouma, épouse plate et insupportable du narrateur, se transforme dans l'imagination de celui-ci en Ouarda (fleur) et devient la destinataire de ses lettres passionnées. Elle prend ainsi le relais d'Iza que le narrateur n'ose toujours pas rencontrer de peur que ne se brise leur illusion si consciencieusement créée. Toutes ces figures, incarnations des idées platoniciennes (et parfois les revers de celles-ci), jalonnent le chemin qui devrait amener le narrateur vers l'Idéal. Elles semblent illustrer l'idée de l'éternel retour. En même temps, elles constituent le contrepoids à la figure scatologique, cruellement terrestre sinon infernale de la Vieille – reine de la caverne platonicienne.

Le cycle napolitain s'inspire donc de l'idéalisme platonicien, tout en le contestant. Car si *Le Labyrinthe des sentiments* est l'histoire d'une fuite dans le rêve à la recherche du beau, dans *L'Auberge des pauvres*, au contraire, le rêve vire au cauchemar pour aboutir au réveil du protagoniste, capable finalement d'affronter le réel.

Dans ses écrits des années quatre-vingt-dix, Tahar Ben Jelloun – écrivain issu de la périphérie du monde francophone⁴ continue à exprimer la pensée périphérique. D'abord, il présente une région pratiquement oubliée par le Centre (et notamment ses structures étatiques). Ensuite, fidèle aux figures qui l'accompagnent depuis ses débuts littéraires (faibles et opprimés, victimes de toute sorte de violences), il tient à redonner la dignité à ceux qui ont rejoint les marges. Dans ce but, il continue à pratiquer l'esthétique de la transgression et réalise la poétique de la violence et du sordide qui se positionne en opposition à la doxa. Et finalement, sa vision non conformiste du Maroc reste périphérique dans la mesure où elle n'est représentative que pour la minorité de ses compatriotes et va souvent à contre-courant des tendances politiques dominantes.

Pourtant, si par ses choix thématiques (et par conséquent esthétiques), Ben Jelloun porte-parole des marginaux, reste attaché aux périphéries des sociétés modernes, ses écrits des années quatre-vingt-dix, par leur poétique aujourd'hui universalisée, s'inscrivent au cœur même des tendances littéraires actuelles. En effet, le cycle de Naples, tout en continuant à parler – dans l'esprit d'analogie – du Maroc contemporain, abandonne pourtant la « marocanité » caractéristique pour les romans antérieurs : il cesse de se référer à la tradition populaire et orale du conte arabe.

⁴ Le Maroc se situe à la périphérie de la francophonie dans la mesure où le français y fonctionne comme une langue secondaire parlée par une majorité faible de la population.

Ayant renoncé au personnage du conteur parlant sur le marché public (figure centrale notamment dans *Moha le fou*, *Moha le sage*, *L'Enfant de sable*, *La nuit sacrée*, *La Nuit de l'Erreur*, et la liste n'est pas exhaustive), Ben Jelloun recourt au modèle du « roman occidental », tout en avouant ce genre assez peu rencontré dans la littérature arabe du fait que celle-ci ne reconnaît pas l'individu. Et puisque pour l'auteur, « écrire un roman, c'est mettre en scène l'individu » (*Lire*, 1999), il s'agit dans le diptyque napolitain de la triple confrontation de l'artiste avec lui-même par le biais de l'amour, de la réalité et surtout de l'écriture.

Il n'est donc pas surprenant que *Le labyrinthe des sentiments* s'apparente à *Nadja* d'André Breton, roman surréaliste qui s'ouvre sur l'interrogation identitaire « Qui suis-je » (Breton, 1964 : 9). Ce qui rapproche les deux textes – par-delà la technique déjà mentionnée du collage – c'est l'histoire assumée à la première personne et qui prend pour cadre une ville représentée dans sa topographie la plus exacte, les noms de lieux étant évoqués avec la précision digne d'un documentaliste.

En plus, il s'opère dans les deux textes la fusion de la femme et de la ville : Wahida, incarnation de Naples renvoie à la figure de Nadja, l'âme errante du Paris insolite et surréaliste, d'autant plus que les deux héroïnes appartiennent au monde marginal. Même la nature de leurs relations avec les narrateurs paraît identique : en leur révélant les dimensions jusqu'alors ignorées de la réalité, Nadja et Wahida inspirent les artistes qui décident pourtant de ne pas franchir le seuil des fascinations purement intellectuelles et esthétiques. Il s'en ensuit la déchéance physique et morale des femmes allant de pair avec le remords des hommes conscients d'avoir sacrifié les femmes à leur propre quête individuelle de l'art et du rêve.

Dans *L'Auberge des Pauvres*, les inspirations de Ben Jelloun s'avèrent plus complexes. À la fois baroque, surréaliste et fantastique, ce roman, qui relève des pratiques autoréférentielles et intertextuelles, participe au débat post-moderne sur la littérature. En construisant son dédale littéraire et en y introduisant une nouvelle incarnation de Minotaure, Ben Jelloun continue à s'inspirer des nouvelles de Borges (ayant déjà constitué l'hypotexte de *L'Enfant de sable*). Mais par l'écriture de son roman dense, labyrinthique et dantesque, l'auteur rend surtout hommage à James Joyce : *Ulysse* évoqué au début et à la fin du parcours du protagoniste, fonctionne comme le modèle inaccessible dans la mesure où il est « [...] inutile [...] impossible à soustraire de la littérature et [...] profondément ancré dans son être, en l'occurrence littéraire » (*Lire*, 1999). D'après Ben Jelloun, *Ulysse* s'approche de l'idéal puisqu'il se situe aux antipodes des romans sociologiques, psychologiques ou politiques (*ibidem*).

Sur ce point, nous entrons au cœur de la tension dialectique qui constitue le ressort de l'écriture benjellounienne ; nous touchons au conflit qui dynamise la pensée de l'écrivain, puisqu'il se manifeste dans la structure des romans et se

projette en même temps sur les personnages de Gharib et de Bidoun. Car, tout semble se passer comme si l'écriture de Tahar Ben Jelloun était partagée entre deux aspirations contradictoires : d'un côté l'auteur rêve du livre intertextuel, libéré des ancrages réels, et en ce sens pareil au *Manuscrit trouvé à Saragosse* : livre – fantôme que tout le monde recherche et qui sous sa forme totale n'existe peut-être que dans l'imagination de son créateur (Ben Jelloun, 1999a : 256) ; mais de l'autre côté, l'écrivain marocain reste partisan de la littérature engagée moralement et solidement ancrée dans la société civile⁵.

C'est ce mariage des oppositions qui permet aux lecteurs de retrouver plusieurs dimensions de l'écriture de Tahar Ben Jelloun. C'est cette difficile coexistence des contraires qui renforce et authentifie la parole de l'auteur, tout en lui assurant une position du premier plan dans l'espace littéraire francophone.

Références bibliographiques :

- BEN JELLOUN, Tahar (1973). *Harrouda*. Paris : Denoël.
BEN JELLOUN, Tahar (1979). *Moha le fou, Moha le sage*. Paris : Seuil.
BEN JELLOUN, Tahar (1983). *L'écrivain public*. Paris : Seuil.
BEN JELLOUN, Tahar (1985). *L'Enfant de sable*. Paris : Seuil.
BEN JELLOUN, Tahar (1987). *La Nuit sacrée*. Paris : Seuil.
BEN JELLOUN, Tahar (1992). *L'Ange aveugle*. Paris : Seuil.
BEN JELLOUN, Tahar (1997). *La Nuit de l'erreur*. Paris : Seuil.
BEN JELLOUN, Tahar (1999a). *L'Auberge des pauvres*. Paris : Seuil.
BEN JELLOUN, Tahar (1999b). *Le Labyrinthe des sentiments*. Paris : Stock.
BEN JELLOUN, Tahar (1999c). «Entretien par Catherine Agrand», *Lire*, mars. Paris : Stock.
BORGES, Jorge Louis (1974). *Fictions*. Paris : Gallimard.
BRETON, André (1964). *Nadja*. Paris : Gallimard.
JOYCE, James (1990). *Ulysse*. Paris : Gallimard.
KAMAL-TRENSE, Nadia (1998). *Tahar Ben Jelloun. L'écrivain des villes*. Paris : L'Harmattan.
NYS-MAZURE, Colette (2004). *Tahar Ben Jelloun, le fou, le sage, écrivain public*. Tournai : La Renaissance du livre.
PIGNON-ERNEST, Ernest (2003). *Ernest Pignon-Ernest*. Paris : Editions Hercher.
PROUST, Marcel (1980). *A l'ombre des jeunes filles en fleur*. Paris : Gallimard.

⁵ Citons l'idée de l'auteur : « Je suis un homme engagé, moralement engagé. [...] Les écrivains devraient mettre plus souvent les pieds dans la société civile » (*Lire*, 1999c).

LE JEU DE L'ÉCRITURE DANS LE MINIMALISME DE FRANCIS DANNEMARK

*José Domingues de Almeida
Université de Porto*

Résumé : L'écriture de Francis Dannemark ressortit à la nouvelle génération d'écrivains belges francophones associée par la critique au minimalisme et à la postmodernité. Nous tâcherons d'analyser les implications dans et son apport au roman minimaliste français (Jean-Philippe Toussaint, Jean Echenoz ...). Notre approche critique tiendra compte du traitement particulier de la fiction, des personnages et du style dans l'œuvre de Dannemark.

Mots-clés : Dannemark – postmodernité – minimalisme – littérature – belge.

Abstract : Francis Dannemark's writing belongs to the new Belgian francophone writers' generation referred to as minimalism and postmodernity. We will try to analyze Dannemark's specific implications in and contributions to the French minimalist novel (Jean-Philippe Toussaint, Jean Echenoz ...). Our critical survey will take into account the particular treatment of fiction, characters and style in Dannemark's fictional work.

Keywords : Dannemark – postmodernity – minimalism – literature – Belgian.

Ayant commencé à publier des romans dans le tournant des années quatre-vingt, Francis Dannemark fait partie d'une nouvelle génération d'écrivains belges francophones émancipée du poids des questions identitaires liées au débat et au concept de la *belgitude* et... français pris dans un nouveau rapport à la modernité romanesque et au jeu narratif hérité du nouveau roman et des avant-gardes textuelles des années septante.

Né en 1955 dans le Hainaut belge, mais Bruxellois depuis toujours, Dannemark commence à publier plusieurs recueils de poésie vers la fin des années septante, avant de faire alterner poésie et prose romanesque à partir des années quatre-vingt avec des titres comme *Le voyage à plus d'un titre* (1981), *La nuit est la dernière image* (1982), *Mémoires d'un ange maladroite* (1984), *Choses qu'on dit la nuit entre deux villes* (1991) ou *Qu'il pleuve* (1998).

Ainsi, d'une part, Francis Dannemark s'inscrit dans cette génération d'écrivains belges pour qui les interrogations et les combats identitaires n'ont plus beaucoup de sens. En outre, la *belgité*, sentiment positif et décomplexé de l'appartenance à l'*ici* belge, surgi après la *belgitude*, n'est pas sans lien avec l'émergence postmoderne d'un certain consensus scriptural à partir des années quatre-vingt, lequel parodie ou minimise le travail moderne de l'écriture, et le contenu revendicatif lié aux démarches textuelles.

À ce propos, Jacques Dubois manifestait sa crainte que le « grand consensus scriptural » ne dissipât la littérature belge de langue française dans une espèce de littérature moyenne, et n'effaçât ou tût la voix belge dans l'innocuité postmoderne (1985 : 37).

Christian Prigent n'a-t-il pas sévèrement dénoncé cet infléchissement du moderne qui fait en sorte que, dans un consensus inoffensif et largement pratiqué, l'écriture tende à devenir « 'lisible', amical[e], apaisé[e] » (1991 : 121). Il semble, vu l'essor de ce type d'écriture en Belgique depuis les années quatre-vingt, que cette appréhension ne se soit pas tout à fait avérée, même si la tendance minimaliste le laisse penser.

Dans ce double contexte, le débat identitaire se voit amputé des conditions de se tenir. D'ailleurs, l'abandon d'un discours de type identitaire et / ou revendicatif par les acteurs littéraires devient le dénominateur commun des nouvelles générations d'écrivains (Amélie Nothomb, Eugène Savitzkaya, Jean-Philippe Toussaint, Francis Dannemark, etc.).

Autrement dit, l'écriture dannemarkienne acte ce phénomène général de l'effacement des appartenances identitaires nationales dans les espaces francophones à la double faveur du consensus postmoderne de l'écriture, mais aussi de l'infléchissement de la puissance symbolique française après le verbe gaulien, ce qui a eu pour effet d'atténuer le magnétisme des instances parisiennes de reconnaissance (du *centre*) sur les *périphéries* francophones, et la marge littéraire belge au premier chef.

D'autre part, comme nous le signalions plus haut, l'écriture de Dannemark ressortit à un cadre nouveau de l'écriture romanesque dans la foulée de l'esthétique du nouveau roman parisien et de ses conventions et prémisses, mais déjà en quête d'autre chose sur le plan narratif proprement dit.

Déjà en 1991, le premier numéro de la revue liégeoise *Écritures* proposait un article tâtonnant de Laurent Demoulin intitulé « Pour un roman sans manifeste » où le retour du récit est perçu sous trois formes distinctes, liées à l'incontournable renouveau de Minuit et à son onde de choc sur d'autres jeunes écrivains arrivés sur la scène littéraire (1991 : 8-21).

La première tendance a trait à ce que Demoulin désigne par l'écriture du piétinement (*idem* : 16) : piétinement du récit autour d'un héros hésitant et irrésolu. Une description que d'aucuns feront coïncider avec l'écriture épurée, dite « minimaliste » ou « blanche », et dont rend bien compte *La salle de bain* du Belge Jean-Philippe Toussaint, ainsi que celle à l'œuvre dans certains romans de Gailly, Costa ou Oster.

La seconde tendance dégagée par Demoulin se réfère au travail scriptural de détournement et de surcodage du récit par le biais d'un clin d'œil intertextuel. Cette pratique véritablement *postmoderne* (dans le sens immanent du terme, celui du seul contexte littéraire) correspond bien aux romans d'Echenoz ou ceux de Deville dont l'intrigue s'apparente à la fausse anecdote ou se termine en queue de poisson.

Finalement, Demoulin souligne une tendance plus ou moins autobiographique en harmonie avec le retour annoncé du sujet, mais consciente, après la psychanalyse, des limites de la représentation du moi. Des écrivains tels que Guibert, Rouaud ou encore le Belge Blasband pratiqueraient cette autobiographie détachée où évolue un « je » d'une neutralité ou d'une impassibilité inédites.

En fait, Laurent Demoulin devait préciser plus tard les taxinomies de ces contemporanéités littéraires qu'il désigne plus clairement par « écriture postmoderne et minimaliste » (1997 : 7-17) et dont il décrira les caractéristiques majeures et floues : auteurs nés autour de 1955, traitement parodique infligé à l'anecdote, impassibilité angoissée du héros, autoréflexivité consciente des codes (réalistes et modernes), phrasé correct du style, dépouillement des moyens narratifs allié à l'immobilité de l'action et des personnages.

Les romans minuitards des Belges Jean-Philippe Toussaint (*La salle de bain*) et d'Eugène Savitzkaya (*Un jeune homme trop gros*), ou du Français Jean Echenoz (*Le méridien de Greenwich*) avaient ouvert une brèche esthétique romanesque dans laquelle d'autres viendront vite s'engouffrer. Demoulin rappelle, à cet égard, que « la littérature belge, qui a payé un large écot à la modernité [...] est également aux premiers rangs de la postmodernité [...] » (*idem* : 11). Il ne cite bizarrement pas Dannemark, mais tout son raisonnement porte à accrédi- ter l'intuition d'une accointance minimaliste de son écriture romanesque.

De son côté, Jacques-Pierre Amette (1995) a dégagé la taxinomie critique de ce dernier sursaut de la modernité littéraire : évitement du modèle (post)balzacien, quête scripturale d'« autre chose », impassibilité de l'écrivain et du personnage, recours au rythme et à la technique du cadrage cinématographique, minimalisme généralisé et affiché de l'économie textuelle et narrative.

Michel Crépu (2001) brossera, pour sa part, un judicieux portait-robot de l'écrivain minimaliste français, lié le plus souvent aux Éditions de Minuit : héritage beckettien, épurement du réel, brièveté narrative se traduisant par des histoires courtes et condensées, des « courts-métrages » en somme.

Ces caractéristiques minimalistes que Fieke Schoots (1994) a abondamment inventoriées et illustrées dans la fiction narrative des auteurs de Minuit de ces dernières années se retrouvent toutes en puissance dans les textes narratifs danois : brièveté de l'agencement narratif (les romans danois ne dépasseront pas les cent cinquante pages), le dépouillement des moyens narratifs, le phrasé hypercorrect, l'humour subtil sous la parodie et l'impassibilité du narrateur-personnage.

C'est à l'aune de ces dominantes minimalistes que nous tâcherons d'approcher à présent l'écriture du peu, la « petite musique » (Safran : 1981) à l'œuvre dans un corpus romanesque expressément retenu pour son affinité esthétique et thématique par rapport au nouveau roman minuitard. Notre lecture se portera sur les romans *Le voyage à plus d'un titre* (1981), *La nuit est la dernière image* (1982 et réédité en 2007), *Mémoires d'un ange maladroit* (1984 et réédité en 1993), *Choses qu'on dit la nuit entre deux villes* (1991), et tiendra compte aussi bien des aspects spécifiquement narratifs du minimalisme danois (forme, style, intrigue, personnage) que techniques, dans leur clin d'œil au nouveau roman immédiatement antérieur (Schoots, 1994 : 127-144).

Remarquons tout d'abord que ces textes, à l'instar des tout nouveaux romans publiés chez Minuit, ne dépassent pas les deux cents pages : cent cinquante pour *Le voyage à plus d'un titre*, cent pour *La nuit est la dernière image*, moins de deux cents pour *Mémoires d'un ange maladroit* et *Choses qu'on dit la nuit entre deux villes*. Ils sont morcelés en fragments, petits paragraphes séparés par des blancs signalant une conception minimale de l'écriture, même s'ils ne sont pas toujours très marqués (*idem* : 128).

Du point de vue phrastique, le style danois mise sur la phrase simple et courte, refusant « [...] la subordination complexe, au profit d'une syntaxe simple basée sur la juxtaposition des propositions principales » (*idem* : 129) : « La nuit, comme toutes les nuits, n'a pas l'air d'avancer » (Dannemark, 2007 : 44).

Par ailleurs, et ce contrairement à bien des romanciers issus de la nouvelle école Minuit, les romans de Dannemark se signalent par un certain respect des codes narratifs du dialogue, évitant par là même la confusion habituelle, et souvent ironique, des discours direct et indirect, rarement commise ici : « [...]elle

a dit que non, qu'elle était ravie au fond, qu'elle avait des doutes [...] » (1991 : 84), mais le penchant anecdotique et humoristique du récit est subtilement arboré par des glissements sémantiques et métonymiques : « Puis elle regarde Géraldine, toujours plus jolie, plus jeune, plus... Un verre de champagne en main. Oui, plus pétillante » (1981 : 136).

La chosification stylistique des personnages s'avère, à cet égard, un procédé récurrent alliant dérision et parodie des techniques descriptives antérieures : « Petit à petit, un point, au loin, se met à grossir. C'est un berger et son troupeau de moutons » (2007 : 10) ; « Il n'est plus qu'un point quand David et Anne franchissent la porte de l'hôtel » (*idem* : 75) ; « Je me sens léger comme une virgule dans un sous-titre [...]. Le point et la virgule quittent lentement le bord de l'eau » (1991 : 16). Ou encore ces procédés humoristiques de contamination adverbiale : « [parlant de Claire] Pour moi, elle commence maintenant à être relativement claire, mais je ne suis pas sûr de pouvoir la raconter clairement, et sans trop d'injustice ou de cruauté » (*idem* : 31).

Tout comme le feront les minimalistes de Minuit, Francis Dannemark investit dans ce descriptif nouveau que Jacques-Pierre Amette (1995) caractérise par son accointance cinématographique. Dans le roman minimaliste, on zappe, zoome, opère des plans et des séquences : « La pièce est relativement petite, mais agrandie par une fenêtre qui occupe tout un mur et qui s'arrête seulement à quelques centimètres du sol » (Dannemark, 1981 : 29) ; « Vu de très haut, ce serait une fine ligne tracée sur un fond vert » (*idem* : 17).

Le cinéma et la photographie s'insinuent dans les récits dannemarkiens dans une subtile mise en abyme de tous les moyens et repères narratifs. Dans *Mémoires d'un ange maladroït*, l'allusion au visionnement d'archives cinématographiques s'avère très forte, et pointe un redoublement ludique, voire technique de la fiction à partir de l'intérieur : « Fin. En blanc sur fond de ville nocturne, ces trois lettres apparaissent sur l'écran, un peu floues, comme venues de loin » (1993 : 15).

Mais Dannemark met également le processus même de l'écriture en abyme et enlise parodiquement le récit par des détails métalittéraires et des allusions citationnelles à effet humoristique qui produisent un surcodage littéraire comme dénonciation de la *fictionnalité* de la fiction. Ainsi, subtilement, le récit dissémine ses références intrinsèques et tente la difficile synthèse de la textualité pure et du clin d'œil au monde. On remarquera que, à l'instar de la plupart des personnages dannemarkiens, ceux de *Le voyage à plus d'un titre* écrivent beaucoup.

Un carnet avec des notes se faufile dans le roman que les personnages se passent ou lisent dans *Le voyage à plus d'un titre* : « Je regrette un peu de t'avoir donné ces notes. D'une certaine manière, il n'y a rien dans ce carnet, ou pas ce que l'on voudrait » (1981 : 133) ; « De temps en temps, de brèves notes rendues incompréhensibles par l'usage d'abréviations et le mélange de mots

français et anglais » (*idem* : 103s), tandis que Harry et Cathy sont censés organiser les archives du vieux Hermann ; une tâche qui a partie liée avec le déroulement du récit et exhibe les matériaux narratifs : « J'ai retrouvé une série de journaux datant de la fin des années quarante et, en feuilletant un, j'ai trouvé un article écrit par Hermann » (1993 : 53).

D'ailleurs, l'introduction de courts passages (titres de chansons, citations littéraires ou simples expressions) en anglais, plus que procurer un effet de réel aux dialogues ou aux notes accumulées, active une subtile « déterritorialisation » du récit et fait émerger une langue *autre* dans la langue (Schoots, 1997 : 208) : « 'trop grand pour une personne, et trop petit pour deux...It's always the same...' » (Dannemark, 1981 : 105) et vise une déstabilisation constante et cocasse du lecteur et de la lecture, non sans une note d'humour : « sic transit Encyclopaedia Britannica » (1993 : 62).

On remarquera également le fréquent recours, très caractéristique chez les nouveaux minuitards, aux adverbes de manière en suffixe *ment*, surtout quand il s'agit de rendre l'impassibilité ou la passivité des personnages ou d'opérer « la dissimulation des émotions » (Schoots, 1994 : 133) : « Peu à peu, très lentement, il s'assoupit [...] les derniers jours se mettent insensiblement à défiler » (Dannemark, 2007 : 19) ; « Je roule lentement sur la route qui longe la mer [...] » (1993 : 38) ; « Je capitule lâchement » (1991 : 19) ; « elle s'accrochait lentement aux propositions de Wolf » (*idem* : 26) ; « Il dort un peu, légèrement [...], se douche longuement, va préparer du café [...] » (1991 : 27) ; « Il est immobile, attentif : 'Je ne t'oublierai jamais', dit-il, sérieusement, légèrement » (*idem* : 82).

Mais c'est aussi du côté du personnage et de sa focalisation que se joue le minimalisme dannemarkien. Déprimé, perdu, pris dans un jeu de hasard : « Ce héros dannemarkien mène une existence sans conclusions. Aussi ces textes ont-ils donné à quelques lecteurs pressés le sentiment du désinvolte, sinon du superficiel » (Laroche, 1991 : 8).

Caractéristique repérable dans la plupart des romans minimalistes, l'absence de toute anthropologie profonde et psychologisante, legs du nouveau roman, laisse libre cours à ce que « les êtres qui les [ces textes] peuplent paraissent sans poids, sans gravité [...] » (*ibidem*).

Le héros dannemarkien s'abandonne aux détails et aux nuances : couleurs, musicalités ou l'attention portée aux points de bascule chronologiques et météorologiques : « La route tourne et tourne encore. Parfois c'est la mer qui apparaît, parfois des rideaux d'arbres, quelques maisons, – et la voiture roule lentement, régulièrement, sans autre but apparemment que suivre la musique que Wolf a mise à la place des airs de jazz » (Dannemark, 1991 : 86s.).

Le souci de l'alternance climatique fonctionne comme une véritable marque voulue de l'entre-deux des saisons et des heures du jour, « moments de transition, marqués par une sorte de précarité qui rend d'autant plus précieux [...] » (Laroche,

1991 : 18) : « Le printemps qui se termine est très lent » (Dannemark, 2007 : 54) ; « À la fin de l'hiver, c'est la mer qui est en vacances » (1991 : 15).

Ce qui permet d'introduire la pertinence narrative d'un lieu particulier, la mer, dont l'attachement au cadre national n'est pas toujours assuré ; une indéfinition qui concourt à l'édification d'un mythe plus qu'à celle d'un simple décor : « J'avais presque cessé de prêter attention à la mer quand une vague plus haute vint brutalement m'éclabousser. Avec elle coula d'un seul coup tout ce qui restait du vaste château de sable » (1993 : 16) ; « D'ici, la mer n'est pas la mer aujourd'hui, mais un tableau qui représente, immobile dans l'encadrement de la fenêtre. J'aimerais que vous soyez ici avec moi pour le regarder » (2007 : 69).

Jusqu'à ce littoral rendu soudain mythique, il faut au héros dannemarkien, parcourir des « lieux de passage : autoroutes, désert, restaurant...Zones inhabitables et pourtant élues par les personnages, définis seulement par des trajets, des haltes, des traversées » (Laroche, 1991 : 19).

Dans *Le voyage à plus d'un titre*, Peter, un photographe *free lance* de renom, abandonne brusquement une carrière prometteuse. En voiture, il fuit délibérément, en se lançant dans l'immense réseau labyrinthique des autoroutes :

De cela au moins il est sûr. Il a voulu que ce soit la nuit. Pas le crépuscule, non, la nuit noire depuis plusieurs heures [...]. Mais maintenant c'est fait, ça y est, le moteur tourne, les phares s'accrochent aux panneaux indicateurs de l'entrée de l'autoroute. (Dannemark, 1981 : 9).

D'une certaine façon, ce texte prélude thématiquement, stylistiquement et esthétiquement au roman culte d'un autre écrivain belge, chef de file de la post-modernité et du minimalisme dans la fiction narrative française, publié en 1985 chez Minuit : *La salle de bain* de Jean-Philippe Toussaint (1985).

Si, dans ce roman, un héros impassible décide de se retrancher dans l'espace clos et aseptisé de sa salle de bain, dans celui-ci, un héros tout aussi insensible, délaisse toute activité pour s'enfermer dans le réseau balisé et ritualisé des autoroutes : « Il pense à chaque kilomètre parcouru, à l'équilibre forcené qu'il maintient entre l'attention et la distraction, entre le calme et la peur, au risque, chaque jour plus grand, d'être irrémédiablement attiré par le vide anesthésiant qui s'entrouvre » (Dannemark, 1981 : 98).

L'impassibilité rejoint ici la qualité foncièrement éphémère de l'affectivité, de l'inaptitude radicale à établir des relations humaines, et qui plus est, amoureuses, de la part d'un héros porté sur la déprime, le tabac et l'alcool, mais d'une certaine façon, entouré d'autres atomes aussi irrémédiablement isolés que lui. Comme l'a bien vu Daniel Laroche : « Le nomadisme dannemarkien est aussi – surtout ? – de nature affective. Un même schéma revient de livre en livre, celui de la relation amoureuse inaboutie » (Laroche, 1991 : 15).

Cette caractéristique existentielle cautionne l'intuition, récurrente chez Francis Dannemark, d'un « suicide repoussé », et surtout *in extremis* (*idem* : 11). C'est à cette aune qu'il faut interpréter le dénouement de *Le voyage à plus d'un titre* qui ressemble à du sauvetage, voire du salut : « Réveillez-vous. Vous n'allez pas passer la nuit, comme ça. Vous êtes malade ? Réveillez-vous » (Dannemark, 1981 : 147). Ces lieux de passage s'apparentent souvent à ces « non-lieux » anthropologiques dont parle Marc Augé comme symptômes de la (dé)construction de l'espace dans nos sociétés contemporaines (1994).

