

UNIVERSITÉ DE L'OUEST DE TIMIȘOARA
Centre d'Études Francophones

dialogues**f**rancophones

**Représentations du (non)déplacement
dans les littératures francophones**

24

Responsables du numéro :

Ileana Neli EIBEN

Ioana MARCU



Editura Universității de Vest
Timișoara, 2020

dialogues**f**rancophones

Éditeur scientifique : Centre d'Études Francophones, Université de l'Ouest de Timișoara
ISSN : 1224-7073 (publication imprimée)
Adresse : Bd. Vasile Pârvan nr.4, 300223 - Timișoara, Roumanie
Website : www.dfrev.uvt.ro ; e-mail : dialogues.francophones@e-uvt.ro
Thème : littérature francophone contemporaine ; Discipline(s) : Études littéraires

Éditeur : Editura Universității de Vest din Timișoara
Couverture : Dan Ursachi
Maquette et mise en page : Centre d'Études Francophones

Directrice honorifique

Margareta GYURCSIK (Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie)

Comité d'Honneur

Dumitru TSEPENEAG (écrivain, France, Roumanie)

Matei VISNIEC (écrivain, France, Roumanie)

Fritz Peter KIRSCH (Université de Vienne, Autriche)

Raymonde BULGER (Université de Graceland, États-Unis)

André MAINDRON (Université de Poitiers, France)

Alain VUILLEMIN (Université d'Artois Arras, France)

Comité de rédaction

Rédactrice en chef : Neli Ileana EIBEN

Rédactrice en chef adjointe : Ioana MARCU

Rédacteurs : Andreea GHEORGHIU, Adina TIHU

Révision des textes en anglais : Dana CRĂCIUN

Comité scientifique

Georgiana BADEA (Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie)

Philippe BASABOSE (Memorial University of Newfoundland, Canada)

Lynda CHOUTEN (Université de Boumerdes, Algérie)

Mohamed DAOUD (Université d'Oran, Algérie)

Gilles DUPUIS (Université de Montréal, Canada)

Klaus-Dieter ERTLER (Université de Graz, Autriche)

Jenő FARKAS (Université Eötvös Loránd de Budapest, Hongrie)

Georges FRERIS (Université Aristote de Thessalonique, Grèce)

Marc GONTARD (Université de Rennes 2, France)

Elena GHIȚĂ (Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie)

Mariana IONESCU (Huron University College at Western, Canada)

Evaine LE CALVÉ IVIČEVIĆ (Université de Zagreb, Croatie)

Peter G. KLAUS (Freie Universität Berlin, Allemagne)

Rodica LASCU-POP (Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca, Roumanie)

Carlo LAVOIE (Université de l'Île-du-Prince-Édouard, Canada)

Yves LEROUX (Université d'Angers, France)

Alexis NOUSELOVICI (Aix-Marseille Université, France)

Claire de OLIVEIRA (Université de Sorbonne, France)

Vasile POPOVICI (Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie)

Simona Emilia PRUTEANU (Wilfrid Laurier University, Waterloo, Canada)

Marc QUAGHEBEUR (Association Européenne d'Études Francophones, Bruxelles, Belgique)

Richard SAINT-GELAIS (Université Laval de Québec, Canada)

Yvonne VÖLKL (Université de Graz, Autriche)

Table des matières

Avant-propos/

Ileana Neli EIBEN, Ioana MARCU, Représentations du (non)déplacement dans les littératures francophones/9

Représentations du (non)déplacement dans les littératures francophones

Alexandre SANNEN (Groupe d'intervention sur la circulation des savoirs, Belgique-Canada), Du déplacement en littérature : morphologie, morale et plaisir/15

Debbie BARNARD (Tennessee Technological University, États-Unis), Partir afin de devenir soi-même : identité et déplacement dans *La Paria* de Claude Kayat/33

Vanessa MASSONI DA ROCHA (Universidade Federal Fluminense, Brésil), La mer comme cimetière : déplacements et insurrections dans *Humus* de Fabienne Kanor/45

Francesca AIUTI (Università degli Studi Roma Tre, Italie), Leïla Houari : une poésie de *l'entre-deux*/61

Iulia-Roxana GEORGIU (Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie), Réinterprétations du thème du voyage dans *L'Année dernière à Saint-Idesbald* de Jean Jauniaux : entre immobilité, évasion et fantaisie/81