Ceci dit, les textes dannemarkiens se signalent par un subtil travail au sein même de la fiction qui se détache ludiquement et lucidement de l'autoréférentialité moderne sans toutefois sombrer dans la totale transparence narrative. C'est à cette aune qu'il faut lire la triangulation de la structure narratologique dans certains romans, laquelle permet le jeu en abyme d'une écriture ou d'un récit « par procuration ».

Ainsi, dans *Mémoires d'un ange maladroït*, le roman consiste en l'organisation d'archives d'Hermann, personnage énigmatique, par Cathy et Harry. De ce fait, dira le narrateur : « J'écris pour rien les mémoires de personne » (Dannemark, 1993 : 80). Les rapports éphémères entre ces trois personnages liés par le souci de l'agencement scriptural procurent la substance du récit, métaphorisée par le thème récurrent du « château de sable » sur la plage et sans cesse démoli : « La marée montait. Nous nous sommes agenouillés pour construire un petit château de sable. Il s'est effondré en quelques instants » (*idem* : 155).

Même procédé de charpente narratologique de base pour *Choses qu'on dit la nuit entre deux villes* où à l'occasion des préparatifs du mariage d'un couple d'amis, Wolf et Lena se rencontrent et finissent par nouer une relation éphémère et faite de petites (minimales) phrases échangées entre deux villes. Le mariage étant sans cesse reporté, puis annulé, ces mandataires en profitent pour se connaître, puis se perdre de vue. Leurs dialogues constituent la matière de ce récit incertain : « Ils ont choisi une ville située à une trentaine de kilomètres pour y chercher un restaurant. En route, ils se disent qu'ils n'ont pas parlé de ce qu'ils faisaient comme métier [...] » (1991 : 49).

Mais aussi, même souci de concentrer l'approche sur le travail d'écriture tout en clignant de l'œil à la complicité du lecteur quand il s'agit de procurer trois dénouements possibles à *Mémoires d'un ange maladroït*.

La critique l'avait bien pressenti tout au début de l'aventure romanesque de Francis Dannemark : « Mais la réussite de Dannemark est surtout dans l'équilibre très subtil et ferme qu'il réalise entre la narration et les suggestions du fantasme ou les récurrences du souvenir » (Franck, 1981).

Ce faisant, Dannemark, et toute la tendance postmoderne et minimaliste française (souvent publiée par les Éditions de Minuit) procurent une troisième voie narrative et représentative à la littérature française historiquement tentée

soit par le collage à la représentation, soit par sa négation pure et simple (Schoots, 1997 : 178s).

C'est dire combien le minimalisme n'est pas synonyme de bâclage de l'écriture, mais signale plutôt une volonté de dépouillement des moyens narratifs et un libre usage des codes scripturaux hérités aussi bien de la modernité que de la recette balzacienne. Il représente plutôt un travail autre et désabusé du roman, en phase avec une époque sociologique et culturelle donnée, et où il s'agit à nouveau de « faire sa langue » (*idem* : 207s), d'inscrire une particularité éphémère de la fiction romanesque dans la vaste histoire littéraire.

Références bibliographiques :

- AMETTE, Jacques-Pierre (1995). « Une certaine tendance du roman français » in *Le Point*, 11 mars.
- AUGÉ, Marc (1994). *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Venda Nova : Bertrand Editora.
- CRÉPU, Michel (2001). « Le roman français est-il mort ? » in *L'Express*, 29 mars.
- DANNEMARK, Francis (1981). *Le voyage à plus d'un titre*. Paris : Robert Laffont.
- DANNEMARK, Francis (1991). *Choses qu'on dit la nuit entre deux villes*. Paris : Robert Laffont.
- DANNEMARK, Francis (1993). *Mémoires d'un ange maladroite*. Bruxelles : Labor.
- DANNEMARK, Francis (2007). *La nuit est la dernière image*. Bruxelles : Le Castor Astral.
- DEMOULIN, Laurent (1991). « Pour un roman sans manifeste » in *Écritures*, n° 1, *Fin de millénaire* automne 1991.
- DEMOULIN, Laurent (1997). « Génération innommable » in *Textyles*, n° 14, *Lettres du jour* (II).
- DUBOIS, Jacques (1985). « Jeu de forces et contradictions dans le champ littéraire de la Belgique contemporaine » in *Trajectoires : littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*. Bruxelles : Edition Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg.
- FRANCK, Jacques (1981). « Voyage à plus d'un titre dans le roman belge » in *La Libre Belgique*, 13 mai.
- LAROCHE, Daniel (1991). *La mise à distance. Dits et non-dits dans l'œuvre de Francis Dannemark*. Bruxelles : Promotion des Lettres.
- PRIGENT, Christian (1991). *Ceux qui merdRent*. Paris : P.O.L.
- SAFRAN, Serge (1991). « Petite musique de nuit » in *Le Magazine Littéraire*, mars 1991.
- SCHOOTS, Fieke (1994). « L'écriture 'minimaliste' » in *Jeunes auteurs de Minuit*. Amsterdam et Atlanta : Rodopi.
- SCHOOTS, Fieke (1997). « Passer en douce à la douane ». *L'écriture minimaliste de Minuit*. Amsterdam et Atlanta : Rodopi.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (1985). *La salle de bain*. Paris : Minuit.

TRADUCTION ET TRANSMISSION DANS L'ÉTRANGE DESTIN DE WANGRIN

Sathya Rao
Université de l'Alberta

Résumé : L'objet de cet article est de relire le roman *L'étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète* d'Amadou Hampaté Bâ dans une perspective d'inspiration post-coloniale. Dans la mesure où il se situe d'emblée sur le terrain de l'ambivalence, ce roman se prête particulièrement bien à une telle lecture. En outre, celle-ci offre l'avantage de faire ressortir la complexité tout autant que l'actualité du roman d'A. H. Bâ, en particulier en ce qu'il repose sur une économie et une éthique de la transmission.

Mots-clés : littérature – francophone – postcolonialisme – réseau – oralité.

Abstract : This article proposes a postcolonial reading of *L'étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète* by Amadou Hampaté Bâ. Such a reading is particularly relevant as it highlights the pattern of ambivalence at the core of the novel while bringing light on its inner complexity as well as profound actuality. As it will be shown, this complexity can be apprehended in terms of both an economics and ethics of transmission.

Keywords : francophone – literature – postcolonialism – network – orality.

Dans le contexte de l'Afrique coloniale, l'acte de traduction (ou d'interprétation) est frappé du sceau ambivalent de la collaboration et de la résistance. En effet, traduire, c'est à la fois servir la langue dominante du colon et être en mesure de la manipuler. Héros du roman éponyme d'Amadou Hampâté Bâ *L'étrange destin de Wangrin* (1973) Wangrin incarne à merveille cette ambivalence. Interprète au service de l'autorité coloniale française, il met à profit les avantages que lui confère sa position et, en premier lieu, sa maîtrise des langues, pour satisfaire son appétit de pouvoir. À la différence des figures comiques plutôt passives de *Le Pauvre Christ de Bomba* de Mongo Béti et de *Le Vieux nègre et la médaille* de Ferdinand Oyono, Wangrin dispose d'une autonomie (comique) qui le rend, à bien des égards, unique dans l'histoire de la littérature d'Afrique francophone. Cette autonomie, que Wangrin paiera de sa vie, se traduit en particulier par une capacité à se jouer des dualismes les mieux institués, à ruser, à la manière d'un Ulysse, avec le manichéisme de l'autorité coloniale. C'est précisément cette mise en œuvre de l'ambiguïté sur le registre diégétique qui fait de *L'étrange destin de Wangrin* un récit très contemporain qui se prête particulièrement bien à une lecture postcoloniale inspirée par le concept de « tiers-espace » (Bhabha, 2004). Il est à noter que cette ambivalence se retrouve également au niveau métadiégétique comme en témoigne la postface du roman :

Depuis la parution de ce livre en 1973, certains malentendus sont apparus çà et là tant sur la personnalité réelle du héros que sur la nature même de l'ouvrage. Je ne sais pourquoi certains (et cela en dépit des précisions apportées dans l'Avertissement) s'interrogent : ce récit est-il une fiction, une réalité, ou un habile mélange des deux ? On admet généralement l'existence historique de celui qui s'était surnommé lui-même « Wangrin », mais on pense que j'ai dû « romancer » quelque peu sa vie, y introduisant même, pour corser l'histoire et lui donner une sorte de signification symbolique, un dosage subtil de tradition orale et d'événements surnaturels de mon cru (Bâ, 1992 : 359).

Cette subversion du pacte réaliste de lecture défie bien entendu le réalisme naïf traditionnellement concédé aux auteurs africains.

Il nous semble que *L'Étrange destin de Wangrin* illustre de façon magistrale un certain nombre de réflexions récentes sur le statut ambivalent de la traduction dans les contextes d'asymétries de pouvoir (Venuti, 1998). De plus, il porte à un niveau supérieur de complexité la dialectique entre colons et colonisés. Wangrin a non seulement intégré la science des Européens, mais il est dépositaire d'un savoir traditionnel qui bien souvent lui permet de devancer ses adversaires. Le propos du présent article sera à la fois d'examiner les multiples

formes qu'adopte le motif de l'ambivalence dans le récit (en particulier dans la structuration des rapports entre colons et colonisés), mais aussi d'explorer les modalités de ce savoir de l'Afrique que met à profit Wangrin.

L'ambivalence présente d'entrée de jeu dans le roman sous la forme du Dieu protecteur de Wangrin Gongoloma-Sooké, qui « était un dieu fabuleux que l'eau ne pouvait mouiller ni le soleil dessécher. Le sel ne pouvait le saler, le savon ne pouvait le rendre propre » (Bâ, 1992 : 20). Cette ambivalence qui filera le destin de Wangrin, même jusqu'après sa mort (au point de porter sur son existence même), n'est pas sans rappeler celle qui frappe l'ethnie du héros :

Les peuls – affirment les Bambaras – sont un surprenant mélange.
Fleuve blanc aux pays des eaux noires, fleuve noir aux pays des eaux blanches, c'est un peuple énigmatique, que des capricieux tourbillons ont amené du soleil levant de l'est à l'ouest presque partout (*idem* : 19).

Menacé de se clore dans un système où les asymétries de pouvoir (en premier lieu, celle entre colons et colonisés) figent toute perspective d'échange, le récit trouve malgré tout la force de se renouveler dans l'ambition démesurée que nourrit Wangrin. C'est précisément cet « égoïsme » tout picaresque qui installe l'espace de la fiction et qui, en définitive, rend possible les transactions (en particulier avec l'autorité coloniale) qui tourneront souvent au bénéfice du héros. Ainsi rapporté (pour ne pas dire intéressé) à l'ambition de Wangrin, le récit tout entier finit par se muer en un jeu de stratégie. C'est à l'intérieur de cet espace stratégique, où la subversion calculée l'emporte sur la rigidité des rapports de force dualistes, que doivent être resituées non seulement les contraintes traditionnelles du pacte de lecture, mais également l'économie des langues et du savoir. En d'autres termes, dans ce territoire (épistémologique) que circonscrit l'ambition de Wangrin, les oppositions cèdent la place à des stratagèmes qui conjuguent, en vue d'une finalité donnée, des moyens très différents (langues française et africaines, sciences coloniales et savoirs africains).

Escroc de génie, Wangrin n'est pas pour autant un menteur, pour les mêmes raisons d'ailleurs que le narrateur du roman n'est pas un affabulateur. S'il a certes usé du mensonge pour servir ses propres intérêts, Wangrin est resté fidèle à son destin et à la trajectoire qu'il lui réservait. Quant au narrateur, il affirme, en bon « traditionaliste », avoir respecté la parole du héros, n'ayant apporté à l'histoire originale que des « enjolivements de forme » (*idem* : 363). L'opposition entre vérité et mensonge ainsi que ces avatars s'effondrent pour laisser place à la fiction comme telle et aux va-et-vient constant qu'elle autorise entre les termes de l'opposition.

Temporalité, capital (économique et symbolique) et récit sont étroitement liés dans *L'Étrange destin de Wangrin*. La fortune financière de Wangrin lui assure,

ne serait-ce que par le biais de la consultation des marabouts, une certaine maîtrise sur son destin et par là une vitesse de réaction redoutable. L'épisode du géomancien haoussa où, pour reprendre la terminologie marxiste, la valeur d'usage de l'argent en vient à supplanter sa valeur d'échange, marque précisément la fin de cette préséance sur le destin. Il est remarquable de constater que ce revers de fortune, annonciateur de la fin pour Wangrin, coïncide chez ce dernier avec un changement de mode de dépense. Capitaliste africain de la première heure (ce à quoi le prédisposait son ambition), Wangrin semble avoir investi tout autant qu'il a distribué à ses partenaires, proches ou pauvres de passage. De façon significative, le début de sa déchéance s'accompagne d'une perte de générosité :

[...] il ne distribuait plus son argent aux pauvres avec la même prodigalité qu'autrefois. Certes, il ne refusait pas l'aumône, mais il était moins large et s'il habillait encore les veuves et les orphelins, ce n'était plus lui qui allait au-devant d'eux (*idem* : 312).

Autrement dit, ce capital qui autrefois circulait, alimentant des réseaux humains, se trouve désormais mis au service des excès d'un seul individu. L'alcool, la chasse, la vitesse et le sexe constituent les valeurs de cette économie « spéculative », pour le moins improductive, fondée sur la recherche du plaisir pour lui-même.

Il se mit à aimer la chasse. Il partait dans sa nouvelle torpédo à la tombée de la nuit et ne revenait parfois qu'à l'aurore, tuant les animaux par plaisir, s'éloignant ainsi un peu plus de la pure tradition africaine qui veut que la chasse soit rituelle et utilitaire, et non aveugle et gratuite (*idem* : 312).

En cela, elle s'oppose à cette autre économie de la redistribution, dans le cadre de l'aumône, de fêtes publiques ou sous la forme de cadeaux, qui avait assuré le succès de Wangrin. De surcroît, le basculement vers le régime spéculatif (contraire, nous dit le narrateur, à la tradition africaine) restreint toute capacité à agir sur le destin tandis qu'il accroît la propension du héros à jouir du présent. D'un point de vue narratif, ce changement de régime se traduit par une diminution des prolepses (qui sont autant d'indices de la capacité de clairvoyance de Wangrin) et une accélération du récit vers son inévitable conclusion.

Cette précipitation du destin trouve son expression dramatique dans les excès de boisson et de vitesse commis par Wangrin, mais également sous la forme de la métaphore de la « pente glissante » qui préfigure la noyade fatale de Wangrin autant qu'elle décrit les ravages intérieurs causés par l'alcool. Il va de soi que la circulation du capital (ou en l'occurrence du flux) dont il est ici

question n'est pas différente de celle de la parole. À ce propos, il est significatif que la déchéance de Wangrin s'accompagne d'une augmentation des monologues (qui sont autant d'indicateurs de sa folie naissante) et d'une perte d'efficacité de sa parole qui, bien qu'elle ne cesse d'être généreuse et volubile, ne se déploie plus que dans les registres des contes pour enfant et des boutades pour adultes.

Passeur culturel par intérêt (ce dont rend compte à merveille sa fonction d'interprète), Wangrin tire profit de chacun des deux mondes : par exemple, de sa connaissance des traditions occultes, il profite pour avoir l'ascendant sur ses adversaires européens. Pour reprendre les termes de la distinction traductologique, désormais classique, opérée par J-R. Ladmiral, Wangrin n'est ni un « cibliste », ni un « sourcier ». Il serait plutôt les deux fois, à savoir un sorcier connaissant les subtilités de la langue-cible coloniale et un administrateur (un « technocrate », dirait-on aujourd'hui) maîtrisant les finesses de la langue-source du colonisé. Contrairement aux clichés dominants en études culturelles, la perspective de *L'étrange destin de Wangrin* est moins de faire valoir un rapprochement naïf et euphorique entre les cultures que de les forcer à échanger sur un mode résolument stratégique, avec un supplément d'intelligence donc.

D'un point de vue stylistique, cet échange donne lieu à une certaine hybridation de la langue française dans le récit, laquelle est liée essentiellement aux stratégies d'oralisation. Outre la création de collocations imagées (« français couleur vin de bordeaux », « répond-bouche » pour interprète) qui pourraient valoir comme autant de traductions, on notera la présence : de nombreux proverbes de la sagesse traditionnelle africaine (« Qui voit un Peul sans voir son double n'a rien vu », « Les dents de ton demi-frère consanguin peuvent être blanches, mais n'oublie pas qu'elles sont, à ton intention, toujours plantées dans des alvéoles remplies de sang ») ; de citations directement prélevées du contexte qu'il s'agisse de dénominations (« école des otages ») ou d'extraits de chants traditionnels (*idem* : 56-57) ; de métalepses (*idem* : 21 et 33) qui font ressembler le narrateur (ou ses porte-paroles) à un conteur ou encore de dialogues rapportés.

S'il fallait trouver une morale à ce récit « sans la moindre thèse de quelque ordre que ce soit – politique, religieuse ou autre » (*idem* : 9) comme certains ont tenté en vain de le faire, il faudrait commencer par éviter tout jugement manichéen. Eu égard à sa complexité même, *L'étrange destin de Wangrin* se prête davantage à une interprétation dynamique et peut-être bien postcoloniale, qui invalide, par exemple, toute distinction tranchée entre réalité et fiction, bien et mal. Il faudrait plutôt faire valoir une sorte d'éthique de la transmission valable, nous l'avons, aussi bien pour la parole que pour le capital. Cette éthique de la transmission, qui s'oppose à la jouissance exclusive de ses biens, impose la redistribution et, en définitive, une certaine collectivisation de la parole et du capital. Dans cette mesure, *L'étrange destin de Wangrin* illustre bien l'attache-

ment que portait A.H. Bâ à la tradition non pas tant dans ce qu'elle charrie de conservatisme, mais dans sa propension à constituer la collectivité.

Tel que le décrit A. H. Bâ, le travail de recomposition du récit oral de Wangrin paraît semblable à celui mis en œuvre pour reconstruire l'histoire de l'Empire peul du Macina.

Au moment de l'écriture de l'ouvrage, je dus procéder à un nécessaire travail de montage et de coordination des différents témoignages et introduire partout où c'était nécessaire des textes de liaison, afin de donner à l'ensemble du récit un enchaînement cohérent. Ce fut là, à part le travail de traduction et de mise en forme, bien sûr, l'essentiel de mon apport personnel, ainsi que, par endroits, les descriptions des lieux (*idem* : 361).

La démarche ethnographique (comparée ici à un exercice de traduction) privilégiée par l'auteur apparaît très différente des méthodes classiques de composition du roman. D'une certaine manière, la démarche littéraire de l'auteur peut être comprise à la lumière de son attachement au caractère collectif de la tradition. En effet, A.H Bâ ne conçoit pas le travail de création selon les canons romantiques, à savoir comme une aventure en solitaire. Il l'envisage plutôt comme une tâche éminemment sociale d'orchestration, qui place l'auteur au cœur d'un réseau de témoignages préexistants qu'il s'agit de « mettre en forme » de la façon la plus rigoureuse possible. Dans cette mesure, il faudrait se garder de considérer *L'étrange destin de Wangrin* uniquement comme une œuvre d'imagination, un roman au sens classique du terme. À cet égard, l'anecdote suivante rapportée par la mandatrice de l'auteur, Mme Heckmann, est suffisamment explicite :

Un jour, un étudiant écrit à Amadou Hampaté Bâ pour lui poser certaines questions sur son « roman » *L'Étrange Destin de Wangrin*. Amadou Hampaté Bâ lui répondit : « Je vais vous étonner, mais je n'ai jamais écrit de roman et n'en écrirai jamais [...] Tous les malentendus reposent sur cette étiquette inappropriée de « roman » qui fut apposée à cet ouvrage qui n'est à aucun moment une œuvre d'imagination. Il n'y a absolument rien d'imaginaire dans cette histoire. Et si la vie extraordinaire de Wangrin ressemble effectivement à un roman picaresque, et offre même une trajectoire exemplaire et symbolique, cela tient aux caprices du destin et non à Amadou Hampaté Bâ qui s'est contenté, certes avec son talent inégalé de conteur, d'ordonner tous ces éléments et de leur redonner vie (Makonda, 1988 : 62).

En fait, l'erreur consiste, à tirer la rigueur ethnographique du chercheur du côté du seul « génie » de l'auteur, à prendre l'œuvre du destin pour celle de l'au-

teur lui-même, bref, à couper le texte du réseau de témoignages dont il procède afin de le « thésauriser » dans la seule « imagination » de l'auteur. Loin d'être exclusivement le produit de la subjectivité de l'auteur, *L'Étrange destin de Wangrin* s'inscrit dans le tissu intersubjectif des témoignages recueillis par l'auteur. Dans cette optique, la propriété de l'histoire importe moins que la manière dont elle se distribue pour se mettre chaque fois à revivre : c'est précisément parce qu'il avait fait sienne cette posture qu'A. H Bâ était un conteur hors pair... et que Wangrin a perdu sa fortune avec philosophie.

Le geste narratif d'A. H. Bâ autant que la malice qui anime son héros procèdent de la même connaissance intime ou « microscopique » de la complexité linguistique et culturelle du milieu africain. Ce savoir s'oppose à la science totale du colonisateur dont la seule visée est d'étendre, par narcissisme, sa maîtrise et son pouvoir de discrimination. L'idée de la connaissance « générale » du savoir que défend A.H. Bâ, et que met habilement en pratique Wangrin découle, nous semble-t-il, de ce même primat du collectif (qui veut que le singulier trouve sa place dans le réseau du multiple) :

La plupart du temps, le connaisseur est un « généraliste » qui a des connaissances aussi bien dans la science des plantes, que dans celles des terres, propriétés agricoles ou médicinales, et dans la science des eaux, l'astronomie, la cosmogonie, la psychologie, etc. Il s'agit d'une science de la vie et d'une science éminemment pratique, consistant à mobiliser les énergies disponibles au service de la vie (Bâ, 1986 : 101).

Comment ne pas voir une isotopie entre les espaces en réseau de l'oralité, la science « générale » du traditionaliste et la conception de la création littéraire que se fait A.H. Bâ, tous trois articulés autour du même principe vital de circulation ?

Pour élaborer cette connaissance microscopique de l'Afrique, A.H. Bâ n'a pas hésité à combiner adroitement le savoir ethnologique et la sagesse africaine. Formé par T. Monod à l'Institut Français d'Afrique Noire en 1942, A.H. Bâ acquiert un certain nombre de méthodes d'enquête qui lui permettent de systématiser son travail de collecte des matériaux. Tirant parti des *Conseils aux chercheurs* de T. Monod et de *L'instrument pour l'ethnologue* de M. Griaule, A.H. Bâ ira même jusqu'à rédiger son propre manuel de recherche destiné à ses jeunes collègues de l'IFAN. C'est ce souci permanent de rigueur que l'auteur mettra en œuvre pour reconstituer l'histoire de l'empire peul du Macina à partir de témoignages oraux :

Cette collecte d'information est un véritable travail de fourmi. Il faut d'abord écouter, interroger, enregistrer, ensuite recouper les infor-

mations, puis établir une chronologie « indispensable » pour le lecteur européen... Nous n'avons pas seulement été obligés de tamiser et de recouper tous les renseignements qui nous étaient fournis par les informateurs. Il a fallu aussi refondre toutes les connaissances acquises et les distribuer selon un ordre chronologique (Develey, 1964 : 114).

Même si certains noms de personne ou de lieu de *L'Étrange destin de Wangrin* ont été légèrement modifiés au nom de la promesse d'anonymat faite au héros (Bâ, 1992 : 9), la rigueur méthodologique demeure la même. L'usage abondant de notes explicatives dans le roman qui rappelle la pratique ethnographique est, à cet égard, significatif. D'un point de vue méthodologique, il importe, selon A.H. Bâ, de bien marquer la distinction entre observation et théorie. Venant toujours en second, la théorie a d'abord pour vocation d'organiser les histoires « chaotiques » narrées par les traditionnalistes dans leur environnement d'origine.

Dans son ensemble, le travail de théorisation consiste en une ré-organisation des récits par recoupement des témoignages concurrents et, le cas échéant, demande de renseignements supplémentaires auprès des autorités reconnues. Par une étrange alchimie, l'exigence d'objectivité scientifique rejoint la posture du traditionnaliste auquel A.H. Bâ confère, de façon significative, le titre de « chercheur ». De même que le chercheur doit s'efforcer d'être le plus objectif possible, de même le traditionnaliste, à la différence du griot à la « bouche-déchirée », doit un respect religieux au récit qu'il raconte. Ainsi, selon le mot bien connu de l'auteur, le bon chercheur sera un initié qui devra posséder « un cœur de tourterelle, une peau de crocodile et un estomac d'autruche » (Bâ, 1986 : 112).

Dans ce contexte, l'habileté du conteur telle que l'entend A.H. Bâ consiste à la fois à faire preuve de rigueur dans la collecte des témoignages, mais aussi à être capable de redonner vie à l'histoire recomposée. Mais que l'on ne s'y trompe pas, ces quelques « enjolivements de forme » dont parle modestement l'auteur de *L'Étrange destin de Wangrin* ne sont pas différents des bonnes actions que Wangrin s'est évertué à accomplir tout au long de sa vie en silence. Celles-ci comme celles-là tirent leur supplément de valeur de ce qu'elles concèdent, voire masquent du génie ou de la générosité de l'individu pour le bien de l'histoire collective.

Références bibliographiques :

- AGGARWAL, Kusum (1999). *Amadou Hampâté Bâ et l'africanisme*. Paris : L'Harmattan.
- BÂ, Hampaté, Amadou (1986). « La tradition vivante », in KI-ZERBO, Joseph (dir.), *Histoire générale de l'Afrique. Volume I. Méthodologie et préhistoire africaine*. Paris : Présence africaine / Edicef / UNESCO.
- BÂ Hampaté, Amadou (1991). *Amkoullel l'enfant peul, mémoires*. Arles : Actes Sud.
- BÂ, Hampaté, Amadou (1992). *L'Étrange destin de Wangrin*. Paris : éditions 10 / 18 (1ère édition 1973).
- BANDIA, Paul (2001). « Le concept bermanien de l' 'Étranger' dans le prisme de la traduction postcoloniale », in *TTR*, vol XIV, n° 2.
- BHABHA, Homi (2004). *The Location of Culture*. New York & Londres : Routledge.
- DEVEY, Muriel (1993). *Hampaté Bâ. L'homme de la tradition*. Sénégal & Togo : Livre-Sud, NEA Togo
- GOURDEAU, Jean-Pierre (1980), « L'Étrange destin de Wangrin : le mythe, l'individu, l'histoire », *Afrique littéraire*, n° 54-55, p. 89-91.
- MAKONDA, Antoine (1988). *L'Étrange destin de Wangrin. Étude critique*. Paris : Nathan.
- RIVIA, Sylvia (1992). « Les structures temporelles dans L'étrange destin de Wangrin d'Amadou Hampâté Bâ », in JOUANNY, Robert, *Lecture de l'œuvre d'Hampaté Bâ*. Paris : L'Harmattan, pp. 53-69.
- VENUTI, Lawrence (1998). *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. New York & Londres : Routledge.

FRANCOPHONIE, PERIPHERIE ET AUTO-TRADUCTION : LE CAS DE GHERASIM LUCA

Daliana Gligore
Université Charles de Gaulles Lille 3

« La seule langue universelle de la littérature, c'est la traduction »

Horace Engdahl, Secrétaire perpétuel de l'Académie Nobel.
Interview parue dans *Le Monde des Livres* du 21/12/2007, p. 10

Résumé : Si la francophonie semble aujourd'hui être liée majoritairement à une périodisation postcoloniale dominante, il ne faut pas oublier que, pour de nombreux pays, l'histoire se scande autour du postcommunisme. C'est le cas du poète roumain Gherasim Luca qui, d'origine juive, va fuir son pays et venir en France où il commencera à traduire en français son œuvre écrite en roumain. L'analyse de l'auto-traduction ici proposée, avec les choix obligés en ce domaine (place de la « couleur locale » par exemple, mais aussi pouvoir de l'écrivain sur le texte à traduire), donne à voir ce que peut-être le travail d'un écrivain francophone qui échappe aux voies de la traduction normative pour inventer un texte nouveau. En ce sens, ce travail tend à montrer qu'au-delà des apories sur les « voleurs de langue », il existe un vaste espace où les contacts de culture font encore sens.

Mots-clés : postcommunisme – Roumanie – auto-traduction – littérature – francophone.

Abstract : The present work is a study of self-translation based on the case of the Jewish Romanian Writer, Gherasim Luca. Gherasim Luca leaves his native country in 1952 and he chooses to live in France where he starts to translate his Romanian literary work into French. This article seeks to examine the practice of Gherasim Luca's self-translation through a comparative analysis between his original and self-translated texts. The thorough investigation of the Romanian and French versions of Luca's work emphasizes three distinct self-translation practices. Gherasim Luca takes advantage of being his own translator to stray from a normative type of translation. Therefore, the newly created text can be seen as a space in which all cultures meet together.

Keywords : postcommunism – Rumania – self-translation – literature – francophone.

Si la francophonie invite tout naturellement à poser des questions quant aux rapports du centre et de la périphérie et entre les langues, il existe néanmoins des spécificités qui font que les écritures francophones ne relèvent pas de problématiques similaires. La question post-coloniale concerne, certes, une large part des situations de francophonie dans le monde (France, Belgique, Maghreb, Haïti, Antilles, Afrique...) mais d'autres situations relèvent de situations postcommunistes (la Roumanie et plus généralement l'Europe centrale, sans oublier la francophonie israélienne qui est peu connue (Mendelson, 2001). D'autres situations enfin ne relèvent d'aucun post- (Suisse, Canada). Enfin, la problématique centre / périphérie doit être nuancée du fait que certains pays de l'espace francophone se sont constitués en véritables épicycles littéraires (Canada, Belgique, Suisse) et que, de toute manière, l'opposition centre / périphérie ne vaut que pour la littérature consacrée, la « périphérie » étant le lieu d'une abondante production souvent ignorée et qui n'attire guère l'attention des chercheurs. Ce qui est en revanche commun à ces situations est bien le problème de la langue littéraire qui place les écrivains devant des choix générant une double insécurité linguistique : par rapport à l'esthétique littéraire mais aussi par rapport au médium choisi.

Nous voudrions ici aborder le problème sous l'angle de la traduction qui nous paraît essentiel dans l'espace francophone. En effet, s'il est celui où des écrivains écrivent en français, il est aussi celui où des écrivains écrivent en deux langues dont les rapports ont été déterminés par l'époque coloniale. Mais, comme nous l'avons dit, le postcolonial n'épuise pas le problème. C'est pourquoi nous voudrions nous pencher aujourd'hui sur une des pratiques linguistiques et esthétiques possibles pour l'écrivain : l'auto-traduction, pratique qui déjoue les oppositions puisqu'elle peut être le fait d'écrivains post-coloniaux (Rachid Boudjedra) comme celle d'écrivains post-communistes tel Gherasim Luca dont nous allons analyser l'expérience.

Il est nécessaire tout d'abord, afin de déchiffrer le pourquoi de cette option de l'auto-traduction, de se remémorer l'ambiance culturelle roumaine après la Deuxième Guerre Mondiale. En 1945, le Groupe Surréaliste Roumain dont Gherasim Luca fait partie profite de l'apaisement de l'après-guerre pour publier ses ouvrages. Afin de faire connaître, au-delà des frontières nationales, leurs découvertes théoriques sur l'épanouissement du surréalisme, il est impératif, pour les écrivains roumains, de dépasser les frontières linguistiques, soit par la rédaction de certains de leurs livres directement en français, soit par le recours à la traduction. Dans cette perspective, la traduction ne serait pas simplement la prolongation d'une œuvre littéraire dans une autre langue, elle serait la condition indispensable à l'existence de cette œuvre.

Luca entreprend donc de s'auto-traduire en français parce qu'il souhaite établir un dialogue soutenu avec le groupe des surréalistes français afin de leur

faire partager ses recherches personnelles concernant l'épanouissement du surréalisme, notamment ses théories non-œdipiennes sur la vie, l'amour, la mort. Ceci est confirmé par une lettre que Gherasim Luca adresse à Sarane Alexandrian en 1947, en réponse à un questionnaire sur l'avenir du surréalisme (Raileanu, 2004 : 141). Datée « Bucarest, le 29 juin 47 » et rédigée en français, cette lettre contient des informations essentielles au décryptage des raisons qui ont mené Gherasim Luca sur la voie de l'auto-traduction.

Luca y exprime tout d'abord son vif accord avec le projet d'André Breton, Yves Bonnefoy, Claude Tarnaud et Sarane Alexandrian qui consiste à établir un état des lieux du mouvement surréaliste après la Deuxième Guerre Mondiale. Puis, il fait une courte présentation de son livre *L'Inventeur de l'amour* et de ses idées sur l'amour non-œdipien : à ses yeux, le seul procédé capable de raviver la flamme du surréalisme. Il déplore, non sans une pointe d'humour qui lui est propre, que le roumain ne soit pas une langue maîtrisée par les surréalistes parisiens, ce qui aurait sûrement facilité la communication. À noter la définition que Gherasim Luca donne à la langue roumaine : le syntagme employé par le poète écarte tout rapprochement avec la notion de « langue maternelle » :

Je regrette beaucoup que la langue dans laquelle je m'exprime habituellement ne vous soit pas connue ; vous auriez eu l'occasion de rencontrer dans mon livre 'Inventatorul iubirii' 'L'Inventeur de l'amour' le schéma d'un appareil théorique et pratique de délivrance TOTALITAIRE par l'amour. (*apud* Raileanu, 2004 : 143).

Ensuite, il s'interroge sur les possibilités de transmettre aux lecteurs français le contenu incendiaire de son ouvrage. La traduction lui semble un projet réalisable, au moins partiellement. À ce moment-là, Luca n'envisage pas d'entreprendre lui-même ce travail, ses pensées s'orientent plutôt vers deux de ses amis capables de traduire son texte en français :

Votre lettre et surtout les quelques remarques que vous y avez faites sur l'érotisme, justifie assez ma tentative de vous communiquer la direction de ma pensée, car elle ne vous est pas tout à fait étrangère. J'aurais préféré vous rendre sensible cette pensée dans ses projections concrètes dans la vie, dans l'amour, dans le comportement. Il n'y a aucune modalité pour vous de prendre connaissance du livre dont je vous ai parlé ? Un ami commun (Brauner, Hérold) pourrait éventuellement traduire à votre intention au moins le premier chapitre. Qu'en pensez-vous ? (*Ibidem* : 144).

L'idée de traduire cet ouvrage ne se concrétise pas à l'époque ; c'est probablement pour cette raison que Gherasim Luca s'oriente, quelques années plus

tard, vers l'auto-translation de *Inventatorul iubirii*, suivi de *Parcurg imposibilul* [*Traverser l'impossible*] et de *Moartea moartă* [*La Mort morte*], ainsi que de *Un lup văzut printr-o lupă* [*Un loup à travers une loupe*].

Le recueil *Un loup à travers une loupe* fera l'objet d'une publication posthume en 1998 ; la traduction n'est que partiellement revue par l'auteur, mais certains textes de ce recueil avaient été déjà publiés séparément en revue, ce qui nous fait conclure que le projet de l'auto-translation germe chez Luca bien avant 1992. Nous pouvons établir, approximativement, la date de début de cette entreprise : la fin des années cinquante, si l'on fait référence à la date de publication de certaines proses en revue : « L'Écho peint en rouge » (*Edda*, n° 2, mars 1959), « Minéral, ô statue du désir » (*Réalités secrètes*, n° 6), « Je t'aime » (*La Brèche*, n° 7, décembre 1964) et « Le lendemain » (*Phases*, n° 11, mai 1967). La traduction de *L'Inventeur de l'amour et de La Mort morte* ne le satisfait pas, malgré les multiples corrections et révisions. Il décide toutefois de remettre le travail à son éditeur en mars 1994, juste avant son suicide.

Notre recherche à la Bibliothèque Jacques Doucet fait état d'un autre texte que Luca s'était proposé de traduire en français. Il s'agit du manuscrit de *Traverser l'impossible*, variante française du texte roumain *Parcurg imposibilul*. Le travail de l'auto-translation semble lui poser quelques difficultés, car il exprime de façon tranchante son avis à propos de ce texte en roumain ainsi que de la première variante en français : « TRAVERSER L'IMPOSSIBLE (Traduction mot-à-mot aussi mauvaise que l'original même) » (Fonds Gherasim Luca, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris, manuscrit GHL MS 11) et Luca décide d'abandonner la traduction de cet ouvrage. Trouver le titre le plus adapté en français représente déjà un vrai casse-tête : il hésite entre *Voyage à travers le possible* (texte annoncé sur la page de titre *Le Vampire passif*) et *Tenter l'impossible* (texte annoncé sur la page de titre *Les Orgies des quanta*) pour finalement choisir *Traverser l'impossible*.

Si l'on analyse la traduction du premier paragraphe de cet ouvrage, nous avons le tableau complet de toutes les difficultés de cette entreprise.

Voici la première variante manuscrite en français ; les mots en italiques sont rayés, les mots en gras sont insérés :

L'attrance que l'objet *L'attraction qu'exerce sur moi l'objet* sous tous ses aspects dialectiquement et symptomatiques, et les quelques déterminantes personnelles qu'il serait sur lesquelles il serait vain de *rappeler ici parce* que s'attarder je l'ai fait avec assez d'insistance [aille...mot illisible] m'ont conduit amené *il y a quelques années* à la découverte d'un **nouvel** objet de connaissance *que j'avais nommé* (Objet Objectivement Offert O.O.O) et qui devait inaugurer entre les hommes gens une série de relations appuyé basés sur un inconscient collectif à l'état de veille, relations qui *au moindre plus élémentaire (au moindre)* travail d'interprétation nous dévoilaient le contenu précieux de

la vie, le fluide qui nous rapproche et *qui nous* éloigne (sépare) nos destins. (Fonds Gherasim Luca, manuscrit GHL MS 11, sans mention de date, page non numérotée).

Cette version suit de manière presque constamment littérale l'original, ne s'écartant du strict mot à mot que pour mettre en place les concordances d'ordre grammatical imposées par la langue cible. Le traducteur suit premièrement les règles de la syntaxe roumaine (« l'attirance que l'objet... ») pour ensuite se plier aux exigences de la syntaxe française : « l'attraction qu'exerce sur moi l'objet... ». Une réminiscence de la morphologie roumaine subsiste également dans la construction du degré de signification de l'adjectif « petit » : « *au plus élémentaire* travail [...] ». Le traducteur forme le superlatif relatif à l'aide de l'adverbe « plus », qui correspond à l'adverbe roumain « mai ». Il corrige cette version selon la règle française, en employant « moindre », le comparatif de supériorité irrégulier de l'adjectif « petit » : « au moindre travail [...] ». Au niveau lexical, on remarque aussi les hésitations du traducteur qui propose les premiers synonymes : « attirance » / « attraction », « rappeler » / « s'attarder », « conduit » / « amené », « les hommes » / « les gens », « appuyé » / « basés », « éloigne » / « sépare ». La présentation conserve les paragraphes longs et denses, les phrases linéaires composées de nombreuses subordonnées relatives. La variante dactylographiée prend en compte ces suggestions et en formule d'autres ; les mots en gras sont rajoutés :

L'attirance qu'exerce sur moi l'objet / sous tous ses aspects dialectiquement symptomatiques / et les quelques déterminantes personnelles / qu'il serait vain de reprendre ici / puisque je l'ai fait avec assez d'insistance ailleurs (Le Vampire Passif) / m'ont conduit à la découverte d'un nouvel objet / de connaissance : l'Objet Objectivement Offert / qui devait inaugurer entre les gens / une série de relations basées sur / un inconscient collectif en à l'état de veille / et qui au moindre travail d'interprétation / nous dévoilerait le contenu précieux de la vie / le fluide qui approche et éloigne nos destins... (Fonds Gherasim Luca, manuscrit GHL MS 11, sans mention de date, page non numérotée).

Nous remarquons que Gherasim Luca effectue des révisions importantes à plusieurs niveaux. Au niveau lexical, il ne conserve aucun de deux verbes proposés auparavant : « rappeler » et « s'attarder » cèdent la place au verbe « reprendre », puis il remplace l'adjectif qualificatif « dialectiques » par l'adverbe « dialectiquement » ; au niveau syntaxique, il remplace la locution causale « parce que » par son équivalent, « puisque », il supprime la subordonnée relative « que j'avais nommé », il supprime également le complément temporel « il y a quelques années », il supprime, afin d'éviter la répétition, le nom « **relations** [qui au moindre travail...] » et il utilise la conjonction copulative « **et** [qui au

moindre travail...] » pour garder les rapports de coordination ; au niveau grammatical, le verbe « dévoiler » s'accorde en nombre avec le substantif qu'il détermine : « relations [...] qui dévoilaient [...] » dans la variante manuscrite.

Lors de la variante dactylographiée, du fait de la suppression du second « relations », Luca décide d'accorder en nombre le verbe « dévoiler » avec le substantif « l'inconscient » : « l'inconscient [...] dévoilerait [...] ». Le changement du temps verbal implique un effet stylistique : la certitude de l'imparfait cède la place à l'hypothèse du conditionnel ; au niveau de la présentation, il opte pour des vers regroupés en strophes, afin de faciliter la lecture et la compréhension du texte. Il supprime bon nombre de propositions subordonnées.

L'appréciation négative que Luca émet à l'égard de cet ouvrage l'empêche de continuer son travail d'auto-translation. Il juge l'œuvre trop mineure ; elle ne vaut pas la peine d'être traduite. Cette opération est vécue comme un supplice, parce que s'auto-traduire « oblige toujours à voir quelles sont les faiblesses du texte original » et donc à retravailler ce dernier, entraînant un travail « long et fastidieux » (Lataud, 1996 : 226).

Malgré ce premier essai peu concluant, Gherasim Luca décide toutefois de se charger lui-même de la « transmission » de son texte dans une autre langue, en l'occurrence le français. Il est, par conséquent, son propre traducteur : il endosse simultanément les responsabilités de l'auteur et du traducteur. Dans ce cas particulier, la même personnalité assume la double paternité : la création et la traduction. Le lecteur est devant l'œuvre *initiale* et l'œuvre *re-créée* par l'auteur dans et par la traduction qu'il entreprend.

En principe, une condition essentielle doit être remplie afin d'accéder à ce double statut : il faut être parfaitement bilingue car, lors du passage d'une langue à l'autre, le lecteur étranger doit retrouver toute la signification du texte original. Cette opération exige une maîtrise profonde de la langue-source et de la langue-cible, qui doivent être assimilées au point que le traducteur puisse s'interroger : « Dans quelle langue suis-je, am I, bin ich, aux tréfonds de moi-même ? » (Ladmiral, 1994 : 148-150). Mais au-delà des compétences linguistiques, être bilingue implique également l'aptitude à traduire « les présuppositions culturelles » :

[...] le concept de langue devra aussi être dilaté ou élargi pour s'ouvrir sur les horizons socioculturels qui viennent assurer le remplissement réel de la sémantique. De proche en proche, ce sont toutes les présuppositions du champ culturel que le traducteur finirait par être amené à maîtriser (*idem* : 178).

Cette qualité indispensable aux traducteurs allographes représente, chez les écrivains qui s'auto-traduisent, une composante essentielle car ils doivent être profondément immergés dans leurs deux environnements culturels. Auteur

et traducteur ne sont plus, dans cette perspective, deux entités antagonistes, mais les deux faces de la même personnalité créatrice.

Ainsi, l'auteur-traducteur jouit-il d'une totale liberté de décision dans un espace spécifique, celui de l'auto-traduction, où il règne en maître absolu. Il est libre de supprimer ou d'insérer des mots ou des paragraphes entiers, de remodeler les phrases, de réécrire bon nombre de passages, de recourir à tel ou tel procédé de traduction selon les circonstances, sans se soucier de la « fidélité » envers le texte original.

En effet, l'interrogation fondamentale soulevée à l'égard des traductions allographes – est-ce une bonne ou une mauvaise traduction ? – ne se pose plus dans le cas d'un texte traduit par son auteur, celui-ci étant censé avoir trouvé les mots « justes » pour reproduire, dans une autre langue, son propre discours. L'auto-traduction devient, dans la langue cible, une œuvre à part entière, unique et irremplaçable, car une traduction allographe ne serait plus concevable.

Les œuvres qui font l'objet d'une traduction effectuée par l'auteur même subissent des modifications importantes lors du passage d'une langue à l'autre. Les équivalences rythmiques et lexicales, les remodelages syntaxiques, les calques linguistiques sont autant de moyens dont l'auteur-traducteur fait usage selon son bon vouloir. Ces opérations sont clairement identifiables par la mise en parallèle des œuvres originales et de leurs versions en langue étrangère, ce qui permet d'apprécier l'étendue et la nature des différences entre le texte de départ et le texte d'arrivée.

Après avoir réalisé la mise en parallèle des originaux rédigés en roumain et de leurs traductions françaises, nous constatons que Gherasim Luca entrecroise, sans aucun scrupule particulier, trois procédés de traduction auctoriale :

a) « l'auto-traduction naturalisante » parce qu'il accomplit une véritable « mise en conformité » du texte traduit aux exigences stylistiques du français. Ses efforts visant à « plier » le texte roumain « aux seules normes de la langue cible, en éradiquant toute interférence de la langue source » (Oustinoff, 2001 : 29) sont remarquables : les exemples cités plus bas en témoignent.

Cette opération d'auto-traduction renvoie toujours aux rapports du sujet à sa langue maternelle, à soi-même, mais également à la langue étrangère et à l'Autre. La réappropriation de la langue maternelle (par l'auto-traduction) serait-elle une volonté de se replonger dans la langue et l'histoire de son pays natal, de garder le contact avec le passé pour redonner un sens au présent ?

La mise en parallèle du texte roumain (TR) et de sa version française (VF) nous oriente vers une réponse négative à cette interrogation. Le traducteur Luca ne fait aucun effort particulier visant à faire ressortir le substrat roumain, l'atmosphère typique du pays natal ou la couleur locale dans la version française. Bien au contraire, il s'acharne à effacer tout élément qui renverrait à la Roumanie. Il

n'y a, dans les trois textes traduits par Gherasim Luca, qu'un seul syntagme qui fait indubitablement référence au pays d'origine : « *am senzația acelui țăran român care [...]* » est repris en français par « j'éprouve les sensations de ce paysan roumain qui [...] » (Luca, 1998 : 14). Quant aux noms propres, Luca choisit d'utiliser les dénominations françaises. Ainsi, le fleuve *Dunărea* devient le *Danube* (*idem* : 9) mais ce cadre géographique ne renvoie que partiellement à la Roumanie. Gherasim Luca conserve dans la version française le souvenir d'une coutume roumaine, selon laquelle « le 23 avril, tous les Georges s'attendent à recevoir des vœux » (*idem* : 67). Il utilise donc l'homologue français du prénom roumain *Gheorghe*. Cet élément ne peut être perçu comme ayant un rapport avec la Roumanie que par un lecteur qui disposerait d'une connaissance approfondie des coutumes religieuses roumaines : le 23 avril l'on fête, selon le calendrier orthodoxe roumain, *Sfântul Gheorghe* / Saint George. Il procède ainsi à l'élimination de toute expression qui évoquerait son pays natal ; il supprime le toponyme *București* / *Bucarest* ; le restaurant situé à Bucarest est ainsi transformé en une quelconque épicerie d'un quartier sans nom. Quant à l'anthroponyme à sonorité roumaine *Gheorghe Niculescu*, il est remplacé par le nom bien français *Arthur Dupont* : « [...] *pe peretele unui restaurant din București se poate vedea o fotografie de 1m pe 60 pe care scrie Gheorghe Niculescu 1889-1940, fondatorul magazinului [...]* » (Pop, 2003 : 218) / « [...] sur le mur d'une petite épicerie de mon quartier une photo de 1m sur 60 cm sous laquelle s'étale en gros caractères : Arthur Dupont, fondateur du magasin [...] » (Luca, 1998 : 80).

b) « l'auto-translation décentrée » :

[...] est décentrée toute auto-translation qui s'écarte des normes d'une doxa traduisante donnée indépendamment de tout jugement de valeur ; l'écrivain peut s'écarter à tout moment de ce que l'on est en mesure d'attendre d'une traduction allographe. La traduction obtenue est ingénieuse et élégante, grâce au recours à des 'compensations' là où la traduction littérale est insuffisante. (Oustinoff, 2001 : 31).

Il est difficile, dans cette optique de « décentrement », de donner une réponse précise à notre interrogation précédente : qu'est-ce que l'auto-translation effectuée par Gherasim Luca « rend » de l'original écrit par Luca même ?

Nous renvoyons ici aux conclusions des critiques qui s'accordent à penser qu'il « serait illusoire de penser que la traduction rend l'original à l'identique » (*idem* : 18). Par conséquent, il nous resterait à déterminer, dans les auto-translations de Luca, quels sont les aspects de l'original roumain rendus en français.

Mais cette entreprise est vouée à l'échec, puisqu'il est impossible de quantifier, tous niveaux confondus, les transformations effectuées par le traducteur.

Nous avons pu constater, dans les exemples analysés ci-dessus, que Gherasim Luca use sciemment de ce pouvoir de détourner les chemins balisés de la traduction normative et il intervient régulièrement, grâce à ses trouvailles, au niveau de la syntaxe, du vocabulaire, de la ponctuation, du régime métaphorique.

Tant au niveau du contenu qu'au niveau de la forme, la version française ne peut rendre que partiellement les idées, les opinions, les sensations, les figures stylistiques contenues par l'original roumain. De plus, le texte auto-traduit par Luca contient des façons de « rendre » l'original qu'aucun traducteur – hormis l'auteur lui-même – ne se serait raisonnablement jamais aventuré à envisager.

Tentons maintenant de répondre à une autre interrogation : le traducteur est-il « fidèle » à l'original ? La problématique de la « fidélité » (ou de la « loyauté », pour reprendre le terme de Christiane Nord) en matière de traduction tient une place importante au cœur des débats sur la traduction et ne cesse de diviser les esprits. Les critiques ont tenté de trouver une réponse satisfaisante à ce sujet complexe, mais leurs opinions sont divergentes. Si l'on résume leurs conclusions, le traducteur a le choix entre la traduction *littérale* ou *oblique* (Vinay & Dalbarnet, 1977) : deux pôles d'une dichotomie séculaire qui oppose les *sourciers* aux *ciblistes* (Ladmiral, 1986 & 1994), *les verres colorés* aux *verres transparents* (Mounin, 1963), *l'équivalence formelle* à *l'équivalence dynamique* (Nida, 1969), *la traduction sémantique* à *la traduction communicative* (Newmark, 1988), *la traduction documentaire* à *la traduction instrumentale* (Nord, 1991), *la traduction hypertextuelle (ethnocentrique)* à *la traduction littérale* (Berman, 1984).

Ces antinomies sont spécifiques aux problèmes de la traduction allographe. Dans le cas particulier de l'auto-traduction, la notion de « fidélité » perd de son intérêt, puisque l'auteur qui décide de traduire ses propres textes n'est plus tenu de suivre ni l'un ni l'autre de ces principes éthiques.

Dans notre cas, le traducteur Gherasim Luca est-il « fidèle » à l'original de Gherasim Luca l'écrivain ? Toutes proportions gardées, nous pouvons émettre l'hypothèse que la version française qui présente, pour ainsi dire, le plus haut degré de « fidélité » à son original roumain est *La Mort morte* puisque nous y enregistrons une vingtaine de remodelages mineurs au niveau syntaxique, lexical, stylistique. Avec *L'Inventeur de l'amour*, Luca est déjà moins « fidèle » à l'original roumain. Son « infidélité » augmente lors de la traduction du recueil *Un loup à travers une loupe* : il ne s'y gêne pas, par moments, pour clairement « trahir » son original.

Comme nous avons pu le remarquer à plusieurs reprises, Gherasim Luca transgresse très souvent les règles d'une traduction allographe. La dichotomie pertes / gains, telle qu'elle est présentée par la plupart des critiques, ne semble pas être sa priorité lors de son travail de traduction. Il serait d'ailleurs extrêmement difficile de classer les transformations que Luca effectue lors de la traduction dans ces catégories, à moins que l'on se borne à un inventaire simpliste du genre : la comparaison (« comme sur un oubli ») est remodelée en métaphore (« l'oubli de mes temps »).

Nous avons plutôt le sentiment que Gherasim Luca applique, dans son entreprise d'auto-traduction de ses œuvres en français, les préceptes d'André Gide :

Je crois absurde de se cramponner au texte de trop près ; je le répète : ce n'est pas seulement le sens qu'il s'agit de rendre ; il importe de ne pas traduire des mots, mais des phrases et d'exprimer, sans en rien perdre, pensée et émotion, comme l'auteur les eût exprimées s'il eût écrit directement en français, ce qui ne se peut que par une tricherie perpétuelle, par d'incessants détours et souvent en s'éloignant beaucoup de la simple littéralité (cité par Oustinoff, 2001 : 15).

c) « l'auto-traduction re-créatrice » (*idem* : 33) puisque maintes fois Gherasim Luca prend « toutes les libertés en se traduisant lui-même, quitte à introduire des modifications majeures au texte original ». Il est libre d'opérer tous les changements qu'il souhaite, quitte à aboutir à une véritable re-création.

Gherasim Luca profite pleinement de cette liberté de découper le texte, de raccourcir les phrases, de réécrire les passages qui lui semblent, à ce moment-là, « médiocres ». Il s'impose, en tant que traducteur, des règles déontologiques intransigeantes : il s'auto-traduit, il s'auto-corrige, il s'autocensure. Dans le passage du roumain au français, il est la seule instance décisive. Ce n'est qu'à lui qu'appartient la « décidabilité » (Ladmiral, 1994 : 209) dans le choix des champs lexical, sémantique et culturel, position qui est très différente de celle du traducteur allographe.

Mais le travail de traduction effectué par Gherasim Luca suit néanmoins un schéma méthodologique très rigoureux : la première version est la traduction littérale du texte roumain en français. Elle représente la matière brute du traducteur, elle enregistre, par le biais des rayures et des mots rajoutés, les solutions probables envisagées par le traducteur. La deuxième version consigne le choix du traducteur concernant les solutions proposées auparavant : le traducteur conserve la solution qui lui paraît la plus appropriée. La troisième version façonne la précédente, surtout au niveau de la ponctuation. La quatrième version peaufine les derniers détails, comme les corrections orthographiques par exemple.

En s'auto-traduisant, Luca réorganise l'axe syntagmatique du discours : il s'en prend à la syntaxe roumaine, en remplaçant des mots, en introduisant des syntagmes, en supprimant des paragraphes entiers. Il plie le texte roumain aux exigences de la syntaxe française : il remanie les phrases pour les rendre plus homogènes, plus concises, plus cohérentes. Nous constatons également une tendance à changer de ton en passant d'une langue à l'autre : ton polémique en roumain, ton poétique en français. Seul l'auteur peut s'arroger le droit de ne pas être « fidèle » à son original. En tant que traducteur de sa propre œuvre, il a la liberté de varier le mode de traduction adopté, selon son bon vouloir.

Nous pouvons visualiser la méthode de traduction de Luca à l'aide du

schéma suivant, ce qui nous permet d'observer que « la révision » (Oustinoff, 2001 : 182) n'est faite que dans la langue traduisante, le français :

original ? traduction littérale = version 1 ? 1ère révision = version 2 ? 2ème révision = version 3 ? 3ème révision = version 4

Le « nouveau » texte se dévoile peu à peu sous nos yeux, d'une lecture à l'autre, d'une relecture à l'autre, d'une mise en mots à une mise en mots renouvelée. Plus on avance, plus on est à même de comprendre les articulations du texte, plus l'on défait et l'on pénètre son jeu, en analysant une à une ses composantes. Les versions françaises proposées par Luca ne constituent pas la traduction qui répond à notre attente, elles la déjouent. Elles sont le résultat d'une sorte d'alliance, selon une recette unique de Luca, entre plusieurs procédés de traduction. Elles reprennent, par endroits, littéralement, les textes écrits en roumain et, en même temps, elles présentent des différences frappantes par rapport aux originaux. C'est justement dans ces effets de trompe l'œil que les auto-traductions de Luca dévoilent leur spécificité. Grâce à cette mise en parallèle du TR et de la VR, nous avons la possibilité d'assister à « [...] la remontée dans les premières étapes de la gestation poétique, à la reformulation des mots du texte dans d'autres mots, à la divulgation des différentes étapes qui ont précédé le choix final d'un mot » (Levillain, 1990 : 45).