Lila LAMROUS (Université Clermont Auvergne, France), Actualisations d'un *topos* de la littérature de l'exil : la traversée maritime, à travers *Mur Méditerranée* de Louis-Philippe Dalembert et *Là où le Soleil ne brûle pas* de Jacinthe Mazzocchetti/97

Margareta GYURCSIK (Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie), À la recherche de l'Eldorado abitibien/113

Bernadette PORTO (Universidade Federal Fluminense, Brésil), Représentations de la langue de l'exil chez des passeurs culturels venus d'Orient : Ying Chen, Akira Mizubayashi et Wajdi Mouawad/127

Veronica CAPPELLARI (Université de la Vallée d'Aoste, Italie), Identité et représentations de l'exilé dans le roman *Passages* d'Émile Ollivier/141

Dorottya MIHÁLYI (Université de Szeged, Hongrie), Les Français en Algérie coloniale : voyage en territoire national ou à l'étranger ?/153

Louise BONASTRE FAJARDO (City University of New York, États-Unis), Paradoxes et pluralité des expériences de migration dans *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome/169

Rolph Roderick KOUMBA et Ama Brigitte KOUAKOU (Université de Lille, France), De la redéfinition de la notion de « voyage » à l'hymne aux « imaginaires libres » dans *Lumières de Pointe-Noire* d'Alain Mabanckou/181

Pierre Suzanne EYENGA ONANA (Université de Yaoundé I, Cameroun), De la figurativité à la polymorphie de la mobilité dans *Lointaines sont les rives du destin* de Kama Kamanda/189

Arsène Kain BLÉ (Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire), Le « paradigme des mobilités » dans les récits sur les Catapilas de Venance Konan : de l'immigration interafricaine à une identité panafricaine/205

Marie Cécile BOUGUIA FODJO (Université de Yaoundé I, Cameroun), Mobilité spatiale et quête de soi dans *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane/219

Diouma FAYE (Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal), La fabrication des « êtres transfrontaliers » dans quelques romans africains francophones de l'extrême contemporain/233

Rencontres francophones

Peter KLAUS (Freie Universität Berlin, Allemagne), Anselme Nindorera : une voix de la littérature francophone du Burundi/247

Entretiens

« *Mãn* ou le regard assouvi vers l'horizon », entretien avec Kim Thuy, propos recueillis par Georgeta PRADA (Université « Dunărea de Jos », Galați, Roumanie)/255

« *Écrire*, c'est briser le silence, c'est aller au-delà des tabous, c'est faire avancer la cause des femmes », entretien avec Djaïli Amadou Amal, propos recueillis par Ioana MARCU et Andrada TECAR (Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie)/263

Traductions inédites

Cristina MONTESCU, *La ballade des matrices solitaires*, fragments traduits en roumain par Diana BUȘE (pages 7-13)/274

Cristina MONTESCU, *La ballade des matrices solitaires*, fragments traduits en roumain par Cristina MONTESCU (pages 14-18)/282

Comptes rendus

Jean-Marie Schaeffer, *Les troubles du récit. Pour une nouvelle approche des processus narratifs*, Editions Thierry Marchaisse, 2020 (Margareta Gyurcsik)/291

Galia Yanoshevsky, *L'entretien littéraire. Anatomie d'un genre*, Classiques Garnier, Paris, 2018 (Marinela-Teodora Achim)/294

Magdalena Malinowska, *Corps de la femme maghrébine. Étude de la corporéité et de la sexualité féminines dans l'oeuvre romanesque de Leïla Marouane*, Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2020 (Ioana Marcu)/296

Ramona Malița, Ioana Marcu, Eugenia Tănase (dir.), *Agapes francophones 2019. Études de lettres francophones*, Szeged : JatePress, 2019 (Andreea Dobrescu)/301

Carmen Andrei (s.l.d.), *Mélanges francophones. Villes en littératures*, Fascicule XXIII, volume XIII, numéro 16, Galați : Galați University Press, 2018 (Violeta Condurută)/303

Eloïse Brezault (s . l. d.), *Francofonia, Les enjeux de la mémoire dans la littérature et les arts contemporains de la République démocratique du Congo*, 76/2019, Firenze, Casa Editrice Leo S. Olschki, (Ileana Neli Eiben)/306

Bernard Mouralis et Nataša Raschi (s . l. d.), *Francofonia, 60 ans après le Deuxième Congrès des Ecrivains et Artistes Noirs (Rome, 1959) : l'héritage*, 77/2019, Firenze, Casa Editrice Leo S. Olschki, (Ileana Neli Eiben)/308