Si l'on procède à une mise en parallèle uniquement de l'original roumain et de sa version française publiée, nous avons une image incomplète de ce que représente le labeur de l'auto-traduction. Ce n'est qu'après notre analyse de la section *Les Cernes du fleuret* – qui prend en compte, à part l'original roumain et la version française publiée, les quatre variantes intermédiaires conservées en manuscrits – que nous pouvons nous rendre compte des difficultés que cette entreprise pose à l'auteur-traducteur. Ces difficultés semblent être liées à leur « singularité fondamentale » : « [...] la traduction de sa propre œuvre par un poète a comme singularité fondamentale de n'appartenir ni à la catégorie bien délimitée de la traduction ni à celle de la création » (*idem* : 35).

Et, bien que l'on soit habitué à séparer l'activité de l'écrivain de celle du traducteur, il faut, dans le cas de Luca, se rendre à l'évidence : le traducteur n'empêche pas le poète d'exister. Traduction et écriture sont, dans la vision de Gherasim Luca, indissociablement liées l'une à l'autre. Il semble par conséquent difficile de qualifier la méthode de traduction de Luca ; nous nous risquons cependant à employer un adjectif qui nous paraît approprié : Luca procède à une traduction *intuitive* de ses œuvres lors de ce « passage » du roumain au français. Il utilise son « sens traducteur » (lorsqu'il reste proche de l'original) autant que son « sens créateur » (lorsqu'il s'écarte de l'original) afin de parvenir à une « traduction-texte » qui lui convienne.

L'auto-traduction est un art entropique : le changement entraîne une perte inéluctable et incalculable, faisant de l'art de la traduction de soi un renoncement à soi, une forme d'abandon et de déplaisir ; cette pénible entreprise est ressentie par Gherasim Luca comme un calvaire, un passage obligé mais forcé de son écriture.

Luca tire profit de cette position de pouvoir que lui confère l'auto-traduction mais il ne le fait pas le cœur léger, bien au contraire. L'artiste perfectionniste qu'il est doute parfois de ses capacités de traducteur et, par exemple, abandonne la traduction du texte *Parcurg imposibilul* [*Traverser l'impossible*] ; de même, il exprime son mécontentement à l'égard de ses traductions de *Inventatorul iubirii* [*L'Inventeur de l'amour*], *Moartea moartă* [*La Mort morte*], *Un lup văzut printr-o lupă* [*Un loup à travers une loupe*].

Il est difficile d'imaginer, après avoir dévoilé la personnalité de Gherasim Luca, traducteur de ses propres ouvrages, que le projet de traduction, qu'il soit confié à Brauner ou à Hérold, ait pu aboutir. Cela relève de l'évidence : seul Gherasim Luca aurait pu le réaliser, et, heureusement pour les lecteurs français qui auraient été privés de trois de ses textes fondamentaux, il l'a fait.

Il faut également s'interroger sur les intentions de Gherasim Luca lorsqu'il effectue des traductions allographes ; un épisode relaté par Dumitru Tsepeneag dans son livre *Un Român la Paris* [*Un Roumain à Paris*] pourrait nous renseigner à ce sujet. Tsepeneag rejoint à Paris l'opposition roumaine de l'exil au début des années 1970. Il a des connaissances approfondies du français, puisqu'il a traduit en roumain plusieurs auteurs français, dont Albert Béguin, André Malraux, Gérard de Nerval, Alain Robbe-Grillet, Maurice Blanchot, Jacques Derrida.

Après son installation en France, il continue à écrire en roumain et ses ouvrages seront traduits et publiés aux éditions Flammarion. À partir de 1985, il commence à écrire en français pour, en 1990, revenir à la langue roumaine en publiant des textes rédigés aussi bien en français qu'en roumain. Malgré cela, Tsepeneag peine à faire publier ses romans en France. Dans *Un Român la Paris* [*Un Roumain à Paris*], il retrace tous les avatars de la traduction de ses textes :

[...] juin 1971. Alain [Paruit] a accepté de traduire en plus mon roman [...] Je lui ai montré des fragments traduits par Anna Domard et ils les a trouvés acceptables, après quelques corrections stylistiques. [...] Le 8 juin 1971. J'ai été chez Flammarion : ils n'aiment pas la traduction et veulent une confrontation (le nom de Gherasim Luca a été prononcé) pour voir en quelle mesure c'est la faute du traducteur. Ils m'ont parlé d'une 'maladrese générale' de l'expression qui ne rime pas avec le raffinement des thèmes et l'habileté de la construction (Tsepeneag, 1993 : 159-160).

Nous apprenons ainsi l'existence d'une possible collaboration entre Dumitru Tsepeneag et Gherasim Luca. Dans les milieux éditoriaux parisiens, le nom

de Gherasim Luca semble donc être une référence en matière de « parfaite maîtrise de la langue française ». Mais le projet n'aboutira pas ; c'est finalement Alain Paruit qui traduira Tsepeneag. Mais, plus de vingt ans après ces événements, l'ironie de l'histoire fait que Dumitru Tsepeneag traduira deux textes écrits par Luca : *Tragedii care trebuie să se întîmple* / [*Tragédies qui doivent arriver*] et *Dorința dorită* / [*Le désir désiré*], extrait de *Un lup văzut printr-o lupă* (PO&SIE, n° 63 ; ces deux traductions n'ont pas été revues par Gherasim Luca).

Les rapports que Gherasim Luca tissé avec ses deux langues d'expression, le roumain, langue maternelle et le français, langue d'adoption sont donc complexes. Il écrit en roumain (1930-1952) dans le contexte d'une Roumanie rêvant de « romanité », où les intellectuels souhaitent préserver le roumain, langue latine, de toute influence, slave ou germanique. Ce rêve de la pureté linguistique trahit « [...] le symptôme non d'une maladie de la langue mais de la relation malade qu'une certaine forme de culture européenne, qui échoit *aussi* à chacun de nous en partage, a voulu entretenir avec la langue » (Carlat, 1998 : 29).

Gherasim Luca, « roumain de naissance, juif sans sentiment d'appartenance [...] eut à se défier très tôt des mythes qui habitent le fantasme de 'maîtriser' les langues » (*ibidem*). Gherasim Luca s'acharne, comme nous avons pu le constater en analysant les œuvres rédigées en roumain et leurs traductions en français, à réduire au maximum tant les éléments géographiques, socioculturels, historiques se rattachant à son pays d'origine, que les éléments lexicaux, syntaxiques, stylistiques propres à sa langue maternelle.

Quant au français, sa distance à la langue n'est pas seulement le produit d'une situation de diglossie ; elle provient surtout d'un choix qui l'autorise à faire bégayer la langue. Comme Kafka, Tchèque écrivant en allemand, Nabokov, Russe écrivant en anglais, Luca invente, selon Gilles Deleuze : « [...] un *usage mineur* de la langue majeure dans laquelle ils s'expriment entièrement : ils *minorent* cette langue, comme en musique où le mode mineur désigne des combinaisons dynamiques en perpétuel déséquilibre » (Deleuze, 1993 : 138).

Nous avons esquissé dans cet article quelques pistes d'analyse de ce vaste sujet qu'est l'auto-traduction dans la vision de Gherasim Luca. Nous espérons que cette question complexe fera un jour l'objet d'études, qui pourraient avoir comme point de départ la perspective critique exposée par Henriette Levillain :

D'une part, il faut renoncer à appliquer au texte les principes codifiés de toute étude de traduction : énoncé des gains et des pertes, recensement des équivalences de tout ordre, des écarts heureux ou des libertés malheureuses, etc. D'autre part, il faut se refuser le plaisir de la découverte d'un texte nouveau et inventif, renoncer cette fois à l'analyse traditionnelle du discours poétique. [...] Il faut s'habituer à l'idée que l'originalité du texte provient de son double statut de traduction et création.

Il faudra donc toutes les nuances de la circonspection pour lui faire parler de l'une et de l'autre sans pour cela l'enfermer dans l'un ou l'autre de ces deux genres. (1990 : 36)

Mais, en même temps, on a ici voulu montrer combien l'expression plurielle des voix littéraires francophones emprunte des voies qui ne se déterminent pas seulement par une sorte de francodoxie propre aux sommets francophones pas plus que par une sorte de postcolonial politiquement correct. Au fond, il ne faut jamais oublier que l'écrivain travaille avec sa (ses) langue(s) et c'est de la résistance de l'une ou l'autre qu'il construit son œuvre.

Références bibliographiques :

- BERMAN, Antoine (1984). *L'Épreuve de l'étranger. Culture et Traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris : Gallimard.
- CARLAT, Dominique (1998). *Gherasim Luca l'intempestif*. Paris : José Corti.
- DELEUZE, Gilles (1993). *Critique et clinique*. Paris : Minuit.
- LADMIRAL, Jean-René (1986). « Sourciers et ciblistes », *Revue d'esthétique*, n° 12, pp. 33-42.
- LADMIRAL, Jean-René (1994). *Traduire : Théorèmes pour la traduction*. Paris : Gallimard.
- LATAUD-KLEIN, Christine (1996). « Les voix parallèles de Nancy Huston », *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, « Le festin de Babel / Babel's Feast », t. 9, n° 1, pp. 211-231.
- LEVILLAIN, Henriette, « Saint-John Perse traducteur en langue anglaise de son œuvre. Problématique d'une analyse critique », in BALLARD Michel, (Dir.), *La Traduction plurielle*. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1990.
- LUCA Gherasim (1998). *Un loup à travers une loupe*. Paris : José Corti.
- MENDELSON, David (Dir.) (2001). *Émergence des Francophonies. Israël, la Méditerranée, le Monde*. Limoges, PULIM.
- MOUNIN, Georges (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris : Gallimard.
- NEWMARK, Peter (1988). *A Textbook of Translation*, Hemel Hamstead (UK) : Prentice Hall.
- NIDA, Eugène Albert (1969). *The Theory and Practice of Translation*. Leiden : E. J. Brill.
- NORD, Christiane (1991). *Text Analysis in Translation. Theory, Method and Didactic Application of a Model for Translation – Oriented Text Analysis*. Amsterdam / Atlanta : Rodopi.
- OUSTINOFF, Michael (2001). *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Paris : L'Harmattan.
- POP, Ion (2003). *Gherasim Luca, Inventatorul iubirii și alte schieri*. Cluj-Napoca : Dacia.
- TSEPENEAG, Dumitru (1993). *Un Român la Paris*, Cluj-Napoca : Dacia.
- VINAY, Jean-Pierre et DARBELNET, Jean (1977). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris : Didier.

UNE ACADIE LITTERAIRE ENTRE TRADITION ET MODERNITE A TRAVERS L'EXEMPLE DES ECRIVAINS DE L'ASSOCIATION ACADIENNE DES ARTISTES PROFESSIONNEL(LE)S DU NOUVEAU-BRUNSWICK

Gwénael Lamarque
A.T.E.R en histoire contemporaine à l'Université des Antilles

Résumé : Dans la grande famille des littératures francophones, la littérature acadienne occupe une place assez singulière. Longtemps assimilée au « phénomène Maillet » du nom d'Antonine Maillet, seule acadienne à avoir reçu le prix Goncourt en 1979 pour son livre *Pélagie-la-Charrette*, une analyse plus approfondie met en évidence les complexités de cette littérature hésitant constamment entre le respect d'une certaine tradition historique et son nécessaire dépassement. Plus que jamais acadianité et américanité se font face avant de s'entremêler subtilement. Le cas des écrivains acadiens membres de l'*Association Acadienne des Artistes Professionnel(le)s du Nouveau-Brunswick* paraît être de ce point de vue une excellente étude de cas et un bon reflet d'une Acadie littéraire plus que jamais perdue entre tradition et modernité en ce début du XXI^e siècle.

Mots-clefs : littérature acadienne – acadianité – américanité – Antonine Maillet – Nouveau-Brunswick.

Abstract : In the great family of francophone literatures, Acadian literature occupies a singular position. Long dominated by the 'Maillet phenomenon' of Antonine Maillet, the only Acadian to have received the Priz Goncourt, which she received for her novel *Pélagie-la-Charette* in 1979, a deeper analysis shows the complexities of this literature, hesitating constantly between a respect for a certain historical tradition and the necessity to go beyond this. More than ever, *Acadianité* (Acadianness) and *Américanité* (Americanness) meet before being subtly intermingled. The case of the writers who are members of the *Association Acadienne des Artistes Professionnel(le)s du Nouveau Brunswick* appears, from this point of view, to provide an excellent case study and a good reflection of a literary Acadia lost more than ever between tradition and modernism at the beginning of the twenty-first century.

Keywords : Acadian literature – *Acadianité* – *Américanité* – Antonine Maillet – Nouveau-Brunswick.

Parmi les francophonies d'Amérique du Nord, l'Acadie demeure une entité historique, culturelle et sociétale à part. Si la notion même d'*acadianité* est ouverte à débat, il est possible d'en proposer la définition suivante : il s'agit d'une communauté francophone de souche, vivant dans un milieu majoritairement anglophone, qui pour des raisons historiques (déportation entre 1755 et 1763), est dispersée aux quatre coins de la planète, prioritairement sur le continent américain, dans l'Est du Canada actuel (embouchure du Saint-Laurent) et en Louisiane dans le sud des États-Unis. Actuellement, la majeure partie des Acadiens résident au Nouveau-Brunswick (Canada), où ils représentent 30% de la population locale, soit aux alentours de 250 000 âmes. La masse critique aidant, cette province a toujours occupé – et occupe encore – une place centrale dans le dynamisme culturel et le taux d'avancement et d'épanouissement des communautés acadiennes. C'est effectivement là, que les Acadiens ont obtenu pour la première fois des droits linguistiques et l'accès à une éducation publique (secondaire et supérieure) en français, notamment grâce aux réformes initiées par Louis Robichaud¹ dans les années 1960. L'Acadie du Nouveau-Brunswick semble donc être une avant-garde dans le sillon de laquelle s'engouffrent les autres communautés acadiennes, ne bénéficiant pas d'une situation aussi confortable².

Épicentre de la vie culturelle et intellectuelle acadienne, le Nouveau-Brunswick fournit ainsi la plus grande partie – pour ne pas dire la totalité – des peintures littéraires de l'Acadie contemporaine. Si l'on souhaite donc se pencher sur les grandes caractéristiques des écritures et des écrivains acadiens des vingt dernières années, on ne peut faire l'économie d'une étude plus spécifique du dynamisme et de la richesse créative de la communauté du Nouveau-Brunswick. Même si l'intelligentsia acadienne de cette province ne représente pas l'intégralité de la production littéraire acadienne, elle en est cependant un reflet assez

¹ Né le 21 octobre 1925 à Saint-Antoine au Nouveau-Brunswick, il étudie en sciences politiques à l'Université Laval (Québec), après un baccalauréat ès arts à l'Université Sacré-Cœur. Il exerce le métier d'avocat à Richibucto et entre en politique à l'âge de 27 ans lors des élections provinciales de 1952 en tant que représentant du comté de Kent à l'Assemblée législative. Il est réélu en 1956, et devient le critique financier de l'opposition de 1957 à 1958. Élu chef du Parti libéral de la province en 1958, il défait le gouvernement conservateur Hugh J. Flemming en 1960 et devient le premier Acadien à accéder durablement au poste de Premier Ministre du Nouveau-Brunswick. Il fait voter sous son double mandat (1960-1970) la loi sur les langues officielles dans sa province et met en place un réseau francophone d'éducation, que matérialise notamment la création de l'Université de Moncton. Sa disparition, le 6 janvier 2005, provoque un véritable émoi dans toute la communauté acadienne du Nouveau-Brunswick

² C'est par exemple le cas des Acadiens de provinces voisines, comme la Nouvelle-Écosse ou l'Île-du-Prince-Édouard, où ils ne représentent qu'à peine 3,5% de la population locale.

fidèle. Par un souci de simplification et de rationalisation, cette communication se propose d'aborder ce sujet à travers le prisme de *l'Association Acadienne des Artistes Professionnel(le)s du Nouveau-Brunswick* (AAAPNB).

Ce faisant, elle reprend à son compte la somme des travaux réalisés lors du quadriennal de recherche de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine sur les temporalités et les spatialités de la francophonie (2002-2006), qui a entre autres mis en relief l'importance des tissus et réseaux associatifs dans les problématiques liées aux pérennités du fait francophone dans le monde (*Les associations dans la francophonie*, 2006). Le choix de l'AAAPNB n'a rien d'anodin non plus. Il s'agit d'une association bien établie, qui possède déjà une histoire relativement ancienne, puisqu'elle a été créée au printemps 1990 et fait suite notamment à *l'Association des Écrivains Acadiens* (AEA), elle-même lancée une décennie plus tôt par le professeur et écrivain Melvin Gallant. Agissant tel un véritable syndicat, son principal objectif consiste à défendre les droits des artistes, tout en travaillant à l'amélioration de leur situation socioéconomique et à la valorisation de leurs œuvres. Œcuménique, elle rassemble actuellement plus de deux cent cinquante artistes professionnels, venant d'horizons aussi divers que la littérature, le théâtre, la danse, la musique, le cinéma et les arts visuels en général. Là encore, même si elle ne rassemble pas tous les écrivains acadiens néo-brunswickois, elle en représente la grande majorité et demeure donc un objet d'étude parfaitement exploitable.

En ce qui concerne enfin l'échantillon à proprement parler, il s'agit d'une cinquantaine d'écrivains, soit un cinquième des artistes appartenant à cette association, constitués pour un peu plus de la moitié d'entre eux de femmes (52%) et qui se répartissent de la manière suivante en terme de classe d'âge : 13 % de la génération « Maillet », c'est-à-dire née avant la Seconde Guerre mondiale ; 77% de la génération du baby boom ; 10% de la génération d'après 1968. Le panel ici retenu reflète donc bien les prétentions de cette étude : polariser essentiellement l'analyse sur la génération de « l'après Maillet », c'est-à-dire celle du baby boom. Le travail de recherche a été par ailleurs facilité grâce au site Internet de l'AAAPNB³, qui propose pour chacun des écrivains acadiens une notice biographique, qui même si elle est d'une inégale longueur d'un auteur à l'autre permet de faire par la suite des recherches complémentaires.

Lorsqu'on regarde la société acadienne actuelle, on se rend compte qu'elle est parcourue par des sentiments contradictoires. D'un côté, en raison notamment de son histoire chaotique et atypique, qui la rapproche de celle des peuples opprimés comme les Juifs ou les Arméniens, elle affiche un attachement indéfectible à son passé et aux éléments qui la distinguent de ses cousins Qué-

³ Voir à ce propos le site : <http://www.aaapnb.ca/>

bécois, Canadiens ou encore Français. D'un autre côté, les Acadiens sont traversés par un courant plus modernisateur qui tente de les libérer de leurs vieux démons et d'inscrire l'acadianité dans un contexte plus globalisant, prioritairement celui de l'américanité. Si comme le pense l'essayiste français Roger Judrin, « les écrivains sont des ours de société », est-il juste de croire que les auteurs acadiens agissent comme de véritables caisses de résonances face aux phénomènes enregistrés plus largement au sein de la société acadienne ? Si tel est le cas, comment cela se matérialise-t-il concrètement dans leurs travaux ?

Entre acadianité et américanité : l'identité des écrivains acadiens en question

Si derrière chaque œuvre se cache inéluctablement un auteur avec son histoire, son style et sa sensibilité, il convient préalablement d'esquisser une présentation générale des écrivains acadiens contemporains. Essai typologique empruntant à la prosopographie historique ses méthodes, ce portrait de groupe met très clairement en évidence deux caractéristiques majeures.

Tout d'abord les écrivains acadiens sont les dignes héritiers de leur culture. Plusieurs indices nous permettent d'avancer sans trop de problèmes ce point de vue. Tout d'abord l'analyse patronymique de la cinquantaine d'écrivains membres de l'AAAPNB démontre que plus de 88% d'entre eux proviennent de l'une des trois cent cinquante familles fondatrices de l'Acadie, c'est-à-dire celles arrivées au XVII^e ou au XVIII^e siècles. Seules font réellement exception à la règle, Astrid Gibbs née en 1936 d'un père d'origine irlandaise, d'une mère d'origine écossaise, d'une grand-mère paternelle portugaise et d'une grand-mère maternelle d'origine acadienne ; Myriam El Yamani, née au Maroc, ayant fait ses études en France avant de venir s'établir au Nouveau-Brunswick ; Katia Canciani née d'une mère bretonne et d'un père gascon, marié avec un descendant italien et résidant maintenant dans les Provinces Maritimes ; ou encore Gracia Couturier, dont le patronyme est d'origine québécoise comme beaucoup d'écrivains venant de régions limitrophes du Québec (le Madawaska par exemple).

La proportion des néo-acadiens demeure donc relativement marginale. Loin d'être négligeable ce chiffre reflète une certaine forme d'ethnocentrisme, que l'on retrouve d'ailleurs de manière plus diffuse au sein de la société acadienne. Défendant en effet à la fois leur spécificité culturelle mais aussi leur survie linguistique, les Acadiens ont tendance à développer une conception assez exclusive de l'*acadianité*, la rendant parfois imperméable aux apports extérieurs même francophones. Ce qui est d'autant plus frappant et qui confirme dans un sens cette idée, c'est l'analyse des lieux de naissance des écrivains de l'AAAPNB.

Si plus de 85% sont nés au Nouveau-Brunswick, c'est-à-dire dans la province, où les Acadiens sont les plus avancés en terme de droits linguistiques et d'accès à la culture, un peu plus de la moitié d'entre eux sont originaires de la Péninsule Acadienne. Langue de terre d'une trentaine de kilomètres, située à la pointe Nord-Est de la province, bordée au Nord par la baie des chaleurs et au Sud par le golfe du Saint-Laurent, elle abrite quelques bourgades comme Caraque, Shippagan, Tracadie-Sheila et dans une certaine mesure Barturst.

Plutôt rurale et maritime, elle tranche avec les plus grands centres urbains d'Edmunston dans l'Ouest et de Moncton plus au Sud. À la différence par exemple des deux agglomérations immédiatement mentionnées, où franco-phones et anglophones s'y côtoient quotidiennement, elle fait figure d'un espace culturel homogène, si bien qu'il est coutume d'en faire le berceau de l'âme acadienne. Il est d'ailleurs assez symptomatique que cette région ait été choisie pour accueillir en août 2009 le prochain congrès mondial des Acadiens ; il est tout aussi intéressant de savoir qu'un groupe d'intellectuels acadiens aient proposé dernièrement de renommer la péninsule du nom de l'Acadie, prétextant qu'il s'agit de l'un des seuls endroits dans les Provinces Maritimes où une vie 100% en français est possible.

Plus de la moitié donc des écrivains de l'AAAPNB est issue d'une région que l'on pourrait qualifier de traditionaliste, dans le sens qu'elle accorde au passé une place relativement importante, que cela soit dans la préservation de la culture, de la langue, du folklore, de l'écriture ou encore de la gastronomie acadienne. Si l'on poursuit d'ailleurs cette piste, on se rend compte que presque les trois quarts des natifs de la Péninsule choisissent de rester y vivre. Cette proportion est assez étonnante lorsque l'on sait que le cœur de l'Acadie contemporaine se situe dans l'agglomération de Moncton, qui est non seulement le siège central de l'université francophone de la province, mais aussi de la plupart des institutions acadiennes comme la *Société Nationale de l'Acadie* ou encore les *Caisses Populaires Acadiennes*.

Les chiffres sont de ce point de vue assez éloquent : il y a autant d'écrivains acadiens vivant dans le centre urbain de Moncton (36%) que ceux qui ont fait le choix de rester dans la Péninsule rurale (36%). L'ensemble de ces indices convergent et prouvent chacun à leur manière l'attachement intrinsèque des écrivains acadiens à leurs racines avec tout ce que cela suppose en terme de conséquence dans leurs travaux créatifs.

Cependant, s'ils sont bien les héritiers de leur histoire, ils sont aussi les esclaves de leur situation géographique. Assumée ou refoulée, il existe en effet une certaine porosité du modèle et de l'état d'esprit anglo-saxon dans leur attitude et leur posture. La notion de mobilité, qui peut se décliner dans différents registres, en est l'une des principales caractéristiques. On la retrouve d'abord dans leur formation intellectuelle et leur mobilité géographique : plus des deux

tiers ont effectivement fréquenté une université hors du Nouveau-Brunswick et plus de la moitié sont diplômés d'au moins deux universités différentes. Au palmarès des universités fréquentées hors de la province se trouvent les universités québécoises (pour un tiers d'entre eux), françaises (pour un sixième), puis enfin canadiennes et américaines.

Il est intéressant de souligner que plus de 30% des écrivains de l'AAAPNB sont diplômés d'universités anglophones ou réputées bilingues. En ce qui concerne la formation intellectuelle à proprement parler, sans trop de surprise plus de 92% d'entre eux ont suivi un cursus classique en sciences humaines et sociales (littérature, philosophie, psychologie, arts, histoire etc.) ; par contre plus des deux tiers ont fait le choix de la transversalité en suivant plusieurs enseignements et en passant sans trop de difficultés d'un domaine à un autre, la mobilité universitaire venant parachever et même expliquer la mobilité géographique préalablement soulignée. Avant d'être des écrivains reconnus, plus de 85% d'entre eux ont exercé une ou plusieurs activités professionnelles.

D'une certaine manière, leurs choix professionnels retranscrivent aussi cet attrait pour la mobilité : 75% d'entre eux ont effectivement connu entre deux à quatre métiers différents, voire plus pour certains comme Raymond-Guy Leblanc tour à tour chargé d'enseignement à l'université de Moncton, agent en développement social et culturel ou encore musicien et enfin auteur ; mais aussi Gracia Couturier successivement actrice, scénariste, metteur en scène, directrice littéraire et enfin écrivain. Loin de se limiter à de simples chiffres, ces statistiques prouvent en réalité l'influence du pragmatisme anglo-saxon sur les élites littéraires acadiennes, qui les amène à expérimenter tout au long de leur vie plusieurs métiers et à créer des passerelles entre des milieux socioprofessionnels parfois relativement différents.

Le panel des professions est en effet relativement large. Si l'enseignement dans le secondaire ou le supérieur arrive largement en tête (pour plus d'un tiers d'entre eux), il n'est pas majoritaire, mais surtout revêt seulement un caractère temporaire. Pour ceux qui ont embrassé la carrière universitaire, presque tous ont officié et officient encore à l'université de Moncton ou dans ses différents campus (Shippagan et Edmunston), exception faite à Monique Roy, diplômée de l'UQAM et de l'université de Los Angeles, professeur pendant un temps à l'Université de Californie aux États-Unis. Ensuite viennent dans des proportions à peu près identiques d'autres professions comme le journalisme (10%), les métiers de l'édition (10%) ou encore les métiers artistiques (15%), psychologues, médecins et architectes occupant la fin du classement. La fluidité des parcours et des carrières professionnelles est là pour témoigner de la mentalité si caractéristique des sociétés anglo-saxonnes et plus spécifiquement américaines.

Les écrivains acadiens semblent donc se construire dans un état de tension permanent entre le nécessaire respect de leur patrimoine identitaire (aca-

dianité) et ses adaptations aux réalités sociologiques, économiques et culturelles de leur environnement immédiat : un continent nord-américain à plus de 97% anglophone (américanité).

Entre continuités et ruptures : les défis de la littérature acadienne d'aujourd'hui

Le rappel de ces quelques caractéristiques biographiques et sociologiques est central puisqu'il explique dans une large mesure les orientations de la littérature acadienne, qui semble se nourrir d'un subtil dosage entre tradition et modernité, perceptible tant dans sa forme que sur le fond.

L'analyse formelle de la production littéraire acadienne reflète effectivement ce paradoxe. Si l'on s'attache tout d'abord au sentiment d'américanité prémentionné, on peut dire qu'il trouve sa matérialisation à la fois dans la pluralité des genres littéraires abordés et proposés au lectorat, mais aussi et surtout dans la facilité avec laquelle les écrivains acadiens s'improvisent alternativement dramaturge, poète ou encore romancier. Il n'est d'ailleurs pas facile de départager très nettement les différents genres de la littérature acadienne, puisqu'ils sont tous plus ou moins au coude à coude : si le genre romanesque représente un peu plus d'un tiers des ouvrages, il est talonné par la poésie et les contes, laissant au genre théâtral occuper une place un peu plus modeste.