Notices bio-bibliographiques/311

Avant-propos

Représentations du (non)déplacement dans les littératures francophones

Ileana Neli EIBEN

Université de l'Ouest de Timisoara, Roumanie

Ioana MARCU

Université de l'Ouest de Timisoara, Roumanie

Depuis des décennies, il nous a été impossible de nous imaginer l'homme contemporain immobile, passif ou sédentaire. Bien au contraire, son existence semblait se caractériser notamment par un mouvement constant, par un déplacement quotidien qui révoquait les frontières entre l'intérieur et l'extérieur, entre le centre et la périphérie, entre ce qui est familier et ce qui est inconnu (voire étrange ou exotique), entre l'identité et l'altérité.

Mais, ces derniers temps, notre vécu a été bouleversé et une situation inattendue est venue accaparer notre existence habituelle : le « confinement », l'isolement qui va de pair avec l'impossibilité de bouger réellement. Du jour au lendemain, on s'est vu enfermés dans des limites bien étroites – les limites du « chez-nous », de notre maison, de notre quartier, de notre ville, de notre pays. Dans une époque caractérisée par une forte mobilité non-seulement entre des localités ou des pays, mais aussi entre des continents, l'individu est devenu soudain « prisonnier ». On lui a interdit (pour son bien-être, certainement) de se déplacer, de changer de place, d'effectuer des voyages, de parcourir des distances plus longues. Ce n'est que lorsqu'il perd cette liberté de mouvement, que l'homme se rend compte de l'inconvénient de vivre à l'écart des autres, dans l'immobilité. Dans ce contexte, il est pertinent de s'intéresser à la vie active de l'homme moderne, une vie faite d'incessants déplacements consentis ou subis et, parfois, d'instantanés de fixité voulus ou imposés.

En physique, le déplacement est défini comme étant la variation de la position d'un objet. Par extension, on pourrait dire que le déplacement est la variation de la position d'une personne par rapport à un point de départ, le passage d'un individu d'un endroit à un autre, le détachement de l'espace originel et l'accès à un espace « accessoire ». Dans ces cas, le mot « déplacement » aurait comme synonymes : *mouvement (physique), voyage, migration, exil, exode, changement, détachement, transfert, traversée, odyssee, passage, délocalisation, dispersion, déportation, errance, déracinement, abandon, démission*, etc.

Ce sont ces occurrences du mot *déplacement* qu'on retrouve en littérature où, dès les premiers textes écrits, on a imaginé des personnages qui se déplacent

vers d'autres contrées, vers d'autres horizons, transgressant des frontières plus ou moins visibles, plus ou moins (in)franchissables. De Ulysse aux aliens, une multitude de figures d'êtres déplacés – « exilés, étrangers, émigrés, immigrés, migrants, issus de l'immigration, expatriés, rapatriés [...], déracinés, réfugiés, demandeurs d'asile, clandestins, sans-papiers, apatrides, bannis, proscrits, parias, errants, exclus, disparus, refoulés, déportés, internés, relégués, ostracisés, réprouvés, fugitifs [...], *personae non grata* [...], *boat people* [...], *border crossers*, *non-citizens*, nomades, cosmopolites, métèques » (Nouss 2015, 21) – ont traversé le monde et même l'espace, l'eau et la terre, des déserts et des montagnes confirmant ainsi qu' « après des siècles de sédentarisation, le nomadisme a repris » (Ollivier 2002, 88) et que « l'instabilité et le mouvement [...] caractérisent le monde présent » (Ollivier 2002, 88). Par leur déplacement, ils ont participé à la remise en question de l'identité et à l'acceptation de la diversité, de la multiplicité, de la pluralité, du « décloisonnement »¹, du métissage. De même, ils ont pris part à la contestation des « clôtures » spatiales et ont milité pour l'annulation des délimitations, des « murs ». Ils ont été ainsi la preuve que des individus « voués à l'errance, au déplacement, à la dissolution de leurs habitudes de pensée et de comportement » (Ollivier 2002, 93) peuvent à un certain moment trouver un répit qui soit intérieur ou physique.