Le plus intéressant est de constater que les mobilités repérées un peu plus haut dans la formation ou le parcours des auteurs acadiens se retranscrivent aussi de manière littéraire et créative, puisque plus de la moitié d'entre eux va d'un genre à un autre sans éprouver de difficulté et souvent avec un succès identique. Un quart d'entre eux se sentent autant à l'aise dans deux genres à la fois, souvent le roman et la poésie, à l'instar de Claude LeBouthillier, architecte de formation, natif de la Péninsule acadienne, dont l'œuvre demeure relativement dense et sanctionnée par de nombreux prix littéraires aussi bien pour ses écrits poétiques (finaliste en 2001 du concours de Radio Canada pour son recueil *Tisons péninsulaires*) que ses romans (prix Éloizes en 1999 pour *Le borge de l'écumeuse*). Un autre quart s'épanouit dans trois registres différents voire même plus, comme France Daigle aussi performante romancière que poète et dramaturge, dont l'œuvre est couronnée elle aussi par de nombreuses distinctions : les prix Pascal-Poirier (1991), Éloize (1998 et 2002), France-Acadie (1998) et Antonine-Maillet-Acadie-Vie (1999).

Tout cela montre l'incroyable capacité d'adaptation et l'agilité intellectuelle et artistique des écrivains. L'acadianité surgit quant à elle plutôt dans la stylistique linguistique retenue ou plus simplement dans la manière d'écrire, qui laisse effectivement aux acadianismes et aux archaïsmes une place non négligeable,

du moins assez importante pour être ici mentionnée. Marques de fabrique de la littérature acadienne dans la grande famille des littératures francophones, il ne faut cependant pas confondre ces deux notions. Les acadianismes sont effectivement pour 90% d'entre eux des survivances de dialectes gallo-romans de la France de l'Ouest, comme l'ont parfaitement montré les recherches déjà anciennes de Geneviève Massignon (*Les parlers français d'Acadie*, 1962) ; alors que les archaïsmes sont de leurs côtés des mots de l'ancien français sortis de leur usage courant.

À ces deux particularités stylistiques s'agrègent aussi certaines nuances régionales venues des contacts plus ou moins constructifs avec d'autres aires culturelles. Ainsi les auteurs acadiens originaires de régions frontalières du Québec comme Gracia Couturier, Lison Beaulieu ou Anne-Marie Sirois ou ayant fait leurs études dans la Belle Province subissent indéniablement son influence linguistique et culturelle, et n'utilisent par exemple que très rarement des anglicismes dans leurs œuvres.

Au contraire, les Acadiens du Sud-Est de la province sont plus perméables que d'autres à certains apports allogènes de l'américanité. Le *chiac* en est l'une des manifestations principales : langue urbaine par excellence de la région de Moncton, il est surtout le fait des jeunes générations et se caractérise par le mélange du français, de l'anglais et du vieux français. Langue hybride aux contours flous, de plus en plus d'artistes acadiens écrivent en *chiac*, autant en littérature qu'en chanson. Il faut citer ici le cas du poète Gérald Leblanc (1947-2005), gratifié par de nombreuses récompenses littéraires, qui écrit en 1995 un recueil de poèmes intitulé *Éloge du chiac*. Invité d'ailleurs à s'exprimer sur ses choix, il avoue :

À ce chapitre que de péchés m'ont été imputés. J'admets tout de même avoir publié un recueil intitulé *Eloge du chiac* [...] En abordant cette question épineuse, je m'empresse vite d'ajouter que je ne suis pas l'inventeur de cette langue. Elle existait déjà quand je suis venu au monde (...) Elle porte les cicatrices d'un état de fait, une composition historique langagière étonnante. Elle témoigne des emprunts entre autres d'une langue minoritaire à une langue majoritaire ou encore d'un bricolage linguistique inusité [...] Défendre la cause du français et du parler chiac ne me semble pas une contradiction a priori [...] En ce qui me concerne, j'avoue que même en écrivant la quasi-totalité de mon œuvre en français dit standard, sans le chiac, mon univers est incomplet (Leblanc, 2003).

Sur le fond, on retrouve aussi des traces de cette permanente hésitation entre le respect d'une certaine tradition et le désir légitime d'innovation, même

s'il faut dans ce cas la rapprocher de la polémique autour de l'identité littéraire acadienne. Il existe en effet un puissant débat sur ses origines, notamment entre ceux qui pensent, dans une perspective minimaliste, qu'elle a moins d'une trentaine d'années d'existence et qu'elle est née *grosso modo* avec la création des premières maisons d'éditions acadiennes dans les années 1970 ; et les autres dans la lignée d'Antonine Maillet qui l'intègre dans un passé beaucoup plus ancien et beaucoup plus riche pétri par la plume des voyageurs, des colons ou encore des hommes d'Église. Ce débat est crucial car il conditionne indirectement les questions liées à la nature de l'héritage et à son respect. Melvin Gallant, ancien professeur de lettres à l'université de Moncton et écrivain lui-même, a parfaitement montré les paradoxes du « phénomène Maillet » au sein de la littérature acadienne.

Lorsqu'on évoque généralement l'histoire littéraire de l'Acadie, il est commun d'évoquer le nom d'Antonine Maillet, récipiendaire du prix Goncourt en 1979 pour son livre *Pélagie-la-charrette*, qui a incontestablement marqué de sa griffe la littérature francophone nord-américaine. Autant les auteurs acadiens lui doivent donc d'avoir mis en valeur et à l'honneur le fait littéraire acadien ; autant certains lui reprochent d'avoir créé un style de roman résolument ancré dans la mythologie du passé. Il faut d'ailleurs attendre 1983 la publication du livre de Germaine Comeau, *l'Été aux puits secs*, et celle de Jacques Savoie, *Les portes tournantes* (1985), pour voir le roman acadien s'éloigner de ces valeurs cardinales.

L'analyse des ouvrages des écrivains de l'AAAPNB prouve à sa manière les réalités de cette distinction. Alors qu'en effet un peu moins de la moitié de leur production littéraire donne dans des registres traditionnels de l'acadianité que sont le roman historique (dans le style Maillet) ou le conte merveilleux (dans le droit fil des récits légendaires acadiens) ; l'autre moitié tente de s'en libérer en rejoignant les grands standards de la littérature européenne et américaine. Dans ce dernier cas, la chronologie mérite d'être précisée. En effet, les ouvrages qui paraissent dans les années 1970 et une bonne partie des années 1980 sont résolument sous le signe de la contestation, qu'il s'agisse de la contestation des élites traditionnelles, de la remise en cause de leur situation sociale ou encore de leur situation linguistique minoritaire. Certains titres d'ouvrages sont ainsi évocateurs : *Mourir à Scoudouc* d'Herménégilde Chiasson (1974) ; *Les stigmates du silence* de Calixte Duguay (1975) ; *Tabous aux épinés de sang* d'Ulysse Landry (1977) ; *Comme un otage au quotidien* de Gérald Leblanc (1981) ; *Entre amour et silence* de Clarence Comeau (1981).

À partir des années 1990, cette tendance contestataire s'amenuise pour s'ouvrir puis se recentrer sur des thématiques beaucoup plus individualistes (exploration de soi) flirtant parfois même avec l'ego-histoire surtout pour la plus jeune génération d'auteurs acadiens. Les exemples sont nombreux, mais l'on peut citer certains ouvrages d'Emma Haché comme *L'intimité* (2003) et *La*

chambre des rêves (2005) ; mais aussi le livre de Katia Canciani, *Un jardin en Espagne* (2006) ; mais surtout ceux plus sulfureux de Denis-Martin Chabot qui abordent pour la première fois dans l'histoire littéraire de l'Acadie la thématique, jadis si tabou, de l'homosexualité et de la sexualité libre. Au-delà de ces différences, la vraie question est de savoir si la littérature acadienne est arrivée au cours de ces vingt dernières années à se hisser à un niveau international. Si l'on se fie aux distinctions honorifiques et littéraires collectées par le groupe de nos cinquante écrivains de l'AAAPNB, le résultat est sans appel : plus de 77% des prix remportés sont exclusivement acadiens ; 15% sont canadiens ; 5% québécois ; et 2% seulement français.

Non seulement donc la littérature acadienne a du mal à s'affirmer hors de son aire traditionnelle, mais elle ne perce même pas dans le microcosme francophone : Antonine Maillet reste la seule à avoir obtenu le prix Goncourt. Même traduite en anglais, elle a aussi énormément de mal à s'imposer sur la scène culturelle et intellectuelle canadienne – à de rares exceptions – monopolisée du côté francophone par la puissance québécoise.

Les écritures francophones dans leur version acadienne retranscrivent donc les caractéristiques paradoxales de leurs auteurs en s'inscrivant à la fois dans une certaine continuité littéraire, mais aussi en essayant d'innover, même si ce n'est pas assez pour en faire une littérature populaire hors des frontières culturelles de l'Acadie.

Tel est donc le visage de la littérature acadienne à l'aube du XXI^e siècle, à la fois héritière de ses évolutions et prisonnière de son héritage. Les flexibilités et les fluidités remarquées tout au long de cette contribution sont cependant là pour tempérer une césure trop forte entre d'un côté des écrivains qualifiés de folklorisants et de l'autre ceux d'une sensibilité plus ouverte et plus moderne. Le plus souvent les deux sensibilités cohabitent dans la même œuvre ou d'une œuvre à une autre, sans que cela pose de problème à son ou ses auteur(s), ce qui fait d'ailleurs la particularité et l'identité de la littérature acadienne.

Références bibliographiques :

- MAGORD, André (2003). *L'Acadie plurielle : dynamiques identitaires collectives et développement au sein des réalités acadiennes*, Moncton : Centre d'études acadiennes / Institut d'Études Acadiennes et Québécoises de l'Université de Poitiers.
- LEBLANC, GÉRALD (2003). « L'alambic acadien : identité et création littéraire en milieu minoritaire » in *L'Acadie plurielle : dynamiques identitaires collectives et développement au sein des réalités acadiennes*
- MASSIGNON, Geneviève (1962). *Les parlers français d'Acadie*, Paris : Klincksieck.
- GUILLAUME Sylvie (2006), *Les associations dans la francophonie*, Pessac : MSHA.

Liste des auteurs acadiens de l'AAAPNB étudiés dans le cadre de cette étude

Babineau, Jean	Basque, Julie
Beaulieu, Lison	Belzile, Albert
Boudreau, Jules	Boudreau, Raoul
Brideau, Sarah Marylou	Brun, Christian
Butler, Édith	Cancieri, Katia
Chabot, Denis-Martin	Chiasson, Herménégilde
Couturier, Gracia	Daigle, France
Després, Rose	Doucet Currie, Jeanne
Dumont-Paillard, Estelle	El Yamani, Myriame
Foëx, Evelyne	Forest, Léonard
Fournier, Ronald	Gallant, Melvin
Gervais, Marielle É.	Gibbs, Astrid
Girouard, Anna	Haché, Emma
Haché, Louis J.	Harbec, Hélène
Jacquot, Martine L	Landry, Edmond L.
LeBlanc Gérald (décédé 2005)	LeBlanc, Roger Paul
LeBlanc, Raymond Guy	
LeBouthillier, Claude	Leclair, Daniel
LeCouteur, Sandra	Levesque, Florian
Maillet, Marguerite	Ouellet, Jacques P.
Paquette, Denise	Pelletier, Charles
Poirier, Jocelyne	Robichaud, Marie-Colombe
Roy, Albert	Roy, Camilien
Roy, Monique	Savoie, Roméo
Sirois, Anne-Marie	Skyrie, Dave
St-Pierre, Christiane	Thériault, Marcel-Romain

LA PLACE DES COLONIES DANS L'ESPACE CULTUREL DE LA FRANCE DU XIX^e AU XX^e SIECLE

Jean-Yves Mollier

Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines,
Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines

Résumé : Cet article voudrait illustrer la position paradoxale de l'empire culturel bâti par la France au cours des derniers siècles. Alors que celui de l'Angleterre épouse les frontières de son *imperium* et s'étend à ses colonies historiques, celui de la France s'en distingue radicalement. C'est en effet davantage en Amérique du Sud qu'en Afrique que la littérature française du XIX^e siècle a été lue, dans le texte ou en traduction, et c'est là encore qu'aujourd'hui la *french theory* ou la culture française font figure de référence, quand ce n'est pas de modèle. Quant aux écrivains issus des anciennes colonies françaises, c'est toujours à Paris qu'ils demandent le blanc seing, la couverture des Editions du Seuil ou de la librairie Gallimard, qui leur permettra d'obtenir une véritable reconnaissance dans leur pays.

Mots-clés : colonies – empire culturel – impérialisme – littérature monde

Abstract : This article aims at emphasizing the paradoxical position of the cultural *imperium* built by France over two Centuries. Whereas the one set up by the British follows the boundaries of its Empire and extends over its historical colonies, that of France is radically different. Curiously it is much more in South America than in Africa that XIXth Century French literature was read, in its original version or translated and it is on that continent that the French Theory or French culture are considered as references, when they are not taken as models. As for the writers coming from the former French colonies, it is always in Paris that they come for recognition – a cover page of Le Seuil or Gallimard – which will give them true fame in their own country.

Keywords : colonies – cultural imperium – imperialism – worldliterature

Alors que l'Angleterre a construit son espace culturel à partir de son empire colonial, la France a distingué soigneusement son *imperium* culturel des territoires soumis à sa domination. Peut-être parce que la langue française, devenue la langue de la diplomatie, s'était imposée dans la plupart des cours européennes au XVIII^e siècle, le pays phare du mouvement des Lumières a été progressivement amené à considérer que son influence intellectuelle l'emportait sur toute autre considération. Napoléon I^{er} faillit compromettre le rayonnement de l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert en exportant la Révolution française par les armes mais son combat contre l'absolutisme rencontra des sympathies aussi bien dans les pays germaniques que dans les États qui composaient alors l'Italie. L'Espagne résista à l'invasion militaire mais, en Amérique latine, Simon Bolivar s'inspira des idées des Lumières et des principes de 1789 pour briser la toute-puissance de l'empire espagnol. C'est d'ailleurs la littérature française qui fut la plus lue au XIX^e siècle dans cette partie de l'univers au point d'inspirer à Carpentier, à Amado ou à Neruda au XX^e siècle une immense affection pour la France et sa capitale, Paris (Brunel, 1986).

Du fait de cette construction originale d'un empire culturel dont les frontières n'épousent pas, ou peu, celles de la colonisation traditionnelle, la France bénéficiera jusque tard dans le XX^e siècle d'un capital de confiance inentamé auprès des élites culturelles des peuples recouvrant leur indépendance. Paradoxalement, son refus d'accorder la liberté aux Vietnamiens et aux Algériens après 1945 ne devait pas compromettre son image de patrie des droits de l'homme qu'elle continue à revendiquer haut et fort. En raison de l'engagement de ses intellectuels les plus en vue, Jean-Paul Sartre, Louis Aragon, Paul Eluard, mais aussi Michel Foucault, Pierre Bourdieu et Jacques Derrida, au service des causes les plus nobles, la décolonisation, les mouvements de libération nationale ou le tiers-mondisme, la responsabilité de ses gouvernements dans la poursuite de deux guerres coloniales ne parvint pas à atteindre en profondeur ce pouvoir d'attraction. Même si Alger et Dakar auraient sans doute souhaité remplacer Paris dans le rôle de capitale culturelle de l'ex-empire colonial francophone et si Bruxelles et Montréal essayèrent également de relayer ou de remplacer la Ville Lumière, Paris est demeurée après 1981 le centre névralgique de la République mondiale des lettres (Casanova, 1999). Celle-ci semble vouloir aujourd'hui attribuer une fonction plus importante à la *world-literature* que diffusent les groupes éditoriaux anglophones et l'on peut apercevoir les prémices d'un polycentrisme plus respectueux des différences et des apports de chacun à la culture universelle. Toutefois la culture française aura réussi ce tour de force d'être sortie indemne des grandes crises d'identité qui ont affecté l'Union Soviétique, les États-Unis, l'Allemagne ou l'Italie au XX^e siècle.

En raison de cette histoire très particulière, un *sonderweg* culturel pourrait-on dire, l'empire colonial français n'a pas été le lieu d'un affrontement idéo-

logique ni celui d'un combat très offensif pour asseoir l'hégémonie de la métropole en matière d'éducation ou de définition des modèles culturels. Lorsque les radicaux au pouvoir après 1900 s'orientèrent vers un anticléricalisme destiné à limiter les pouvoirs de l'Église catholique en France, ils ne songèrent nullement à enlever aux Pères blancs d'Afrique et aux divers ordres missionnaires leurs prérogatives en matière d'alphabétisation des populations indigènes. Jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle, ce sont les pasteurs protestants puis le clergé catholique qui prendront la défense des Kanak en Nouvelle-Calédonie et Jean-Marie Tjibaou devra à son passage au séminaire des îles du Pacifique l'essentiel de sa culture indépendantiste. En Afrique francophone, l'influence de l'Église sera grande sur les élites portées au pouvoir après 1960, de l'abbé Fulbert Youlou au Congo-Brazzaville au président de la Côte d'Ivoire, Félix Houphouët Boigny qui voulut faire de sa ville natale, Yamoussoukro, une réplique de Saint-Pierre de Rome et du Vatican. D'une certaine manière, sa position de « Vieux sage » africain contribuait à favoriser la politique néocolonialiste de la « Françafrique » (Vershave, 2001) alors que, au début de sa carrière politique, il avait inscrit le Rassemblement démocratique africain (le RDA), son parti politique, dans une perspective marxiste de lutte de classes et une vision bolchevique de la révolution nationale qui rejetait le modèle français (Gabriel, 1983).

Un empire culturel indépendant de l'imperium politique

Si l'on s'amuse à esquisser les contours de l'empire culturel français des années 1760 à 1980, on voit se détacher nettement l'Amérique latine en tête des régions du monde où s'exerça ce magistère. Rousseau y fut lu très tôt, davantage encore que Voltaire et, au XIX^e siècle, les écrivains français les plus populaires furent naturalisés espagnols ou plutôt castillans au point que l'on ne parla plus que d'*Alejandro Dumas* (*Alexandre Dumas*), de *Pablo Feval* (*Paul Féval*) et d'*Eugenio Soue* (*Eugène Sue*)¹ pour exprimer son admiration envers ces feuilletonistes de génie. Les ouvriers des fabriques de tabac de l'île de Cuba baptisèrent *Monte-Cristo* l'un de leurs plus fameux cigares pour remercier *Dumas* de leur avoir offert ce chef d'œuvre d'aventures romanesques dont ils lisaient les épisodes dans *El Correo de Ultramar*, un périodique qui les publiait depuis 1842 tant en français qu'en traduction. Jorge Amado, quant à lui, se réclamera un siècle plus tard d'Émile Zola pour chanter la *Bahia de todos os santos* et exprimer sa certitude que le réalisme constituait un outil efficace pour peindre la misère de son pays. Au-delà de ces exemples bien connus, le Brésil des années trente demanda à la France de l'aider à construire son université natio-

¹ La déformation tient compte de la prononciation de leur nom en espagnol.

nale et, jusqu'aux années 1960, l'Argentine se contentait de traduire et d'adapter les livres scolaires français pour instruire sa jeunesse. Il en était en partie même au Mexique où le best-seller des livres de lecture, *Le tour de la France par deux enfants*, y fut traduit et adapté (Mollier, 2001 : 47-72). Les écrivains sud-américains les plus prestigieux des années 1850-1950 enfin ne cessèrent de proclamer leur dette envers Paris dont Victor Hugo avait voulu faire la capitale de l'Humanité (Brunel, 1986).

En dehors de ce continent dans lequel on trouve chez Hemingway et même chez les poètes de la négritude bien d'autres traces d'attachement au modèle culturel français, l'Europe de l'Est témoigne également de la force de ce magnétisme. Il suffit ici de citer trois écrivains roumains, Ionesco, Cioran et Tristan Tzara, qui ont choisi de s'exprimer en français, le Tchèque Milan Kundera ou le Russe Andréï Makhine, pour comprendre la force de ce tropisme. L'acuité des luttes politiques dans ce pays de 1789 à 1968 a contribué, comme l'avait aperçu Karl Marx, à attirer l'attention des hommes désireux de libérer leur nation et le basculement de l'Allemagne dans le nazisme, en 1933, a encore renforcé le courant d'émigration vers Paris. C'est là qu'en 1935 les écrivains et les artistes révolutionnaires, de Bertolt Brecht à John Strachey ou Boris Pasternak, vinrent crier leur refus du fascisme (Teroni & Klein, 2005). Après 1960, c'est certes à Stockholm que Bertrand Russel et Jean-Paul Sartre installèrent le tribunal chargé de juger les crimes de guerre américains perpétrés au Viet Nam, mais c'est à Paris qu'Angela Davis et Nelson Mandela provoquèrent les manifestations de solidarité les plus massives du monde occidental.

Les colonies dans l'espace culturel français

Il suffit de comparer le dynamisme des universités installées par le colonisateur britannique dans son empire avec la faiblesse et le manque de moyens criant de leurs homologues des colonies françaises pour mesurer le fossé qui sépare les deux modèles². En Inde comme au Nigéria, les envoyés de Victoria ont fait naître de grands établissements universitaires et encouragé les élites locales à venir se former à Oxford ou Cambridge (Viswanathan, 1989) alors que les rares universités de l'empire français, Alger ou Dakar, n'accueillaient qu'un nombre infime d'étudiants indigènes avant 1960. Pire, l'École de la France d'outre-mer, ancêtre de l'ENA, ne forma guère qu'un gouverneur issu des colonies, Félix Eboué, un temps le beau-père de Léopold Sédar Senghor³, et l'ab-

² On considère généralement que c'est le *Charter Act* de 1813 qui a enclenché le processus d'anglicisation des élites coloniales en Inde (Viswanathan, 1989).

³ Si l'on met à part René Maran, Antillais né en Guyane, prix Goncourt 1921 avec *Batouala*.

sence de cadres de haut niveau se fit cruellement sentir au moment des indépendances. En Algérie comme en Afrique équatoriale ou occidentale et à Madagascar, l'analphabétisme était massif au milieu du XX^e siècle et l'effort des communautés religieuses et des ordres missionnaires n'avait pas été suffisant pour remédier à cette situation. C'est d'ailleurs plutôt dans la formation d'un clergé autochtone que cette entreprise fut couronnée de succès mais, ici, c'est le modèle romain qui l'emporte et non celui de la France, très en retard de ce point de vue malgré la bonne volonté de certains instituteurs, de quelques administrateurs locaux et des cercles marxistes qui, dès 1940, furent à la base du mouvement indépendantiste en AOF (Suret-Canale, 1972).

Ici encore, on ne peut que constater le caractère paradoxal de l'effort réel, et de grande ampleur, qui fut entrepris par l'Alliance française, dès 1883, pour doter le monde entier d'un réseau d'écoles francophones et la faiblesse des moyens mis en œuvre dans l'empire proprement dit (Chaubet, 2006). La Turquie, la Syrie, la Grèce, l'Amérique latine et les États-Unis, voire Hong Kong et Shanghai, furent mieux loties que le Dahomey, le Tchad, le Niger ou la Mauritanie et Madagascar. Aveugle et sourd face aux revendications qui montaient de l'empire et qui s'exprimaient parfois de façon sanglante comme à Yen Bey en 1930 (Andrée Viollis citée in Biondi, 1992), le pouvoir central refusait de voir que c'est dans cette partie du monde qu'il compterait les lecteurs les plus fidèles et le public le plus attentif s'il acceptait de les former dans cette perspective. Vendant ses livres davantage hors de son empire que dans celui-ci puisqu'en 1913 la Belgique compte pour 19% dans les exportations d'imprimés, l'Amérique latine pour 13%, l'Angleterre, l'Allemagne et la Suisse pour 9 % chacune, contre à peine 9% pour l'ensemble des colonies (Marseille et Godechot, 1997 : 373-382), la France tardait à envisager les changements qui allaient affecter le monde après 1918. Or, c'est précisément à Versailles, en 1919, que le congrès des puissances ayant remporté la Première Guerre mondiale devait adopter l'anglais comme langue de la diplomatie, à égalité avec le français, alors qu'à Vienne, en 1815, la France vaincue entendait ses ennemis, l'Allemagne, l'Autriche et la Russie, lui dicter dans sa langue leurs volontés en matière politique.

Peut-être est-ce d'ailleurs ce désintérêt pour la formation d'élites francophones à qui l'on inculquerait la vision du colonisateur, ses valeurs et ses normes, qui explique que les *subaltern studies* et l'essentiel de la littérature post-coloniale soient nées dans les limites de l'ancien empire colonial britannique. C'est en Inde qu'ont vu le jour les *subaltern studies*, à partir des réflexions de Ranajit Guha (Guha, 1982-1987 et Bhabha, 2007) avant qu'elles ne fassent tâche d'huile sur les campus américains, où, paradoxalement, ce sont les travaux des phares de la *French Theory*, Michel Foucault et Jacques Derrida, qui ont été utilisés pour donner corps à cette *deconstructing Historiography*. Si l'effort assimilationniste ou, simplement, éducatif, de la France envers les enfants

de la classe moyenne présente dans son empire avait été à la hauteur de celui de l'Angleterre, la situation eût sans doute été différente. Le fait que Jean-Paul Sartre ait préfacé les écrits les plus violents de Frantz Fanon contre le colonialisme donnait corps à l'idée que la vraie France était celle que revendiquaient ses intellectuels et que les gouvernements réactionnaires ou anticomunistes qui refusaient l'indépendance du Viet Nam et de l'Algérie n'étaient pas représentatifs de ses valeurs fondamentales.

Est-ce un hasard si celui qui passe pour avoir inventé le roman africain moderne, le Nigérian Chinua Achebe, est aussi l'un des représentants les plus illustres du mouvement de rejet viscéral des règles du canon littéraire occidental ? En écrivant *Arrow of God (La Flèche de Dieu)*, un conte igbo inspiré de la tradition africaine, il préparait le terrain d'une remise en question des normes esthétiques en vigueur jusque-là. Même si son autre roman, *Things Fall Apart (Le Monde s'effondre)* est aujourd'hui considéré comme un classique de la littérature universelle, Achebe avait préparé la voie des prises de position encore plus radicales du Kenyan Ngugi wa Thiong'o, demandant, en 1968, la fermeture du département d'anglais à l'université de Nairobi (Lazarus, 2006 : 160-164). En s'en prenant à la langue, considérée ici comme un acteur et non un sujet passif, capable de créer les peuples et de les transformer, il allait plus loin que les poètes français qui avaient forgé le concept de *négritude* à la fin des années 30 (Césaire, 2004). D'ailleurs après la Seconde Guerre mondiale, c'est en français, et dans des volumes publiés par les meilleures maisons d'édition parisiennes, Le Seuil ou Gallimard, que la génération maghrébine des années 50 – Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, Mohammed Dib, Albert Memmi, Driss Chraïbi et Kateb Yacine – se fit connaître et reconnaître (Katibi, 1968). Ne contestant ni l'univers imposé par la langue française ni la responsabilité du système dans l'absence de structures éditoriales en Afrique, ces écrivains entraînaient leurs confrères d'Afrique noire, Bernard Dadié, Sembène Ousmane, Jean Malonga, Camara Laye et Mongo Béti, à s'engouffrer dans la même voie (Mollier, 1994 : 373-394), et à réunir, à Paris, et en Sorbonne, dans l'amphithéâtre Descartes, sous l'égide d'Alioune Diop, le 1^{er} Congrès des Écrivains et Artistes Noirs du 19 au 22 septembre 1956⁴.

Le succès réel de ces œuvres écrites pendant que se déroulaient les deux guerres coloniales les plus éprouvantes de l'après-guerre, celle dite d'Indochine et celle d'Algérie, contribua à consolider l'empire culturel français en permettant à sa capitale, Paris, de demeurer le centre de la République mondiale des lettres (Casanova, 1999), tout en apprenant en quelque sorte le nationalisme littéraire à

⁴ Dix ans plus tard, le 24 septembre 1966, parlant à l'université Laval du Québec, Léopold Sédar Senghor affirmait que la décolonisation culturelle de l'Afrique francophone ne devait en aucun cas passer par une remise en question de la langue française, considérée comme intrinsèquement émancipatrice.

ses hôtes étrangers (Wilfert, 2002 : 33-46). Alors que New York tentait d'attirer le nouveau cours des échanges de droits de traduction et de substituer les romanciers états-uniens à leurs confrères européens, la présence de ces écrivains originaires de l'Afrique francophone au quartier Latin contribuait à renforcer le pouvoir symbolique de cette place forte littéraire. Comme Jean-Paul Sartre y régnait en maître et que les leaders tiers-mondistes du type de Frantz Fanon lui demandaient une préface ou sollicitaient son aide, on n'assistait absolument pas à une remise en cause comparable à celle qui secouait l'ex-empire britannique. De façon encore plus étonnante, il faudra attendre la toute fin des années 1990 pour voir l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma inventer une autre manière d'écrire les tragédies modernes de l'Afrique et annoncer ainsi une rupture avec le réalisme qui avait prévalu jusque-là (Kourouma, 1998 & 2000). Les travaux d'Edward Said sur l'orientalisme (1978) et ceux de Valentin Mudimbe sur *Invention of Africa*, dix ans plus tard, avaient de toute façon ancré l'idée selon laquelle la langue constitue le monde qu'elle est censée représenter, ce qui devait faciliter l'autonomisation des systèmes d'écriture à l'intérieur de la francophonie.

Un espace culturel original

Il serait vain d'oser prétendre que l'imaginaire des Français n'a pas été façonné par l'orientalisme et Edward Said a eu beau jeu de montrer à quel point, du *Voyage en Orient* de Chateaubriand aux tableaux de Delacroix sur *Les Femmes d'Alger*, les représentations de ce monde en partie colonial avaient contribué à forger le visage de l'Autre de l'Occidental. Toute une littérature de voyage se développa au XIX^e siècle dans le sillage de la colonisation et les territoires soumis à la violence du colonisateur inspirèrent bon nombre d'œuvres importantes. Les frères Tharaud, deux académiciens aujourd'hui en partie oubliés, Claude Farère et quelques autres poursuivaient le travail entrepris par Pierre Loti avec *Aziyadé* pour faire entrer cet espace dans la vision des Français. Le succès des expositions coloniales des années 1880-1900 et de celle de 1931, placée sous l'autorité du maréchal Lyautey, le colonisateur du Maroc, dit également la force de cet indigénisme culturel que seuls les surréalistes et les communistes essayèrent de combattre à cette date (Biondi, 1992). Toutefois, affirmer que les colonies remplissaient la totalité de l'espace culturel français serait tout aussi erroné et l'on ne peut manquer d'objecter ici à Edward Said qu'après tout l'empire est totalement absent de l'œuvre de Balzac et de Zola et que Hugo ne cède à l'orientalisme que dans la foulée de Byron pour aussitôt l'oublier (Said, 1980)⁵.

⁵ Edward Said (1980) fait remarquer que tous les écrivains du XIX^e siècle étaient très conscients de l'existence de l'empire. C'est sans doute vrai de l'Angleterre mais, à notre

Ayant fortement investi dans d'autres régions du monde où la littérature française, sa culture et son système éducatif s'exportaient bien, la France avait trouvé, avec le rayonnement de ses écrivains et l'engagement de ses intellectuels, un moyen original de tracer les contours de son empire culturel. Beaucoup moins contestée après les indépendances des années 60 que son homologue anglais, la culture française avait su secréter en elle-même, du côté des poètes surréalistes des années 20 et 30 puis chez André Gide, Jean Genet et Pierre Guyotat, sans parler de Paul Lafargue et de son pamphlet sur *Le droit à la presse*, une remise en question de l'impérialisme suffisamment forte (Biondi, 1992) pour que les écrivains africains acceptent le leadership de leurs aînés français, quitte à se plaindre du racisme de la population française. C'est beaucoup plus tard, après 1980, et en cédant à l'appel des *postcolonial studies* américaines que les littérateurs représentatifs de la créolité firent à leur tour le procès du centre et celui des canons de la langue française parlée à Paris. Le retentissement de cette campagne n'a pas été très grand et ce n'est que très récemment que des mouvements comme « les indigènes de la République » se sont mis à exprimer en termes très radicaux leurs refus d'une histoire écrite à Paris en fonction des intérêts et des valeurs de la métropole (Vergès, 2006, et, pour un point de vue opposé, Galissot, 2006). Peu relayée par des intellectuels africains, cette contestation venue des départements et territoires d'outre-mer illustre les progrès de la globalisation sans parvenir à modifier sensiblement le visage de la culture française dans le monde⁶.

Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé, Edouard Glissant, Koffi Kwahulé, Amin Maalouf, Alain Mabanckou et quelques autres écrivains dont Erik Orsenna et Jean Rouaud ont récemment publié dans le journal *Le Monde* un manifeste intitulé solennellement *Pour une « littérature-monde » en français* qui annonce, étrangement, la mort de la francophonie alors que tous les exemples cités et une partie même de l'argumentation en soulignent la richesse et la diversité. Abdou Diouf a très bien vu la contradiction majeure qui sourd de ce texte, la confusion entre la Francophonie, l'organisme intergouvernemental, et la francophonie, c'est-à-dire l'espace informel qui unit volontairement tous ceux qui choisissent de s'exprimer en français, que leur pays soit ou non membre de l'institution « Francophonie ». Dans sa réponse publiée par le même quotidien parisien, le secrétaire général de l'Organisation de la Francophonie qui compte aujourd'hui près de soixante-dix États membres se félicite de la vigueur et de la diversité de l'es-

sens, inexact et exagéré pour la France, pays dans lequel les colonies n'ont représenté un enjeu majeur que dans les années 20 et 30 du XX^e siècle, ce que Said a totalement négligé en assimilant empire culturel français et britannique.

⁶ *Le Monde* du 16 mars 2007 pour le manifeste des écrivains et *Le Monde* du 20 mars 2007 pour la réponse d'Abdou Diouf.

pace littéraire francophone et il s'étonne, non sans malice, que les signataires du manifeste s'en soient pris à la francophonie au lieu de se réjouir de sa récente décentration par rapport à la seule littérature française. C'est là que réside en effet le changement majeur du début du XXI^e siècle et c'est précisément dans cette mutation que l'on peut apercevoir les signes prometteurs d'un renouvellement en profondeur des imaginaires issus de cet espace.

Au fond, si Victoria fut proclamée impératrice des Indes en 1876, c'est que l'empire était bien au cœur des représentations des Anglais pour qui le pays ne pouvait se penser sans ses colonies. Malgré l'éphémère projet de royaume arabe cher à Napoléon III mais vite abandonné, la France n'éprouva pas la même attitude vis-à-vis de ses territoires ultra-marins. Tous les efforts du Parti colonial, des ligues coloniales et maritimes, des milieux portuaires et des ordres missionnaires furent incapables de susciter un mouvement d'adhésion massif des populations à l'idéal colonial (Girardet, 1972). Le choc de Fachoda fut réel dans l'opinion à l'été 1898 mais la France céda à l'Angleterre les sources du Nil parce que, fondamentalement, l'empire n'était pas parvenu à prouver son caractère d'absolue nécessité aux yeux de la masse des habitants. Quand il y parviendra, après 1918 et en raison des pertes de la Première Guerre mondiale, il ne sera jamais en mesure d'y faire adhérer les plus grands intellectuels. Ce sont les écrivains de seconde zone, les frères Tharaud, Claude Farère, qui écriront les pages les plus favorables à la colonisation mais Pierre Loti lui-même avait protesté violemment, en 1883, contre l'engagement de la France au Tonkin, ce qui est significatif des réticences des intellectuels à se ranger complètement aux arguments des politiques. Peut-être parce que le royaume de leur véritable reconnaissance était situé ailleurs, en Europe de l'Est, en Amérique du Sud ou en Turquie, au Liban, en Syrie et en Egypte, éprouvaient-ils un besoin plus grand d'autonomie par rapport au rêve impérial et colonial. Paradoxalement, c'est cette distance avec les volontés du pouvoir qui fit obstacle à un réel investissement en matière de culture, et même d'éducation, aux colonies, ce qui évita à la France de voir des intellectuels africains réclamer la fermeture des départements de français dans les universités locales ou d'autres exiger une émancipation totale des écritures indigènes par rapport au français.

Références bibliographiques :

- BHABHA, Homi (2007). *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. trad. fr., Paris : Payot.
- BIONDI, Jean-Pierre (1992). *Les anticolonialistes*. Paris : R. Laffont.
- BRUNEL, Pierre, dir., (1986), *Paris et le phénomène des capitales littéraires*. Paris : Presses de la Sorbonne, 3 vol.
- CASANOVA, Pascale (1999). *La république mondiale des lettres*. Paris : Seuil.

- CESAIRE, Aimé (2004). *Discours sur le colonialisme* suivi de *Discours sur la négritude*, rééd. Paris : Présence africaine.
- CHAUBET, François (2006). *La politique culturelle française et la diplomatie de la langue. L'Alliance française (1883-1940)*. Paris : L'Harmattan.
- GABRIEL, Lisette (1983). *Le combat du Rassemblement démocratique africain*. Paris : Présence africaine.
- GALISSOT, René (2006). *La république française et les indigènes. Algérie colonisée, Algérie algérienne (1870-1962)*. Paris : Editions de l'Atelier.
- GIRARDET, Raoul (1972). *L'idée coloniale en France*. Paris : La Table Ronde.
- GUHA, Ranajit (1982-1987). *Subaltern Studies, I-V*. Oxford : Oxford University Press.
- KATIBI, Ahmed (1968). *Le roman maghrébin*. Paris : Maspero.
- KOUROUMA, Ahmadou (1998). *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris : Seuil.
- KOUROUMA, Ahmadou (2000). *Allah n'est pas obligé*. Paris : Seuil.
- LAZARUS, Noël (2006). *Penser le postcolonial. Une introduction critique*. Paris : Editions Amsterdam.
- MARSEILLE, Jacques et GODECHOT, Olivier (1997). « Les exportations de livres français au XIX^e siècle » in *Le commerce de la librairie en France au XIX^e siècle. 1789-1914*, dir. MOLLIER, Jean-Yves, Paris : Editions de l'IMEC.
- MOLLIER, Jean-Yves (1994). « Paris capitale éditoriale des mondes étrangers » in *Le Paris des étrangers après 1945*, dir. MARES, Antoine et MILZA, Pierre, Paris : Presses de la Sorbonne.
- MOLLIER, Jean-Yves (2001). « La construction du système éditorial français et son expansion dans le monde du XVIII^e au XX^e siècle » in *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIII^e siècle à l'an 2000*, dir. MICHON, Jacques et MOLLIER, Jean-Yves, Québec : Presses de l'université Laval / Paris : L'Harmattan.
- MUDIMBE, Victor (1988). *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. Bloomington : Indiana University Press.
- SAID, Edward (1980). *L'orientalisme*, trad. fr., Paris : Seuil.
- SURET-CANALE, Jean (1972). *Afrique occidentale*. Paris : Editions sociales.
- TERONI, Sandra et KLEIN, Wolfgang (2005), dir. *Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès international des écrivains. Paris, juin 1935*. Dijon : Editions universitaires de Dijon.
- VERGES, Françoise (2006). *la mémoire enchaînée. Questions sur l'esclavage*. Paris : A. Michel.
- VERSHAVE, François (2001). *La Françafrique. Le plus long scandale de la République*, Paris : Stock.
- VISWANATHAN, Gauri (1989). *Masks of conquest : Literary Study and British Rule in India*, Londres : Faber and Faber.
- WILFERT, Blaise, « Cosmopolis et l'Homme invisible. Les importations de littératures étrangères en France, 1885-1914 » in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 144, septembre 2002.

VICTOR SEGALEN ET LA LITTÉRATURE BRÉSILIENNE : PRÉSENCE INAVOUÉE

*Maria Luiza Berwanger da Silva
Universidade Federal do Rio Grande do Sul*

Résumé : Tout en partant de la figuration du paysage poétique comme produit des relations Littérature / Espace, cette étude examine le dialogue virtuel établi entre l'auteur français Victor Segalen et le brésilien Mário de Andrade que la médiation de l'exotisme peut traduire exemplairement. Si la mise en perspective de ces auteurs souligne leurs productivités pour les deux littératures concernées, leur entrecroisement témoigne aussi de la fertilité des « communautés inavouables » pour les champs comparatistes. Fond textuel, l'accent sur le paysage de la subjectivité légitime cette confluence entre la production nationale et la production française.

Mots-clés : paysage – exotisme – subjectivité – géographie poétique – transnational.

Abstract : Starting from the figuration of poetic landscape as a product of the relations between Literature and Space, this study examines the virtual dialogue between the French author, Victor Segalen and Brazilian author, Mario de Andrade, translated by the mediation of exoticism. If the perspective provision of these authors stressed their productivity in the two confronted literatures, the intersection between them also witnesses the fertility of « non-confessed communities » for the comparative fields today. Penciled in an undeleted textual background, the emphasis on the landscape of subjectivity legitimizes the confluence between the national literary creation and the French literary production.

Keywords : landscape – exotic – subjectivity – comparative fields – allegory of the place.

Écrire, c'est nouer cette tresse toujours partielle mais possiblement continuée, entre le corps marcheur et le grand corps du paysage. De l'un à l'autre, une même physis se manifeste qui n'est pas l'unité révélée de la création, mais la commune appartenance à la condition des signes

Christian Doumet

Je règne par un étonnant pouvoir d'absence

Victor Segalen

Ce vers-synthèse de l'œuvre de Victor Segalen et qui trouve sa légitimation dans la réflexion critique de Christian Doumet traduit la présence-absence de ce poète français dans la Littérature Brésilienne. « Lieu d'une présence non présente » (Blanchot, 1971 : 248), cette voix de Segalen de l'absence constitue le fond résiduel du grand poète brésilien, Mário de Andrade (1893-1945), figure de proue du Modernisme Brésilien, celui qui a redessiné l'identité artistique brésilienne par la conscience de l'Autre comme conscience de l'Anthropophagie¹.

Un dialogue singulier s'établit entre ces deux poètes-théoriciens qui fixent dans la resymbolisation de l'exotisme le lieu et l'acte du poème. Célébrer la différence infranchissable, distinguer l'exotisme du colonialisme et du tropicalisme, reconfigurer le paysage géographique par l'activité du sujet, voilà, en quelques mots, la zone de confluence rendue visible entre ces deux poètes, zone constitutive de « l'exotisme primordial » de Victor Segalen.

Produit du regard qui recycle, cet exotisme trouve sa complétude dans l'écriture consolidée sur la page. « Voir le monde, puis dire sa vision du monde », souligne l'auteur français, dans *l'Essai sur l'exotisme* (1995 : 779), insinuant le profond dialogue renoué entre Paysage, Altérité et Écriture. Comme si l'imaginaire des voyages se complaisait dans la distance reconnue, mais jamais abolie; comme si l'entretien d'un espace vacant entre le Même et l'Autre garantissait au sujet le continuel refaire, favorisant la captation de l'absence dans la présence. « Distance étreinte » ou « effet de stèle », pour Christian Doumet dans *L'Origine et la distance* (1993), ces images traduisent le paysage maîtrisé par le regard « clairvoyant » et transfigurateur : associer la séduction de l'errance à la perception singulière de l'Autre correspond, dans l'intimité de l'espace de Victor Segalen, à assurer la décantation identitaire du Même. Dit par ce poète français :

À sentir vivement la Chine, je n'ai jamais éprouvé le désir d'être
chinois. À sentir violemment l'aurore védique, je n'ai jamais regretté réel-

¹ L'anthropophagie constitue l'une des tendances du Modernisme Brésilien de 1922, ancrée dans la dévoration et dans la recréation de l'Étranger, cette pratique se destinant à construire l'identité nationale (Voir à ce sujet : Perrone-Moisés, 1982 : 47-48).

lement de n'être pas né trois mille ans plus tôt et conducteur de troupeau. Départ d'un bon réel, celui qui est, celui que l'on est. Patrie. Époque (Segalen, 1995 : 95),

et dont les échos se font entendre dans le poème de *Stèles, Conseils au bon voyageur*, vu comme un itinéraire recartographié de la migration au fond de soi :

Garde bien d'élire un asile. Ne crois pas à la vertu d'une vertu durable : romps-la de quelque forte épice qui brûle et morde et donne un goût même à la fadeur.

Ainsi, sans arrêt ni faux pas... tu parviendras, non point, ami, au marais des joies immortelles,

Mais aux remous pleins d'ivresses du grand fleuve Diversité (Segalen, 1995 : 96).

Ce point de vue sur la fable du lieu tisse une convergence singulière entre « l'exotisme primordial » de Victor Segalen et l'écriture poétique de Mário de Andrade dans l'œuvre posthume *L'Apprenti Touriste* (1996, traduction française) :

Si j'ai raffolé et bien profité de mon voyage sur l'Amazone, la vérité est que j'ai vécu replié sur moi-même tout au long de ce large chemin d'eau. Aujourd'hui, je rassemble tout cela, tel que c'était dans les cahiers et sur les feuilles volantes plus ou moins rédigé... Mais pour l'antivoyageur que je suis, qui voyage toujours à vif, inquiet, inassouvi, et qui s'invente des mises à l'écart par le milieu inconnu où il passe, la relecture de ces notes éveille des sensations si fidèles et si intenses que je ne parviens pas à détruire ce que je préserve ici. Courage... São Paulo, le 30 décembre, 1943) (Andrade, 1996 : 31).

Cet ensemble de notations superposées sous forme d'un journal où l'auteur grave les impressions du parcours São Paulo–Amazonie (du 7 mai au 14 août, 1927) recueille sa singularité du récit subjectif d'un lieu. L'impression vivace de se sentir Autre, produite par l'écriture, lui impose, en revanche, le projet de faire émerger la sensualité cachée du paysage. Pratique d'un secret à déchiffrer, *L'Apprenti Touriste*² de Mário de Andrade articule la subversion du discours rituel

² *L'Apprenti Touriste* de Mário de Andrade a été composée par l'auteur, au long de deux voyages : le premier, réalisé sur l'Amazone jusqu'au Pérou et sur le fleuve Madeira jusqu'en Bolivie en passant par Marajó, s'inscrit comme un récit subjectif et sensible des lieux vus et réinventés, à la différence du deuxième voyage, projeté en 1927 mais entrepris en 1928, constituant le rapport de « l'apprenti touriste », de celui qui doit écrire une série d'articles sur le folklore et la musique du Brésil à paraître dans le journal *Diário Nacional*, marquant donc le caractère ethnographique de ce deuxième parcours effectué.

sur l'imaginaire des voyages : composé dans la transparence (inavouée) de l'*Essai sur l'Exotisme*, de Victor Segalen, le poète brésilien découvre des angles, des formes, des sons et des parfums nouveaux, tropicalisme dont la sensualité paraît avoir échappé au kaléidoscope restreint du touriste étranger.

Dans ce sens, le titre de ce volume, lu en intersection avec la préface, insinue déjà ce symbolisme de l'apprentissage comme un réapprentissage : la main qui dépeint le paysage est compensée par le regard qui effleure les traces d'un paysage originel. Si le sentiment de plénitude relie cet exote brésilien à l'immensité de l'intime, c'est justement parce que la vision du beau se dédouble en sublime :

Belém, 19 mai – ... Que puis-je dire de cette embouchure déjà si littéraire et qui émeut tant, quand on l'observe sur une carte ? ... L'immensité des eaux est telle, les îles par trop immenses s'étalent dans un lointain si impalpable qu'on ne peut rien y voir d'enchanteur. L'embouchure de l'Amazone est une de ces grandeurs si grandioses qu'elles dépassent les perceptions physiologiques de l'homme. Seule notre intelligence peut la monumentaliser. Ce que la rétine fourre dans la conscience n'est qu'un monde d'eaux sales et une végétation toujours pareille dans le lointain flou des îles. L'Amazone prouve décidément que la monotonie est l'un des éléments les plus grandioses du sublime. Il est incontestable que Dante et l'Amazone sont également monotones. Pour en profiter un peu et sentir la variété de ces monotonies du sublime, il faudra confiner la sensation dans les petits cadres. On trouvera alors de la beauté aux barques à voiles colorées et une certaine logique à la mort des prétendants, on se fixera à l'horizon planté d'arbres que la réfraction discerne du gros des îles, et au livre de Job. L'embouchure de l'Amazone est si énorme qu'elle bluffe la grandeur. Mais quand Belém apparaît, l'angle de vue se rétrécit, la beauté refait surface... (*idem* : 41-42).

Chez les deux poètes, « le regard itinérant » est voué à traduire cette « clairvoyance » intérieure, axe mis en évidence par Christian Doumet et qui permet tout autant la décantation lyrique que la participation du lecteur au spectacle d'un passage. Ce plaisir sensuel d'une transfiguration éprouvée par le sujet soumet le paysage à un processus de relocalisation qui n'inscrit la géographie brésilienne que pour déterritorialiser.

Dans ce sens, la description d'une fleur aquatique, la « Vitória Régia », caractéristique de la région amazonienne, est aussi rendue au lecteur par son enchantement illusoire, mais dont l'allure fugace cache le sublime. Autrement dit : « forme suprême de l'image de la fleur » (image de Mário de Andrade), la « Vitória Régia », concède au lecteur l'illusion de se laisser capturer dans sa beauté. Par contre, cette séduction saisie de la multiplicité des couleurs masque l'impact visuel du beau :

La vitória-régia, (7 juin) – Parfois l'eau de l'Amazone se retire, et dans les recoins du silence forme des lagunes si sereines que même le cri des oiseaux se noie dans l'eau. Et c'est dans ces lagunes que vivent les vitória-régias, calmes, si calmes, accomplissant leur destin de fleurs. Allure de boules de caoutchouc, recroquevillées, épineuses, les jeunes pousses trouent le miroir immobile tandis que les adultes, plus sages, ouvrant leurs plaques rondes reposent sur l'eau et dissimulent la malveillance de leurs épines.

Le temps venu, le bouton s'épanouit hors de l'eau. C'est un bogue épineux sur lequel pas même les insectes ne se posent. Il croît et s'arrondit dans l'attente du matin d'être fleur.

Enfin, un beau jour, le bouton de la vitória-régia sort ses épines, se fend, et la fleur énorme éclôt, blanchissant le calme de la lagune. Des pétales et encore des pétales peu à peu se libèrent, blancs, blancs en quantité... en un rien de temps matinal, la fleur énorme ouvre un monde de pétales, de blancs pétales, de pétales blancs et embaume les airs indolents.

Une odeur enchanteresse légère flotte, une odeur provocatrice qui doit enivrer au sens fort. Alors rame et essaie de l'attraper, cette fleur! Aussitôt les pétales piquants mordent, rageurs, et le sang court sur ta main. La tige, personne ne peut l'attraper non plus, il faut la couper, et tandis que la fleur flotte sur l'eau, la soulever par les pétales purs, mais déjà un peu flétris.

Alors dépouille la tige de ses épines et sens, tout à ton aise, la fleur. Voilà que cet arôme très suave qui enchantait plutôt de loin par sa légèreté, de près ne tient pas et donne la nausée, odeur affreuse...

Déjà la vitória-régia commence à rosir. Elle rosit, rosit, devient tout entière couleur de rose, attirant de loin par son arôme délicieux, de plus en plus belle. Et voilà. Elle vit l'espace d'un jour en changeant sans arrêt de couleur. De rose, elle vire à l'incarnat et au cœur de la nuit, passée, elle voit ses colliers de pétales violets défaillir.

Parée de toutes ces couleurs, la vitória-régia, la grande fleur, est la fleur la plus parfaite du monde, la plus jolie et la plus noble, elle est sublime. C'est bien la forme suprême de l'image de la fleur (qui a déjà donné l'idée Fleur).

La nuit tombant, la vitória-régia violette, toute violette, au moment de se refermer pour mourir, ouvre une dernière fois, dans un rôle de vieillard, ses pétales du centre, encore fermés, bien fermés depuis le temps du bouton. Elle s'ouvre, et dans le cœur nuptial de la grande fleur, encore sonnée par l'air vif, grouille un méli-mélo chassieux de pollen, repoussant, une bande répugnante de hannetons couleur thé. C'est l'ultime contradiction de la fleur sublime...

Ces dégoûtants s'en vont d'ailleurs en bourdonnant, souillant de présages le calme de la lagune endormie. Et la grande fleur de l'Ama-

zone, plus belle que la rose et que le lotus, embrasse dans la nuit profonde son destin de fleur (*idem* : 60-62).

Ainsi donc, les descriptions du fleuve Amazone et celle de la fleur Vitória-Régia, lorsqu'elles produisent l'effet du sublime émanant de ce paysage déguisé, dévoilent au lecteur-exote le mystère de leur subversion : transformée en présence, l'absence réordonne la quête du « regard itinérant ».

Par un procès de « dissociation et de réassociation », tel que le préconisait Segalen dans l'*Essai sur l'Exotisme* (p. 78), et qui s'approche de la définition d'image de Roland Barthes dans la *Chambre claire*³, où le symbolisme des sirènes traduit cette relativité visuelle, dans l'*Apprenti Touriste*, la peinture des éléments aquatiques, tout en soulignant l'effet d'une continuelle transfiguration, retrace la physionomie du sujet. Diffracté, mais pluriel, le sujet grave cette étrangeté du paysage par la danse.

Musicale, la danse imprime dans le sujet la cadence d'un rythme multiple et transgresseur de l'âme brésilienne; disséminée, elle destitue le folklore de son accent local, pour le replacer ailleurs, dans le monde. C'est que l'effet poétique articulé par le mouvement dansant provenait, chez Mário, de l'écriture du poème, précédant même cette inscription culturelle de l'imaginaire brésilien. Des fragments de poème tels que :

Personne ne pourra dire
que je ne vis pas satisfait!
Je danse!
[...]
Je danse lentement la danse des épaules...
Je danse... je ne sais plus pleurer!... (Andrade, 1987 : 215 et 223).

où le mouvement des épaules doit mimer le geste d'indifférence aux conflits existentiels, ces vers trouvent leur complétude dans le travestissement de l'identité procuré par la danse :

Je suis le compas qui unit tous les compas
Et avec la magie de mes vers
En créant des ambiances lointaines et pieuses,

³ « L'essence de l'image est d'être toute dehors, sans intimité, et cependant plus inaccessible et mystérieuse que la pensée du for intérieur ; sans signification, mais appelant la profondeur de tout sens possible; irrévélee pourtant manifeste, ayant cette – présence – absence qui fait l'attrait et la fascination des Sirènes » (Blanchot *apud* Barthes, 1980 : 164-165).

je transporte en des réalités supérieures
la mesquinerie de la réalité.
Je danse en poèmes multicolores!
Clown! Mage! Fou! Juge! Enfant!
Je suis un danseur brésilien!
Je suis un danseur et je danse!
Et dans mes pas conscients
Je glorifie la vérité des choses existantes
En fixant des échos et des mirages
Je suis un tupi en jouant du luth
[...]
Oh! Enchantement de la Poésie immortelle! (*idem* : 166).

Mais c'est dans une lettre à un autre poète qu'il élucidera l'impact de la danse sur la sensibilité lyrique :

Il s'agit d'une scène à laquelle j'ai assisté en pleine avenue Rio Branco. Des nègres dansaient la samba. Mais il y avait une jeune-fille nègre qui dansait mieux que les autres. Les manières étaient les mêmes, même habileté, même sensualité, mais elle était meilleure, puisque les autres le faisaient un peu par cœur, machinalement, en regardant le peuple autour d'eux... Elle, non. Elle dansait avec religion. Elle ne regardait nulle part ailleurs. Elle vivait la danse. Et c'était sublime (Lettre à Carlos Drummond de Andrade datée du 10 novembre, 1924 *in* Andrade, 1987 : 508).^{4 5}

Danse des « caboclinhos » ou « chegança », voilà comment Mário de Andrade décrit les rites de la région amazonienne qui, au fond, représentent la quête de l'identité lyrique captée dans ce geste du sujet de se replier sur soi-même, geste figuratif de l'exercice de l'anthropophagie où le Même (l'écrivain brésilien) capte le Même (le peuple brésilien) comme un Autre.

Paraíba, 4 février, 23 heures – Parmi les danses dramatiques de chez nous dont on parle le moins, il y a les « cabocolinhos ». La raison du manque de documentation les concernant vient de nos folkloristes presque tous exclusivement hommes de lettres. Ce qui est réper-

⁴ Tous ces fragments ont été traduits du portugais par l'auteur de cette communication.

⁵ Ce regard porté sur la danse considérée comme traduction de la poétique du corps, du « corps-signe » dans la poésie de Mário de Andrade trouve son explicitation théorique-critique dans l'essai exemplaire de Christian Doumet dans le *Cahier de l'Herne* (1998, p. 263, spécialement).

torié dans nos livres de folklore ce ne sont presque uniquement que les expressions intellectuelles du peuple, les prières, les romances, les poésies lyriques, les défis, les palabres. Le reste, silence.

Or, les cobocolinhos sont des danses bien caractéristiques. On les danse... il n'y a pas de chants et seulement de loin en loin un mot, si schématisé, si pur, qu'il atteint le sommet de la force émotive. Pensez donc : cela faisait déjà plus d'une heure que tous ces gens dansaient, dansaient sans s'arrêter, avec furie... Tout à coup, la Matrone, une des figures importantes de la danse, se lance dans une chorégraphie haulte, brutale, les deux mains sur sa poitrine, retenant la vie... Le sifflet retentit deux fois, tout s'arrête.