Pour différentes raisons (pays en guerre, espoir de vie meilleure, régimes totalitaires, massacres, besoin de retrouver la parole, défense des opinions idéologiques ou religieuses, appel de l'exotique ou du mystérieux, etc.), tous ces personnages sont amenés à quitter leur maison, leur famille, leur communauté, leur pays, leur planète et à se diriger vers quelque chose de différent, quelque chose qui lance un défi aux curieux, prospecteurs ou découvreurs, et intrigue ou fait peur aux autres. Un ailleurs qu'on désigne en grec par *ἑξωτικός* « étranger » et qui apparaît comme bizarre, différent, provoquant, par rapport à l'endroit où on se trouve, où on se sent à l'abri.

La distance et la durée des trajets diffèrent d'une situation à l'autre. Les personnages se déplacent tout près ou plus loin, très loin et même dans l'au-delà. Ils se déplacent aussi bien à l'intérieur d'eux-mêmes qu'à l'extérieur. Dans un cas ils traversent des espaces (extra)terrestres, dans l'autre cas ils entreprennent plutôt une quête spirituelle pour se trouver et explorer le sens de l'existence humaine. Ils peuvent circuler d'une manière libre ou circonscrite, clandestine ou autorisée, au hasard ou ayant un but précis, sans prêter attention au décor ou en observant curieusement chaque détail du paysage. De même, leurs parcours peuvent durer quelques secondes ou toute une vie. Là, où ils arrivent, ils peuvent être acceptés ou, tout au contraire, ils

¹ Dans son article « L'enracinement et le déplacement à l'épreuve de l'avenir », Émile Ollivier met en discussion un « modèle d'êtres humains "décloisonnés", ce qui force à repenser le local qui n'est plus un endroit géographiquement défini, une fois pour toutes » (2002, 89).

finissent par incarner le visible-invisible, l'étranger du dedans, l'*intranger*². Ils peuvent s'ancrer brusquement quelque part, en faire leur nouvelle « matrice », rester attachés par des ficelles invisibles aux endroits d'origine ou ils peuvent errer sans cesse, sans pouvoir s'enraciner à nouveau.

Un sentiment domine ces êtres déplacés et les ramène en arrière : la nostalgie, dont le germe est une « duplicité entre deux vies simultanées vécues sur deux registres différents, ceux de la réalité et du désir » (Sayad 1996, 10-11). Comme son étymologie l'indique (du gr. *νόστος* « retour » et *αλγος* « douleur, mal (v. -algie) »), la nostalgie ne serait rien d'autre que le « mal du retour ». La plupart de ces protagonistes rêvent de revenir un jour à leur Ithaque et de retrouver ceux qu'ils ont été tenus d'abandonner. Or, le plus souvent, le *retour* est difficile sinon impossible car on ne peut plus « revenir en arrière dans le temps pour retrouver son espace social intact, récupérer sa famille telle qu'elle était quand [on] l'a quittée, récupérer l'espace de son enfance, re-crée un monde qui n'est plus » (Vasquez-Bronfman 1991, 221).

Parfois, lorsqu'ils refusent de faire le deuil de leur pays des origines, ces « naufragés du natal » (Benslama 2013, 53) ont recours à un retour imaginaire : ils y retournent par les souvenirs qu'ils gardent en mémoire ou par des projets d'avenir, fruits de l'imagination, qui risquent de ne pas s'accomplir. D'autres fois, quand le retour a vraiment lieu, leur trajet est parsemé de périls. Ils doivent prendre des risques, ils doivent lutter pour réussir à réintégrer leur pays, mais une fois arrivés sur place ils constatent avec étonnement (et amertume) qu'ils n'appartiennent plus à ces endroits-là, que les choses ont changé sous l'impact de la « mythation » (Hogikyan 2003) et d'un « véritable travail de sanctification » (Sayad 1996, 10). De même, ces êtres déplacés remarquent qu'ils ont changé et qu'ils ne sont plus les mêmes car « possible dans l'espace, le retour est impossible dans le temps » (Sayad 1996, 12). Ils sont devenus comme des étrangers dans une terre qui leur était autrefois propre. Ils n'appartiennent plus à leur pays d'origine, mais ils n'appartiennent non plus à leur pays d'accueil. Ils habitent un non-lieu, un entre-deux (pays, langues, communautés, cultures, temporalités). Mais on peut aussi avancer l'hypothèse qu'ils appartiennent aux deux univers et que ce sont des métisses, des êtres hybrides, composites.