Le ballet redémarre et la Matrone enroule une de ses jambes sur l'autre, elle ne soulève déjà plus les pieds du sol. Elle s'agite debout pendant dix minutes, difficile de mourir, comme dans tous les théâtres et dans la vie.

La perfection c'est ça! Je suis saoul... Je suis le choc, je ne sais plus où j'en suis, je suis saoul, c'est sûr, commotion divine.

La Matrone se défend. Tout à coup, elle se lève, bien vivante. La danse de la mort est finie et la Matrone danse comme tous les vivants, comme vous et moi.

Les prestations des cabocolinhos sont toutes ainsi, primaires et formidables (Andrade, 1996 : 247).

Filtrage qui laisse des résidus du poème et de l'épistolographie dans ces notations du voyage, démarquant la migration du littéraire vers des champs autres du savoir, ce ballet de formes accomplit le projet segalien de « l'exotisme primordial ». Dans se cens et s'entrecroisant avec l'image des *Danseuses vivantes*, de *Peintures* (Segalen, 1983 : 205), la danse comme figure qui transforme l'absence en présence viabilise la composition du paysage de la subjectivité. Sous cet espace paysager, les modulations du moi marquent le regard du mouvement de transgression des frontières géographiques, textuelles et symboliques.

D'une certaine façon, la conception d'un imaginaire toujours à refaire par le jeu du Même et de l'Autre renvoie à l'apport de quelques étrangers de passage au Brésil, représentés par Roger Bastide et Claude Lévi-Strauss.

Grave et ponctuelle, la voix critique de Roger Bastide dans les études sur le poète Blaise Cendrars et sa production brésilienne, sur Machado de Assis (*Machado de Assis, Paysagiste*) et même sur le lyrisme de Mário de Andrade anticipe celle de Claude Lévi-Strauss dans les *Tristes Tropiques* (1955) : chez les deux critiques français, la célébration avouée du magnétisme tropical imprime l'accent d'une poéticité qui se superpose à la description ethnographique pure. Enseignants à l'Université de São Paulo, à des périodes différentes, acclimatés aux angles clairs et obscurs de la réalité brésilienne, ils déve-

loppent une réflexion qui conflue vers le symbolisme de l'absence dans la présence. L'art du paysage sera renouvelé par leur perception maîtrisée du tropicalisme brésilien, ayant une incidence sur la conscience de la relativité du regard. Comme le dira Claude Lévi-Strauss, lors de son arrivée au Brésil :

Le Nouveau Monde pour le navigateur qui s'en approche, s'impose d'abord comme un parfum, bien différent de celui suggéré dès Paris par une assonance verbale, et difficile à décrire à qui ne l'a pas respiré... Seuls comprendront ceux qui ont enfoui le nez au cœur d'un piment fraîchement éventré après avoir, dans quelque « botequim » du « sertão » brésilien, respiré la torsade mielleuse et noire du « fumo de rolo », feuilles de tabac fermentées et roulées en cordes de plusieurs mètres ; et qui, dans l'union de ces odeurs germaines, retrouvent cette Amérique qui fut, pendant des millénaires, seule à posséder leur secret (Lévi-Strauss, 1955 : 83-84).

Cette représentation poétique du Brésil sera explicitée par Roger Bastide dans l'étude intitulée *Incorporation du Brésil à la Poésie Française Contemporaine* (*Incorporação do Brasil à Poesia Francesa Contemporânea*) (Bastide, 1940). Dans cet essai, sa vision sur l'exotisme réordonne la séduction des tropiques esquissée par Claude Lévi-Strauss :

La poésie française contemporaine est venue chercher au Brésil un état de fièvre qui, tout en favorisant le délire, favorise la tâche lyrique de décomposition des règles, des traditions, des habitudes. C'est ce que j'appelle un « tropicalisme nouveau », non pas un tropicalisme des plantes exubérantes, mais celui des images intérieures et des sentiments confus, la boue de la terre qui n'a pas encore séché du déluge (Bastide, 1940 : 147)⁶,

et qu'il explicitera exemplairement dans une autre étude où il dit : « l'exotisme c'est la vision du propre pays avec les yeux d'étranger... qui grave l'ensemble et non pas le pittoresque de certains détails tropicaux moindres » en y ajoutant : « Seul celui qui porte en soi-même un peu d'immigrant peut découvrir le 'typiquement brésilien' pendant le dialogue qui s'ouvre dans l'esprit contre lui-même, entre le brésilien et le nouveau – venu à peine débarqué d'Europe » (*idem* : 5).

Mais c'est dans la critique défavorable à la rentabilité poétique-critique de la production de Paul Claudel, lors de son passage par le Brésil, en 1917, que Roger Bastide complètera sa vision translucide sur la pensée exotique, semblant

⁶ Fragment traduit du portugais par l'auteur.

avoir lu Victor Segalen. Pour Bastide, Paul Claudel n'a pas su respecter la singularité du local, le diluant dans son imaginaire étranger. Cette réflexion qui légitimera le dialogue silencieux de Mário de Andrade avec Victor Segalen ancré dans le projet de « l'exotisme primordial », réitère, à sa façon, « l'impénétrable des races » (Segalen, 1995). Dans ce paysage métissé, le Proche (le natif) et le Lointain (l'étranger) captent leurs traits de différenciation dans ce rapprochement critique passant par l'intermédiaire de la séduction du tropicalisme brésilien, décanté. Et « ni passeurs... ni passants... », Roger Bastide et Claude Lévi-Strauss inscriront le dessin de cette zone d'hésitation dans laquelle l'Étranger, enchanté par la fable du lieu tropical, perçoit le Même comme s'il l'était aussi, en relation paradoxale avec Mário de Andrade qui, en Étranger, marque son journal de voyage en Amazonie d'une inquiétante étrangeté. Frontière sensible configurant le passage d'une absence inavouée à une présence, le sublime apporte à la curiosité de l'œil ce plaisir singulier d'identités inversées.

Ainsi donc, la présence inavouée théorique, critique et poétique de Victor Segalen résonne dans la Littérature Brésilienne non seulement en ce qui concerne la décantation du sentiment lyrique, mais aussi dans le processus de déterritorialisation du canon national : Segalen favorise principalement l'incorporation du culturel à la représentation littéraire. Dans ce sens, c'est probablement l'association de la subjectivité au primitivisme⁷ qui garantira à Mário de Andrade son inclusion dans l'œuvre critique *République Mondiale des Lettres* de Pascale Casanova, laquelle examine ce poète interdisciplinaire par le filtre d'un « nationalisme paradoxal » (Casanova, 1999 : 397).

Ce trait figuratif du jeu singulier entre le Même et l'Autre et qui sera explicité par la critique brésilienne Leyla Perrone-Moysés dans *Inútil Poesia* (2000), à travers l'image du « nationalisme universalisant » (*idem* : 220), fait ressortir le parcours de l'auteur de *l'Apprenti Touriste* par le dessin d'une géographie invisible : si d'une part cette géographie consolide le processus d'identités inversées capté dans le passage des critiques étrangers, d'autre part, elle suggère que Mário de Andrade et Victor Segalen inscrivent leurs littératures respectives dans cette inclinaison artistique contemporaine d'expansion et de transgression des seuils textuels, géographiques et symboliques.

Dans le poème *Le Poète mange des cacahuètes*, Mário de Andrade dit, remémorant le dialogue indissoluble et harmonieux de l'Art (et du subjectif) avec des champs autres du savoir non artistique :

⁷ Cette allusion au « primitivisme » concerne la pratique moderniste de l'Anthropophagie par Mário de Andrade surtout dans son roman *Macounaïma* (voir la préface de RIVAS, 1979 : 9-14)

Des nuits chargées d'odeurs et de chaleurs amoncelées...
C'est le soleil qui dans ce parage immense du Brésil
s'enfuit teinter de brun les Brésiliens.
Je pense au temps où je n'étais pas né.
La nuit c'était le repos. Les risées blanches des mulâtres...
[...]
Brésil,
Mâché dans le délice chaud de la cacahuète
Parlé dans un langage d'enfant sauvage
Aux vocables incertains d'un déhanchement mielleux et mélancolique...
Ils sortent frais de mes dents saines aux broiements lents...
Mouillent mes lèvres qui donnent des baisers partout multipliés
et entonnent à demi, sans malice, les prières bien apprises...
Brésil aimé, non parce qu'il s'agit de ma patrie,
La patrie est au hasard des migrations et du pain que Dieu
donne...
Brésil que j'aime parce qu'il est le rythme de mon berceau aventureur,
Le goût de mes repos
Le balancement de mes chansons, des amours et des danses.
Le Brésil, c'est moi, parce que c'est la très drôle expression de
moi-même (in Tavares, 1954 : 61-62).

Au fond, le sujet et le monde en intersection accomplissent le projet segalien de « l'ímagó mundi », réitéré dans un texte de presse de Mário de Andrade, lorsque celui-ci dit :

La seule finalité légitime de l'Art c'est l'œuvre d'art comme représentation d'une thématique humaine transposée par la beauté à une aspiration de vie meilleure (Andrade, 1993 : 366-367).

Il est bien clair que la lecture d'ensemble de l'œuvre du poète brésilien ne fait pas d'allusion explicite à la présence de Victor Segalen⁸. Néanmoins, la com-

⁸ Dans ce sens, une recherche s'impose qui devra vérifier l'apport explicite et implicite du poète à la production artistique brésilienne. Cette présence occultée aussi dans les *Tristes Tropiques* de Claude Lévi-Strauss a été signalée par Noël Cordonier (2000 : 17), absence qui se répète chez Blaise Cendrars, Paul Claudel et Roger Bastide, lors de leurs passages par le Brésil, au moins dans l'œuvre publiée et à laquelle nous avons eu accès. Si le projet d'inclusion de Segalen à la Littérature Générale et Mondiale esquissé par Noël Cordonier s'entrelace au fond de pensée du « corps-signé » de Christian Doumet, per-

plicité tissée du regard convergent sur l'exotisme souligne cette force magique de la subjectivité qui, maîtrisée, dévoile l'itinéraire d'une amitié inavouée, mais productive et solide. Cet entrelacement silencieux entre les deux poètes se doit, peut-être, au déchiffrement d'un secret, d'un secret individuel garant des rôles tenus dans leurs littératures matricielles : les notes sur l'exotisme décanté innovant la tradition des études sur l'Altérité et constituant un don de Victor Segalen à la Littérature Française, se rendent parallèlement au tropicalisme redessiné de Mário de Andrade dont le continuel dédoublement articulé par le moi lyrique transforme l'intimité cachée en paysage artistique et culturel.

Vue sous cette voie de la clairvoyance, traduisant l'éloge de la négativité comme célébration d'une absence reconfigurée en présence, l'imprégnation du projet théorique, critique et poétique de Victor Segalen dans Mário de Andrade explicite l'image du « nationalisme paradoxal » auquel fait allusion Pascale Casanova dans sa *République Mondiale des Lettres*. Ce « noyau dur » et indéchiffrable se rapporte à la réception « ambiguë » de l'Autre émergent de la lecture d'ensemble de la production de Mário de Andrade.

Sous la perspective du refus avoué du Divers, une constellation de traces, d'épigraphes, de citations et de signes clairs indique l'incorporation systématique de la présence étrangère dans le tissage et dans le retissage de la production textuelle de ce poète brésilien. Fertile à l'accomplissement du projet moderniste articulé par l'Anthropophagie comme réinvention du Même par la dévoration de l'Autre, ce fil de la réception « paradoxale » de l'Étranger, chez Mário, permet la révision et le dédoublement du sentiment de « brésilianité » en paysage métissé.

De même, la conscience de ce jeu symbolique rejoint le sentiment concédé au lecteur d'une plénitude captée dans la description de l'Amazonie et de la fleur Vitória-Régia, tracés et retracés sous l'impact du sublime. La permanence incontestable de la voix poétique et multiple de Mário de Andrade dans la poésie brésilienne est légitimée par cette énigme de la perception qui, telle la poésie *Joyau Magique*, dans *Stèles*, procure au sujet le plaisir de la diversité, ce plaisir de la certitude d'avoir retenu « les traces alternées » d'un homme qui lui ressemble mais le fuit : à Mário de Andrade et à Victor Segalen, tous deux « collectionneurs de différences », l'écriture sur l'exotisme assure l'éloge de la continuité dans le langage.

« Évoquons l'obscur combat entre langage et présence, toujours perdu par l'un et par l'autre, mais gagné sans faute par la présence, même que ce ne

mettant évaluer l'apport du poète de « l'exotisme primordial » à une poétique moderne, en ce qui concerne le Brésil, la perception du souffle segalénien pourrait effectuer la révision de la subjectivité « tropicale », comme géographie invisible à être retracée.

soit que présence du langage », dit Maurice Blanchot dans *Le Pas-au delà* (1973 : 67), renvoyant à l'aveu de Mário de Andrade juste à la fin de *l'Apprenti Touriste*. Séduit par le paysage comme s'il était un Autre, Mário laisse échapper : « Eh! Vents, vents de Natal, qui me traversent comme si j'étais un voile. Je n'encombre pas le paysage », paraissant traduire le geste d'hommage immémorial que ce poète brésilien voudrait dédicacer au poète français et qui condense, dans cette figuration exemplaire, le regard séduit de l'apprenti touriste lancé sur le réel. Mais la singularité de cet hommage ne tiendrait pas toute dans cette adhésion (illusoire) du sujet au paysage : l'ampleur de cette complicité silencieuse et résistante au temps transgresse la définition de Paysage dans *Peintures*, « le Paysage, bien contemplé, [qui] n'est pas autre lui-même, que la peau, – troué par les sens, – de l'immense visage humain » pour concrétiser le « pas-au-delà » dessiné par Maurice Blanchot et qui trouve sa complétude dans un extrait d'une lettre de Victor Segalen à sa femme (le 16 avril 1917).

Dans cette lettre, la transformation du « paysage » en « site » solidifie encore plus ces liens langagiers fondés entre ces deux poètes par une sorte de condensation lyrique. Contenant en même temps Dedans et Dehors, Même et Autre, Proche et Lointain, cette condensation signifie donc la diversité d'espaces, d'hommes et de territoires incorporée par le sujet :

... Il faudrait retrouver ou recréer la science des Sites ; le savoir d'en découvrir, et le pouvoir d'en jouir pleinement. Peintures a donné l'évocation de la seule surface, parfois pénétrée. Il me faudrait maintenant acquérir la possession du plus grand paysage avec ses roches, ses lointains, son ciel et son cœur souterrain. Pour cela, il n'est pas nécessaire, il n'est pas possible de parler à beaucoup, mais à peu. – Il ne faut point trop divulguer ni partager un paysage. – Le décor ne serait habité que de trois : Lui, d'abord, personnage omniprésent, arrivant là dès que la perception s'affirme. Esprit de pénétration, L'Un est l'homme, tout entier en soi. L'Autre est elle ; la nécessaire, « qu'il faut joindre à soi coûte que coûte ».

C'est au moyen de cette triple alternance que pourra se bâtir la totale compréhension de la nature, et qu'alors, orgueilleusement, sans se confondre, on jouit des trois grands pouvoirs qui sont : d'être, de connaître et d'aimer.

Quand la vision se tend, se gonfle, s'offre d'elle-même au spectateur, elle devient le paysage pénétré, – l'étendue possédée, – le Site (Segalen, 1963 : 192).

Dans une certaine mesure, cette réduction du « paysage » au « site » constituerait l'une des représentations de l'activité du *Corps-Signe*, titre de l'étude nucléaire de Christian Doumet (1998 : 261-268) et qui légitime le dialogue Bré-

sil-France par l'intermédiaire de Victor Segalen. Telle l'image d'une archive singulière, ce « corps-signe » traduit le parcours du sujet-exote chez Victor Segalen et chez Mário de Andrade et qui consiste en la pratique d'un geste double, celui de la concentration et de la dispersion simultanées de la subjectivité et du monde⁹.

Au fond du projet de l'Anthropophagie, la quête du Brésil tropical garde, elle aussi, cette figuration lyrique comme le don d'une latinité¹⁰. Don et gratuité du don que Mário de Andrade, poète-synthèse de la culture brésilienne, lègue à la Littérature Française ; don comme dessin inachevé d'un « paysage fuyant » consolidé sur la page, livraison réciproque d'un poète à l'autre, communauté symbolique qui inaugure de nouvelles perspectives à nos recherches sur l'Altérité lorsqu'elle remémore l'image de l'« écrire » comme entrelacement partagé et indissociable du « corps marcheur » avec « le grand corps du paysage », « présence de qui n'est point ici, qui vient de loin et que l'on va chercher si loin : – le Divers, – qui n'est pas ceci que nous sommes, mais autre, et donne aux confins du monde, ce goût d'un autre monde, – s'il se pouvait par-delà de Ciel trop humain », dit notre cher poète d'une voix entendue de l'autre côté des tropiques (Segalen, 1983 : 90-91).

⁹ Cette approche proposée par Christian Doumet dans l'essai *Corps-Signe* vient reconfigurer la réception critique brésilienne sur la fable du lieu tropical, dans la mesure où cette image de l'espace manque d'une démarcation plus ponctuelle sur la figuration du sujet vu alors comme corps errant du Même et de l'Autre. Cette perception anticipée par Roger Bastide dans son essai « Machado de Assis, Paisagista » (*Revista do Brasil*, 1940), n'a pas été (très) prise en compte par la réflexion locale, qu'à des rares exceptions près, comme par celle d'Antonio Cândido (Universidade de São Paulo), grand critique et professeur, dans ses études « Roger Bastide e a Literatura Brasileira » et « Machado de Assis de Outro Modo » (in : *Recortes*. São Paulo : Companhia das Letras, 1993, p. 99-109) : (d'après Roger Bastide), au contraire de ce que l'on dit, la marque « d'authenticité » de la Littérature Brésilienne ne dépend pas de la description ostensive des traits caractéristiques du pays. La description, la présence indiscreète du paysage et des types exotiques peuvent constituer, au contraire, une vision extérieure, point de vue de l'étranger et non pas une compréhension profonde et vraie... (p. 103) ... Roger Bastide a voulu démontrer que, chez Machado de Assis, le paysage du Brésil n'est pas encadrement décrit, mais « substance implicite du langage... présence virtuelle » (p. 108-109).

¹⁰ Cette image de la « latinité » renvoie à la Conférence du poète moderniste brésilien Oswald de Andrade qui a comme titre « L'Effort Intellectuel du Brésil Contemporain », prononcée à la Sorbonne le 11 mai 1923 (*Revue de l'Amérique Latine*, 2^{ème} anné, v. V, n. 19, juillet, 1923), réflexion où ce poète-critique considère la perception de l'Autre comme « poétique des relations » (Glissant, 1991).

Références bibliographiques :

- ANDRADE, Mário de (1996). *L'Apprenti Touriste* (traduction : Le Moing, Monique et Mazéas, Marie-Pierre, Préface de Lapouge, Pierre). Paris : *La Quinzaine Littéraire*, Louis Vuitton.
- ANDRADE, Mário de (1987). *Poesias Completas* (Org. : Manfio, Diléa Zanotto). São Paulo : Itatiaia / Editora da Universidade de São Paulo.
- BARTHES, Roland (1980). *La Chambre Claire*. Paris : Seuil.
- BASTIDE, Roger (1940). « Machado de Assis, Paisagista », in *Revista do Brasil*, n° 29, 3^a série, novembro de 1940, pp. 1-14.
- BASTIDE, Roger (1940). *Poetas do Brasil*. Paraná : Guaíra.
- CASANOVA, Pascale (1999). *La République Mondiale des Lettres*. Paris : Seuil.
- CORDONIER, Noël (2000). « Petit Aperçu des Études Segaléniennes » in *Écritures Poétiques du Moi* (textes réunis et présentés par Alexandre, D. et Brunel, Pierre). Paris : Klincksieck, pp. 13-24.
- DOUMET, Christian (1993). *L'Origine et la Distance*, Paris, Champ Vallon, 1993.
- DOUMET, Christian (1998). « Corps-Signe », in Segalen, Victor, *L'Herne*. Paris : pp. 261-268.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1955). *Tristes Tropiques*. Paris : Plon.
- PERRONE-MOISÉS (1982). « Anthropophagie », in *Magazine Littéraire*, n° 187, septembre 1982, pp. 47-48.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (2000). *Inútil Poesia*. São Paulo : Companhia das Letras.
- RIVAS, Pierre (1979), Préface à *Modernisme et Primitivisme dans Macounaïma*. Paris : UNESCO, pp. 9-14.
- SEGALEN, Victor (1995). *Œuvres Complètes* (Org. BOUILLIER, Henri). Paris : Laffont.
- SEGALEN, Victor (2000). *Écritures Poétiques du Moi* (textes réunis et présentés par Alexandre, Didier et Brunel, Pierre). Paris : Klincksieck.
- TAVARES-BASTOS, A. D. (1954). *Anthologie de la Poésie Brésilienne Contemporaine*. Paris : Pierre Tisé.

UNE AUTRE LANGUE IL FAUT REVEILLER MÁRIO DIONÍSIO

*Serge Abramovici
Université de Porto*

Résumé : Mário Dionísio, poète portugais, a écrit le recueil *Le feu qui dort* en français, c'est à dire dans une langue pour lui « étrangère ». Que peut signifier ce geste ? Les réponses fournies par le texte lui-même mènent à reconsidérer la fonction d'une langue étrangère et, éventuellement, les principes de son enseignement.

Mots-clés : dialogisme – dialogue – étrange – étrangère – langue

Abstract : Mário Dionísio, the portuguese poet, wrote his book *Le feu qui dort* in French, a foreign language to him. What can such a choice mean ? The answers provided by the text itself lead us to reconsider the function of a foreign language, as well as the principles guiding its teaching.

Keywords : dialogism – dialogue – strange – foreign – language

Tu ne parles pas ma langue
maintenant je parle une autre langue
et c'est toi qui m'as donné cette autre langue
que tu entends sans la comprendre

Mário Dionísio, *Le feu qui dort*

En 1967, Mário Dionísio, poète, essayiste, critique, qui jusqu'alors et par la suite a toujours écrit et publié ses textes dans sa langue maternelle, le portugais, publie un recueil de poèmes entièrement pensé et rédigé en français : *Le feu qui dort*¹ (Dionísio, 1967).

La langue et la culture françaises étaient à l'époque familières à la bourgeoisie intellectuelle portugaise et constituaient depuis longtemps le pôle de référence qui modelait, non sans confusions, détours et détournements, la production artistique portugaise. C'est à Paris que s'étaient installés des poètes et écrivains comme António Nobre, Eça de Queirós ou Mário de Sá Carneiro. C'est en France que devaient s'installer de nombreux artistes et penseurs, de Vieira da Silva à Eduardo Lourenço, sous la dictature salazariste.

Mário Dionísio, poète et critique engagé, membre du parti communiste portugais clandestin jusqu'en 1952, non seulement parlait français, lisait en français, était imprégné de culture française comme la plupart des intellectuels portugais de l'époque, mais en outre il enseignait cette langue et cette culture au lycée.

Les liens avec une culture étrangère tendent à se nouer en dialogue avec des pairs contemporains. De la même façon que la rencontre et la correspondance avec des membres du groupe surréaliste français a amené Mário Cesariny de Vasconcelos à écrire certains poèmes en français, il paraît naturel que la rencontre avec des peintres – rapportée dans le livre *Encontros em Paris* (Dionísio, 1951) – ou des poètes et des écrivains, d'Aragon à Robbe-Grillet, ait poussé Mário Dionísio à choisir ponctuellement la langue française pour écrire.

Néanmoins, la rédaction de tout un recueil de poèmes, et d'un seul, en langue étrangère semble bien constituer un cas rare, voire unique, à tout le moins au Portugal. Car Mário Dionísio, bien que maîtrisant la langue française, n'est pas, comme Rilke par exemple, proprement bilingue. Et, de même qu'il n'opte pas pour l'exil, il n'a pas fait, à l'instar de Beckett, Gherasim Luca et tant d'autres, le choix définitif d'un changement de langue pour s'exprimer. C'est en tant que choix exceptionnel dans l'œuvre de l'auteur que le recueil représente une exception littéraire.

¹ Dorénavant, les citations dans le corps de l'article renverront à cet ouvrage. Cf. Bibliographie.

On ne trouve d'ailleurs pas, dans le recueil *Le feu qui dort*, cette prise de possession et ce dévoiement, voire détournement, de l'idiome étranger que Beckett ou Luca ont imposés, altérant la langue et sa prosodie en profondeur et à long terme. Le « frisson nouveau » (« *frémito novo* ») que Robert Bréchon (quatrième de couverture) décèle dans ces poèmes n'est que celui d'une voix singulière, celle de l'auteur.

On retrouve en effet dans *Le feu qui dort* nombre de caractéristiques d'écriture déjà visibles dans les poèmes publiés antérieurement, en portugais, par Mário Dionísio, aussi bien au niveau de l'inspiration que de l'écriture. « Dynamique interne de la phrase, fixée de façon que la prononciation soit fluide, sans chocs ni confusions, conservant cependant alternances et surprises qui donnent vie au discours et le personnalisent.

Parfois tout se résout avec « le déplacement d'un mot, d'un syntagme [...] » (Dionísio, 1987 : 62s.). Certaines vont se voir amplifiées dans ce recueil, d'autres vont subir une légère inflexion. Le changement de langue ne saurait être assimilé à une rupture. Mário Dionísio lui-même ne voit dans le choix de l'idiome qu'un critère secondaire : « il serait plus légitime de me demander pourquoi je l'ai écrit que pourquoi je l'ai écrit ainsi [à savoir, en français] » (rabat de couverture).

Le rapport à la langue seconde n'avait jusqu'alors été que de *consommation* – lecture – ou de *communication*. Critique exigeant et formaliste, au sens où il croit que le fond est inséparable de la forme, Mário Dionísio parle de cette écriture comme d'une « aventure » mentale, un « défi ». C'est d'ailleurs sans doute cette conscience distanciée qui fixe la limite de l'appropriation linguistique au moment du passage à un usage *productif*, d'expression personnelle.

Car le recueil est avant tout une expérience de *dialogisme culturel* : la langue française est liée, pour Mário Dionísio, à certains poèmes, certains auteurs, voire certaines idées. Le choix de la langue française pour exprimer ses propres pensées, doutes, interrogations, convictions, lui permet de les formuler en fonction de ces auteurs devenus interlocuteurs, qu'il reprend, commente, corrige, interroge, appelle à témoin ou à son secours. Le tissage intertextuel compose la trame de tout le recueil.

Par ailleurs, Mário Dionísio est également peintre, bien que cette dimension de son activité multiple soit souvent minorée. Or les années soixante ont commencé, pour Mário Dionísio, par une nouvelle aventure et une bifurcation de taille : après avoir cessé de peindre pendant près de dix ans, précisément à la suite de la rupture avec le parti communiste portugais, il est revenu à la peinture en s'engageant désormais dans la voie de l'abstraction, qu'il poursuivra jusqu'à sa mort. Cette expérience décisive, fruit et mise en pratique de la *somme* de réflexions théoriques formulées entretemps dans *A paleta e o mundo* (Dionísio : 1956) (la palette et le monde) a déjà constitué le noyau thématique d'un recueil

de poèmes, *Memória dum pintor desconhecido* (Dionísio, 1965) (mémoire d'un peintre inconnu), immédiatement antérieur au *feu qui dort*.

Et si l'on retrouve un certain *réalisme* quotidien dans certains poèmes du recueil – « Tous les matins ne sont pas frais » (p. 24), « Il est cinq heures peut-être cinq » (p. 118), « Le long de la voie une femme court » (p. 88) –, quelques formules d'engagement et de combat – « Son stylo était un fusil » (p. 71), « Les damnés de la terre » (p. 129) –, quelques images *surréalistes* – curieusement marquées par l'intervention de figures animales : « Une pluie de taureaux est tombée sur la ville » (p. 9), « Gare au hibou masqué qui guette » (p. 107), « Marchez crièrent les crapauds » (p. 134) –, on constate également la percée de l'*abstraction* dans de nombreux poèmes. Sous la forme de sujets indéfinis – « ce qui », « ce que », « tout », « quelque chose » – et de substantifs abstraits – « sentiments » ou sensations :

« Je ne dis rien
j'aspire
cette saveur
insaisissable saisissante
cette clameur sans voix

dans le bonheur de ce silence
en sachant tout
ne sachant rien
ni le comment
ni le pourquoi » (« Une lueur », p. 49)

Car l'ensemble du recueil, commandé principalement par le pronom *je*, donc de type émotif et confessionnel, exprime une crise – doute et désarroi – que seule la pensée de l'avenir, dans les derniers poèmes, saura, sinon résoudre, réduire. Crise liée à l'ambiance de tristesse, silence et soumission installée par le régime salazariste, crise renforcée par la solitude et la méfiance ressentie depuis la rupture avec le parti. Sentiment d'impuissance et d'enfermement qu'éventuellement le dialogue avec des frères étrangers saura rompre. Le choix d'une autre langue ne signifie pas rupture, mais représente une ouverture.

Ces « frères » appartiennent principalement à la poésie française – Pessoa est aussi, toutefois, explicitement convoqué dans le poème « Mais oui Je mens » (p. 19). Ils se nomment Villon, Lamartine, Rimbaud, Apollinaire, et surtout, pour les contemporains, Tzara, Aragon, Prévert, Eluard, ces derniers tous anciens surréalistes, tous représentants d'un engagement politique révolutionnaire. Les poètes sont moins sectaires que les « camarades ».

Le statut de cet intertexte varie. La référence ou la citation peut n'avoir qu'une fonction de complicité ironique : « O temps vraiment tu ne suspends jamais ton vol » (« Il était une fois des choses folles », p. 62). Mais elle peut éga-

lement fournir une structure ou une formule à actualiser, à adapter à la situation vécue par l'auteur : la « *Ballade des dames du temps jadis* », qui célébrait la beauté des femmes, s'est muée en une interrogation portant sur les oreilles et les voix qui peuvent écouter et répondre aux cris tus d'un peuple réduit au silence. La complainte s'est faite plainte. Ce ne sont plus les mythiques neiges que le poète regrette : « Mais où sont les rêves d'antan » (« Dites-moi où n'en quel pays », p. 38).

De même, la structure du fameux « *Il y a* » d'Apollinaire – lui-même repris de Rimbaud (1929 : 200s.) – s'est toujours prêtée à l'adaptation. Les poètes français ne s'en sont pas fait faute. Mário Dionísio propose lui aussi son énumération : « Il y a des feuilles il y a des gens » (p. 12), par rapport à laquelle il se situe lui-même en tant que conscience collective d'un manque :

« Et moi si près et moi si loin
moi ce pays dépayé » (p. 12).

La citation peut n'être que simple clin d'œil solidaire et fraternel. Ainsi le titre du recueil d'Aragon se retrouve décliné dans plusieurs poèmes :

« Les volés les voleurs
les tués les tueurs
persécutés persécuteurs » (« Je parle donc à un mur de briques »,
p. 101).

et : « cette rougeur persécutée persécutrice » (« Toujours est-il
qu'ils montent », p. 139).

La référence peut encore se disloquer et émailler le poème : le

« Je suis comme je suis
Je suis faite comme ça
Que voulez-vous de plus
Que voulez-vous de moi »²

de Prévert, perd sa valeur de provocation à partir du moment où le je ne désigne plus une fille libre, fictionnelle, mais le poète en proie au doute :

« Mais enfin
que voulez-vous de moi

² « Je suis comme je suis » in (Prévert, 1946 : 117).

Je n'écris pas
vous me dites moqueurs Alors on ne fait rien
Et si j'écris
À quoi bon tout cela

Je peux seul vous donner
ce que je vois
lisez
ce que je suis

Si cela vous déçoit
et me déçoit
tant pis » (p. 23).

Lorsque Mário Dionísio cite Rimbaud, la structure dialogique apparaît clairement : à la plainte de la « Chanson de la plus haute tour »

« Oisive jeunesse
À tout asservie,
Par délicatesse
J'ai perdu ma vie »³
le poète répond :
« Par délicatesse
tu le dis
on perd sa vie

Qu'en dirais-tu
si tu l'avais perdue
par maladresse » (p. 16).

Dans un tel poème, le statut du *tu* est à l'évidence double. Le poète s'adresse directement à Rimbaud, mais il s'interroge également lui-même, dans la mesure où il aura répété, voire adopté, la formule rimbaldienne. Ainsi, au long du recueil, le *tu* avec lequel le poète dialogue est flottant : personnage familier – « Toi ma femme-trente-femmes » (« O toi ma clef O toi mon ombre et ma clai-rière », p. 10) –, de passage –

« Que tu es insolente
rousse inconnue » (p. 18) –, indéfini –
« Qui que tu sois

³ « Chanson de la plus haute tour » *in* (Rimbaud, 1929 : 144).

où que tu sois » (« Autour de toi », p. 115) –, interlocuteur – dans le cas de Rimbaud et d'autres : le tu modalise toujours un lecteur virtuel – mais en dernière instance double du poète –

« Que tu es fort
Que tu es faible
on me l'a dit » (p. 29).
ou :
« Dis bien ce que tu sens
sans penser aux voisins » (« Viens et apprend », p. 67).

Dans ce jeu des identifications, le poète peut passer d'une personne à l'autre. Ainsi, dans « Le noir le plus épais se décolore devant » (p. 80 / 81), le *tu*, représentant du poète aux prises avec une voix extérieure – « Tu la fuis tu la veux éperdument cette voix qui te hante » – devient la voix elle-même au dernier vers : « Mais je suis toujours là ».

Le véritable destinataire des poèmes est à venir, celui à qui le poète confie ses doutes, celui à qui il lègue sa conviction, transmet sa tâche. Il est à la troisième personne, il est éventuellement pluriel :

« Leurs mains naîtront
pour le refaire » (« Ce geste inachevé », p. 131).

Mário Dionísio, dès qu'il exprime sa détermination, retrouve des accents éluardiens :

« Le courage inlassable
d'être là
à tout moment
les poings fermés
les mains ouvertes » (« Le courage de dire », p. 137).

Éluard en effet est la véritable figure de référence du recueil. À travers la prosodie qui hésite entre le vers libre et le segment rimé et métré, à travers les coupes et enjambements où le vers ne correspond pas exactement au découpage syntaxique, à travers la suppression de toute ponctuation, à travers certaines images fulgurantes – « La belle prisonnière de ses douleurs » (p. 41) – ou récurrentes – motifs du « mur », de la « pierre », de la « vie » et « encore la haine encore la lutte encore l'amour » (« Je hume des rapports qui ne sont pas encore », p. 135) –, voire à travers le recours omniprésent à certaines figures.

On pourrait sans doute retracer l'histoire de la pensée, son *évolution* proprement dite puisqu'il s'agit à chaque fois d'un élargissement et d'une ouverture, en suivant celle de l'emploi de certaines figures. Ainsi, l'*antithèse*, dont Hugo a

fait la clef de toute sa rhétorique, contamine chez lui jusqu'aux éléments les plus proches, appartenant à la même famille, voire synonymes, en raison de son *irréductibilité*.

L'énoncé qui met en scène deux personnages caractérisés par l'opposition :

« J'allais j'écoutais les merles
Et Rose les rossignols.

Moi seize ans et l'air morose
Elle vingt ses yeux brillaient
Les rossignols chantaient Rose
Et les merles me sifflaient »⁴
aboutit à :

« Je la suivais dans le bois
La voyant parfois sourire
Et soupirer quelquefois »⁵

où « parfois » et « quelquefois » ne correspondent plus et en viennent à s'opposer. Baudelaire, par la coordination qui annule l'opposition des termes antithétiques, emploie la figure pour exprimer le *paradoxe* : « Timide et libertine et fragile et robuste »⁶. Eluard fait de ce paradoxe la clef de l'*expression* surréaliste, « point de l'esprit où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement » (Breton, 1930 : 133). De la banale image de la terre comparée à un fruit, image justifiée rationnellement par la structure physique – écorce – et la forme visible – rotondité – des deux termes, il dégage un double paradoxe, puisque le « bleu » s'oppose à l'orange en tant que couleur mais appartient en outre conventionnellement au ciel par opposition à la terre. Ainsi la terre est adjectivée comme le paradis paradoxal qu'elle pourrait, virtuellement, devenir : « La terre est bleue comme une orange »⁷.

Les paires antithétiques abondent dans le recueil de Mário Dionísio. Jusqu'alors le paradoxe avait été pour l'auteur sujet d'interrogation :

« Anxiété ? C'est possible
On appelle ainsi ce vouloir non vouloir vouloir encore et son contraire

⁴ « Vieille chanson du jeune temps » in (Hugo, 1856).

⁵ *Ibidem*.

⁶ « Les métamorphoses du vampire » in (Baudelaire, 1857).

⁷ « Premièrement » (VII) in (Éluard, 1929).

Et après ? À quoi bon réduire ce possible impossible mal dicible à ce qui vient et ne vient pas dans le dictionnaire ? »⁸

Il devient, dans *Le feu qui dort*, par simple juxtaposition anaphorique, l'expression même des doutes de l'auteur :

« J'accours et je m'écarte » (p. 11) ;

« Que tu es fort

Que tu es faible » (p. 29) ;

« Je suis toujours en train de t'écrire cette lettre

qui ne commence point qui ne finit jamais »

(...)

« Je brûle de parler et de me taire

Je tisse l'amitié et je crée l'abandon »

(...)

« Il me faut tout quitter et tout saisir

Il me faut être libre et toujours pris » (p. 112 à 114) ;

etc.

On sait depuis longtemps que la langue n'est pas, profondément, instrument de *communication*. Les linguistes, de G. Steiner à Cl. Hagège, l'ont répété : n'importe quel *code* est à ce niveau plus efficace. La complexité même de l'instrument, sa double articulation, la polysémie du lexique, l'ambiguïté de tout énoncé, en bref tout ce qui contribue à sa *fonction poétique* indique que la langue a un autre office. Elle est certainement instrument de pouvoir ; ponctuellement, de convivialité. Elle est, dans l'exercice solitaire de l'*expression*, instrument de *pensée*. Mário Dionísio explique que, bien qu'il ne fût pas parfaitement bilingue, la familiarité avec la langue française a suffi pour que des vers comme « O toi ma clef O toi mon ombre et ma clairière » (p. 10) lui surgissent tout formés à la bouche (rabat de couverture). La langue étrangère, parce qu'étrangère, a permis à l'*étrange*, au « mal dicible », de se formuler.

La langue est aussi un dépôt, de locutions, de phrases, d'idées énoncées au cours des temps, voire d'idéologie. Aucune langue n'est, intrinsèquement, plus apte qu'une autre à formuler tel ou tel sentiment, telle ou telle idée. Chaque langue est ce que ses écrivains et ses usagers en ont fait. À travers la langue française, c'est avec des auteurs et des idées que Mário Dionísio est entré en dialogue.

Ce n'est pas, comme voulaient le croire l'abbé Seyes et les dirigeants de la Convention, en raison de sa vocation à l'universalité que Descartes a choisi la

⁸ « Ansiedade ? É possível

Assim se chama a este querer não querer voltar a querer e seu contrário

E depois ? De que serve reduzir este possível impossível mal dizível ao que vem e não vem no dicionário ? » (Dionísio, 1965 : 284) (traduction de Serge Abramovici)

langue française plutôt que la latine pour rédiger Discours et traités, mais tout simplement afin d'élargir son audience. Ce n'est pas pour son usage historique comme langue diplomatique, encore moins pour son aptitude au traitement des *affaires* mercantiles, que la langue française a exercé une telle influence sur la bourgeoisie portugaise éclairée sous la dictature salazariste. Ce n'est pas même en raison d'une tradition de gouvernement profondément révolutionnaire ou progressiste, puisque les sursauts libertaires au XIX^{ème} et au XX^{ème} siècle ont toujours fait long feu et que les périodes de censure et répression dominent largement son histoire, que cette langue a pu conserver prestige et rayonnement à l'étranger, mais parce que la lente constitution de l'état-nation y a engendré des habitudes de résistance et de liberté intellectuelle qui imprègnent tout son patrimoine littéraire. C'est le non-conformisme d'une large part de la pensée française, plus critique que philosophique, qui fait de son outil linguistique un instrument de référence.

Tout texte peut être traduit. L'apprentissage d'une langue étrangère ne signifie pas l'accès à son patrimoine littéraire mais la perception du caractère *étrange*, différent, de la pensée qu'elle a engendrée, que ses structures syntaxiques ont moulée ; il implique le *choc* d'une confrontation avec l'*original*, et non plus sa copie ou son adaptation – aussi fidèle que puisse être une traduction. L'apprentissage d'une langue étrangère ressemble à l'apprivoisement du renard par « le petit prince » de Saint-Exupéry. Il s'agit d'une familiarisation avec des formules, des expressions, des textes et, derrière, d'un dialogue – avec ses dimensions de combat autant que de complicité – avec des énoncés et des auteurs.

Mário Dionísio a osé, assumant le *privilege* de lire les poètes francophones *dans le texte*, envisager ce dialogue jusque dans ses ultimes conséquences pratiques : il a *répondu*. Son lecteur est, naturellement, hypothétique, d'où ce flottement du statut du *tu* qui désigne simultanément l'autre et lui-même ; d'où cette exposition du *je*, contradictoire, paradoxal, partagé entre doute et confiance.

L'Histoire et l'histoire littéraire avancent par à-coups. Engagé dans l'actualité qu'il vivait, ne reculant pas devant l'activité clandestine sous la dictature mais optant pour le retrait et la discrétion après le 25 avril, Mário Dionísio, toujours critique, est après sa mort plus gênant que jamais. On préfère le ranger, l'enfermer dans un mouvement esthétique daté, le *néo-réalisme*, qu'il a en partie théorisé dans sa dimension politique mais qu'il a rapidement dépassé dans sa réflexion comme dans sa pratique – de la même façon qu'on réduit l'intervention de Tristan Tzara, que Mário Dionísio appréciait tant et à qui il avait dédié son recueil *O riso dissonante* (Dionísio, 1950) à la période « Dada », escamotant ainsi la majeure partie de son œuvre poétique.

Objet désormais étrange et étranger dans un pays dont l'ouverture a signifié l'absorption par la culture anglo-saxonne mondialement dominante – et ce

n'est pas la co-édition avec une maison suisse qui aurait pu lui ouvrir véritablement une audience francophone – *Le feu qui dort* n'est pas éteint, attend ses lecteurs, qu'on lui réponde et qu'on l'attise, qu'on partage sa *chaleur*.

Références bibliographiques :

- BAUDELAIRE, Charles (1857). *Les fleurs du mal*.
- BRETON, André (1962). *Manifestes du surréalisme*. Paris : J.-J. Pauvert éditeur.
- DIONÍSIO, Mário (1950). « O riso dissonante » in *Poesia incompleta*. (1966). Lisboa : Publicações Europa-América.
- DIONÍSIO, Mário (1951). *Encontros em Paris*. Coimbra : Vértice.
- DIONÍSIO, Mário (1956). *A paleta e o mundo*. Lisboa : Publicações Europa-América.
- DIONÍSIO, Mário (1965). *Memória dum pintor desconhecido*. Lisboa : Portugalia, repris in *Poesia incompleta*. (1966). Lisboa : Publicações Europa-América.
- DIONÍSIO, Mário (1967). *Obras de Mário Dionísio*, 3. *Le feu qui dort*. Lisboa : Publicações Europa-América (co-édition Neuchâtel : Éditions de la Baconnière).
- DIONÍSIO, Mário (1987). *Autobiografia*. Lisboa : Edições « O Jornal ».
- ÉLUARD, Paul (1929). *L'amour la poésie*. Paris : N.R.F.
- HUGO, Victor (1856). *Les contemplations*.
- PRÉVERT, Jacques (1946). *Paroles*. Paris : Gallimard.
- RIMBAUD, Arthur (1929). *Les Illuminations*. Paris : Mercure de France.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES DES COLLABORATEURS

Lucie LEQUIN est spécialiste de la littérature québécoise au féminin. Professeure titulaire au Département d'études françaises de l'Université Concordia. Auteure de nombreux articles, elle a, entre autres, co-dirigé un numéro spécial de *Dalhousie French Studies*, (2003, vol. 64), intitulé « Littérature et éthique ». Elle est co-auteure de *Literatura francocanadiense : La literatura Quebequesa* (2001), ouvrage pour lequel elle a rédigé le chapitre « El Ensayo en Quebec ». Elle a aussi co-dirigé deux collections d'essais *La francophonie sans frontière : une nouvelle cartographie de l'imaginaire féminin* (2001) et *Multi-écriture, multi-culture. La voix migrante au féminin en France et au Canada* (1996). Ses recherches portent sur la rencontre des cultures dans l'écriture au féminin et sur les liens entre l'éthique et la littérature dans le corpus romanesque de 1980 à 2005. Ses travaux récents examinent, entre autres, la représentation de la famille ; la figure du père, le nouvel art amoureux, le dire sur la guerre.

Véronique PORRA est actuellement titulaire de la chaire de littératures française et francophones de l'Université de Mayence (Allemagne). Études d'allemand, lettres modernes, lettres romanes et littérature comparée à Limoges et Bayreuth. Thèse de troisième cycle en 1994 sur « L'Afrique dans les relations franco-allemandes entre les deux guerres » ; thèse d'habilitation en 2000 : « ' Langue française, langue d'adoption '. Discours et positionnements des romanciers d'expression française originaires d'espaces non francophones dans le champ littéraire français, 1945-2000 ». De 1994 à 2002, enseignante et chercheur à la chaire de littératures romanes et comparées de l'Université de Bayreuth. Publications : *L'Afrique dans les relations franco-allemandes entre les deux guerres. Enjeux identitaires des discours littéraires et de leur réception* (Francfort / Main : IKO-Verlag, 1995) ;

En préparation : *Langue française, langue d'adoption : une littérature invitée entre création, stratégies et contraintes* (à paraître). Articles sur les relations franco-allemandes, les littératures francophones, les littératures issues de la migration, la sociologie de la littérature et de sa réception. De 1998 à 2002, co-éditrice (avec János Riesz) de la série « Bayreuther Frankophonie Studien ». Depuis janvier 2006, co-directrice de la série *Studien zu den Frankophonen Literaturen außerhalb Europas* du IKO-Verlag (Francfort).

Marc QUAGHEBEUR est Directeur des Archives et Musée de la Littérature à Bruxelles. Acteur de la *belgitude*, il est l'auteur de deux essais sur la littérature belge francophone : *Balises pour l'histoire des lettres belges* (Labor, 1998) et *Lettres belges entre absence et magie* (Labor, 1990). Écrivain et poète, il est auteur de plusieurs ouvrages dont : *Les carmes du Saulchoir* (L'Ether vague, 1993) ; *L'effroi L'errance* (Tétras-Lyre, 1994) ; *La nuit de Yuste* (les Éperonniers, 1990). Il signe, par ailleurs, d'innombrables articles critiques sur les lettres belges de langue française, la Francophonie et la littérature comparée. Il a dirigé plusieurs thèses et organisé plusieurs colloques touchant à ces thématiques, et ce dans divers pays.

Christiane ALBERT est Professeur de littératures française et francophones à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour. Elle est membre du Centre de Recherche Poétiques et Histoire Littéraire (CRPHL). Elle a enseigné de nombreuses années en Afrique noire et organisé plusieurs colloques et journées d'études qui ont fait l'objet de publications : *Francophonies et identités culturelles*, Karthala 1999 – *Autour de Nicolas Bouvier*, (en collaboration avec Nadine Laporte et Jean-Yves Pouilloux), Ed. Zoé, Genève, 2002 – *Intellectuels populaires : un paradoxe créatif*, (en collaboration avec Abel Kouvouama et Hervé Maupeu), Presses Universitaires de Pau, 2007 – *Le statut de l'écrit*, (en collaboration avec Abel Kouvouama et Gisèle Prignitz), Presses Universitaires de Pau, 2008. Elle a aussi publié de nombreux articles sur les littératures francophones d'Afrique, des Antilles et du Québec. Depuis quelques années elle travaille plus particulièrement sur les littératures de l'immigration, (littérature beure, littérature de la diaspora africaine en France et littérature migrante du Québec) et a publié en 2005 un ouvrage intitulé *L'immigration dans le roman francophone contemporain* aux Editions Karthala.

Ana Paula COUTINHO MENDES est Professeur Associé de la Faculté des lettres de Porto dont elle est actuellement la Coordinatrice de la Section d'Études Françaises. Elle est Docteur en Littérature Comparée (1998) et a fait une thèse, entretemps publiée (*Mediação Crítica e Criação Poética em António Ramos Rosa* (Quasi Edições, 2003, Prix Pen-Club de l'essai, (2004). Elle a publié plusieurs autres études sur la poésie contemporaine (portugaise et française). Dans le cadre du Projet « Interidentidades » (*Interidentités*) de l'Instituto de Literatura Comparada, elle mène des recherches sur les expressions littéraires de plusieurs auteurs liés aux migrations ou à l'exil, notamment des auteurs portugais et luso-descendants.

Publications (sélection) : « Origines et Déplacements : V.S : Naipaul et Amin Maalouf », *Cadernos de Literatura Comparada*, 14 / 15, Tomo I (Org. Ana Paula Coutinho *et al.*), Porto, 2006, pp. 235-255 ; « Metáforas e alegorias de identidades híbridas luso-francesas », *Latitudes – Cahiers Lusophones*, n° 27, septembre 2006, Paris, Association ; pp. 3-10. « Corps d'exil : quelques configurations chez des auteurs portugais ou d'ascendance portugaise » in www.poexil.ca ; « L'arithmétique de l'émigration selon Milan Kundera », Actes du Forum APEF *Espaços da Francofonia em debate*, Porto, FLUP, 11 e 12 de Dezembro 2006 in www.apef.pt.

Magdalena ZDRADA-COK a soutenu en 2002 sa thèse de doctorat en cotutelle à l'Université de Silésie et à l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle sur les figures de Narcisse et d'Anti-Narcisse dans le roman de Marguerite Yourcenar. Elle enseigne actuellement les littératures et civilisations francophones à l'Institut des Langues Romanes et de la Traduction (Département de la Littérature et Culture française et francophone) de l'Université de Silésie à Katowice (Pologne) en tant que maître des conférences. Elle poursuit sa recherche sur les aspects interculturels du roman de Tahar Ben Jelloun. Auteur d'une monographie et de plusieurs articles publiés dans des revues spécialisées sur Marguerite Yourcenar, Michel Tournier, Georges Perec et Tahar Ben Jelloun. Publications (récentes) : *Les figures de (Anti-)Narcisse dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Uniwersytet Śląski, Katowice 2006 ; « Tahar Ben Jelloun – romancier en quête d'une Shéhérazade contemporaine », *L'art de séduire*. Uniwersytet w Opolu.

[sous presse] ; *Ahmed-Zahra – personnage benjellounien dans les sentiers qui bifurquent*. In : *Réécriture*, Uniwersytet Śląski, Katowice 2008.

José DOMINGUES DE ALMEIDA est Professeur Auxiliaire (M.C.) à la Faculté des Lettres de Porto. Docteur en Littérature Française Contemporaine (2004) avec la thèse : *Auteurs inavoués ; Belges inavouables. Fiction, autofiction et fiction de la Belgique dans l'œuvre romanesque de Conrad Detrez, Eugène Savitzkaya et Jean-Claude Pirote. Une triple mitoyenneté*. Ses domaines de recherche sont la littérature française et francophone contemporaine, les études francophones et la culture et pensée françaises contemporaines. Publications (sélection) : « Bref relevé de quelques apories dans l'approche du multi-interculturalisme dans le pôle francophone », *Como abordar... a Escola e a diversidade cultural. Multiculturalismo, interculturalismo e educação*, (Rosa Bizarro org.), Porto, Areal Editores, 2006, pp. 37-45. « Études francophones : un défi pour l'altérité », *Eu e o Outro. Estudos multidisciplinares sobre identidade(s), diversidade(s) e práticas interculturais*, (Rosa Bizarro org.), Porto, Areal Editores, 2007, pp. 188-191 ; « La fiction narrative française contemporaine et la figure tutélaire de Samuel Beckett ». *Plural Beckett pluriel. Century essays. Essais d'un centenaire*, (Paulo Carvalho & Rui Homem orgs.), Porto, FLUP, 2008. « Des avantages à lire comme autant d'inconvénients. La francophonie face à ses enjeux ». Actes du Forum APEF *Espaços da Francofonia em debate*, Porto, FLUP, 11 e 12 de Dezembro 2006. Actes in www.apef.pt.

Sathya RAO est Professeur assistant au Département de Langues Modernes et d'Études Culturelles de l'Université de l'Alberta. Il est l'auteur de nombreux articles et chapitres d'ouvrages portant sur les littératures et cinémas francophones, la théorie de la traduction et la philosophie contemporaine. Il a coédité en 2006 *L'Afrique fait son cinéma* aux éditions Mémoires d'encrier.

Daliana GLIGORE est actuellement interprète-traducteur juridique du roumain. Elle est expert judiciaire près la Cour d'Appel de Douai en France. Etudiante formée à l'Université de Craiova (Roumanie), elle a soutenu en 2007, sous la direction de Jean-Marc Moura, une thèse de littérature comparée à l'Université Charles de Gaulle Lille 3, sur « Gherasim Luca – une aventure poétique aux confins des langues ». Ses travaux portent sur le surréalisme francophone en Roumanie et particulièrement Gherasim Luca.

Gwénael LAMARQUE est Docteur en Histoire Contemporaine depuis juin 2006 et actuellement chercheur Post-Doc au Centre d'Étude des Mondes Moderne et Contemporain de Bordeaux (CEMMC). Spécialiste de l'histoire des idées et des cultures politiques de la France contemporaine, mais s'intéresse aussi aux problématiques francophones, plus spécialement dans ses dimensions nord-américaines. Cet axe de recherche fait directement suite à un quadriennal scientifique organisé par la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine (MSHA) sur les temporalités et les spatialités des espaces francophones. Parmi ses travaux publiés : « Un réseau associatif francophone en situation minoritaire et de dimension planétaire : L'exemple de la Société Nationale de l'Acadie à travers le temps et les espaces » in *Les associations dans la francophonie*, Pessac, MSHA, 2006 ; « L'émergence du Québec en tant qu'acteur de

la francophonie : une révolution tranquille ? » in revue *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde* (à paraître)

Jean-Yves MOLLIER est professeur d'histoire contemporaine à l'université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines. Spécialiste du livre et de l'édition, il a publié récemment *Edition, presse et pouvoir en France au XX^e siècle* (Fayard, 2008), *Le camelot et la rue. Politique et démocratie au tournant des XIX^e et XX^e siècles* (Fayard, 2004) et dirigé les trois éditions de *Où va le livre ?* (La Dispute, 2000, 2002 et 2007). Parmi les publications plus anciennes, on signalera *L'Argent et les Lettres. Histoire du capitalisme d'édition* (Fayard, 1988) et *Louis Hachette (1800-1864). Le fondateur d'un empire* (Fayard, 1999).

Maria Luiza BERWANGER DA SILVA est Professeur au Programme de Post-Graduation en Lettres de l'Université Fédérale de Rio Grande do Sul, à Porto Alegre où elle assure deux séminaires : l'un dans le cadre de la Littérature Comparée (théorie et pratique) et l'autre portant sur les Littératures Française et Francophones. Docteur en Littérature Comparée par la même Université et Post-Docteur en cours par Paris3-Sorbonne Nouvelle Publications : thèse intitulée : *Paisagens Reinventadas (traços franceses no Simbolismo Sul-rio-grandense)*, Porto Alegre : Ufrgs, 1999 ; plusieurs chapitres de livres et articles dans des revues nationales et étrangères (voir CV LATTES) ; à paraître prochainement un ouvrage suite à son projet de Post – Doctorat dont le titre sera : *Paisagens do Dom e da Troca*. Activités de recherche : chercheuse invitée par Jean Bessière participant à l'un des projets de recherche du Département de Littérature Comparée de Paris3-Sorbonne Nouvelle.

Serge ABRAMOVICI, dit Saguenail, a publié des travaux de recherche dans la *Revista de Literatura* de la FLUP, dans la revue de la section de Français *Intercâmbio* et dans la revue de cinéma *A Grande Ilusão*. Il a participé à de nombreux colloques littéraires internationaux (notamment sur Edouard Glissant, Max Jacob, Jean Renard, la Littérature Policière), ainsi qu'à des colloques consacrés à la Poétique, à la Traduction et à la Pédagogie. Membre de l'Institut de Sociologie de la FLUP depuis 2004, il a participé également au VI Congrès de l'Association Portugaise de Sociologie. Il poursuit par ailleurs une œuvre personnelle dans le domaine du Cinéma et de l'Écriture (une douzaine de livres publiés aux éditions Black Son et Hélastre). Derniers ouvrages consacrés au Cinéma : « Portugal, um Retrato Cinematográfico », Número – Arte e Cultura, « Ler Cinema », Videoteca de Lisboa, « Documentira », Profedições.