À l'opposé, le non-déplacement serait synonyme d'*immobilité*, *fôgement*, *isolement*, *solitude*, *arrêt* (*plus ou moins brusque*), *calme*, *enfermement*, *confinement*, *frontières infranchissables*. Surprendre l'état de repos des choses comme les écrivains du Nouveau Roman l'ont fait, rester sur place comme Marcel Proust et écrire un chef d'œuvre, présenter des expériences de (dé)confinement causées par des épidémies ou des événements plus ou moins violents, ce ne sont que quelques représentations du manque de mouvement en littérature.

² Le terme apparaît dans le roman *Allah Superstar*, publié en 2003 par Y.B. Par la suite, il est repris par la critique littéraire.

Des personnages dépourvus de force, inactifs, incertains, fragiles, contre-modèles de l'homme contemporain, s'introduisent dans les œuvres littéraires devenant les « agents » d'une fausse action qui est synonyme du silence, de l'immobilité, du vide, de la pause.

Le numéro 24/2020 de la revue *Dialogues francophones* regroupe donc des réflexions sur toutes ces facettes du (non)déplacement, sur ses implications tant physiques que spirituelles que des écrivains tels Alain Mabanckou, Fatou Diome, Émile Ollivier, Cheikh Hamidou Kane, Fabienne Kanor, Leïla Houari, Louis-Philippe Dalembert, Wajdi Mouawad et d'autres, ayant connu souvent eux-mêmes le changement volontaire ou forcé de résidence, inscrivent dans leurs productions littéraires.

Références bibliographiques

- Benslama, Fethi. « Les naufragés du natal ». In : Leïla Sebbar (dir.). *Le pays natal*. Tunis : Elyzad, 2013 : 18-24.
- Hogikyan, Nellie. « De la mythation à la mutation : structures ouvertes de l'identité ». In : Alexis Nouss (dir.). *Poésie, terre d'exil : autour de Salah Stétié*. Montréal : Éditions Trait d'union, 2003 : 51-60.
- Nouss, Alexis. *La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*. Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 2015.
- Ollivier, Émile. « L'enracinement et le déplacement à l'épreuve de l'avenir ». *Études littéraires*, vol. 34, n° 3, été 2002 : 87-97.
- Sayad, Abdelmalek. « Le pays où l'on n'arrive jamais ». *Le courrier de l'Unesco*, n° 9610, « Les Mondes de l'Exil », octobre, 1996 : 10-12.
- Vasquez-Bronfman, Ana. « La malédiction d'ULYSSE ». *Hermès*, vol. 1, n° 10, « Espaces publics, traditions et communautés », 1992 : 213- 224.
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. [En ligne] URL : <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/d%C3%A9placement>

**Représentations du (non)déplacement
dans les littératures francophones**

Du déplacement en littérature : morphologie, morale et plaisir¹

Alexandre SANNEN

Groupe d'intervention sur la circulation des savoirs (G.I.C.S.)

Belgique – Canada

Résumé : Cet article s'intéresse au déplacement moral dans la morphologie du récit à la fin du XX^e siècle. Par le biais de la sémiologie et de concepts psychanalytiques, je démontre que ce récit est structuré sur des valeurs morales divergentes de celles promues dans la société de loisir. Pour ce faire, j'analyse dans la progression du récit les usages et la circulation du signe /plaisir/ dans un corpus regroupant les romans d'Echenoz, Guibert, Houellebecq, Quignard et Redonnet. Il en résulte la découverte d'un nouveau paradigme : la formation du récit serait dépendante d'un déplacement moral fondé sur une répression des émotions.

Abstract: This article examines the moral shift in the morphology of the late 20th century narrative. By applying semiology and psychoanalytic concepts, I set out demonstrate that this narrative is structured on moral values divergent from those promoted by the leisure society. To do this, the analysis focuses on the uses and circulation of the sign / pleasure / in a corpus grouping together the novels of Echenoz, Guibert, Houellebecq, Quignard and Redonnet. The result is the discovery of a new paradigm: the formation of the narrative depends on a moral shift based on repressed emotions.

Mots-clés : déplacement, hypothèse répressive, morphologie, plaisir, roman.

Keywords: displacement, repressive hypothesis, morphology, pleasure, novel.

Telles sont, en effet, les deux caractéristiques de notre situation morale. Tandis que l'État s'enfle et s'hypertrophie pour arriver à enserrer assez fortement les individus, mais sans y parvenir, ceux-ci, sans liens entre eux, roulent les uns sur les autres comme autant de molécules liquides, sans rencontrer aucun centre de forces qui les retienne, les fixe et les organise.

Le Suicide
Émile Durkheim

Introduction : Déplacements

Dans *La Physique moderne et ses théories*, March infirme un postulat fondamental de la physique classique. Jusqu'alors, on supposait les particules élémentaires pourvues d'une substance immuable. Au cours d'expériences, on comprit que ces particules – lorsqu'elles sont soumises à un rayonnement – se transforment en d'autres particules (March 1965, 205-208). Cette

¹ De manière partielle, cet article est inspiré du chapitre « La structure du plaisir » (p. 54-111) proposé dans ma thèse de doctorat, *Esquisse d'une grammaire du plaisir*, consultable sur le lien : <https://ir.lib.uwo.ca/etd/5318/>, et il est publié ici avec l'accord des responsables du site.

découverte démontra deux choses : la première, que toute substance est déterminée par les conditions de son observation ; la deuxième, que la substance n'est appréhendable qu'à travers ses variations.

Cette découverte entraîna un basculement paradigmatique : de la volonté de définir une particule, l'on passa à l'étude de sa substantialisation. Ce processus impliqua une nouvelle posture scientifique. Il devint question d'interpréter les particules à travers leurs réactions. Parallèlement, sous l'impulsion de la sociologie, les sciences humaines développèrent une même posture analytique. Ceci eut pour conséquence la formation d'un mouvement critique relativiste, lequel déconstruit diverses certitudes modernes (Sannen 2016, 115-119).

Par exemple, il est difficile de prétendre qu'un corps fixe ne soit pas pris dans un déplacement constant. Ce déplacement proviendrait des rotations de la terre, à la fois sur elle-même et autour du soleil. Au-delà de cette contingence, on pourrait prétendre que la pensée dans l'esprit serait douée d'une immobilité. Mais là aussi, la pensée, parce qu'elle est action de penser, ne connaît que déplacement. De plus, l'observant déterminant l'observé, ce corps à priori fixe est inexistant sans le regard d'une *autre* entité. Par conséquent, que le déplacement soit à l'extérieur, à l'intérieur du corps ou dans l'observation, il est inhérent à toute chose ; tandis que l'immobilité, quant à elle, semble être un concept issu d'un conditionnement doxique.

On peut le supposer, ce conditionnement dépend d'une construction civilisationnelle ; celle-ci tentant d'imposer une immobilité à l'état présent d'une réalité commune. Dans un tel cas, ce serait une sorte d'*autocontrainte* dépendante d'une dialectique (Elias 2015)². D'une part, nous aurions le déplacement inné, perpétuel, de toute chose et, d'autre part, la volonté d'immobiliser un présent communément partagé. Grâce à cette dialectique, on aurait une nouvelle perspective sur le refoulé qu'implique la marche civilisationnelle (Marcuse 2012). Ce refoulé proviendrait de nos plaisirs et d'une volonté d'immobilité contraire à leurs mouvements.

Dans cet article, j'analyse très brièvement le rôle de la littérature à la fin du XX^e siècle dans ce mouvement civilisationnel. Dans la première partie qui comprend les quatre prochaines sections, je démontre que la sédentarité imposée par la société industrielle et, ultérieurement celle de loisir, impulse la prolifération de récits littéraires. Dans la deuxième partie qui va des « ouvertures » jusqu'à la conclusion, je m'intéresse à la morphologie du récit et, spécifiquement, à celui de la fin du XX^e siècle³. N'abordant que l'usage du signe /plaisir/, je démontre que

² Lorsqu'il est écrit le nom de l'auteur et la date de publication, je réfère à la thèse principale de l'essai.

³ Suivant les critiques de Bremond (1964) et de Ricœur (1986), la présente méthode morphologique s'éloigne de la tendance de Propp et de celles de ses successeurs. Mettant les fonctions narratives à part, elle s'intéresse à la fonction structurelle qu'occupe un signe dans la progression d'un ensemble de récits.

cette morphologie dépend de pôles antithétiques : d'une part, une quête du plaisir propre à la société de loisir ; d'autre part, la répression du plaisir par divers dispositifs. Par le recours à une telle démonstration, on constate qu'à la fin du XX^e siècle, la formation du récit serait dépendante d'un déplacement moral fondé sur une répression des émotions.

1^{er} Partie : Sédentarité

Dans *Temps, discipline du travail et capitalisme industriel*, Thompson démontre qu'avant le XVIII^e siècle, sur le territoire européen, les déplacements étaient constants (2013, 62-72). Dépendante du travail de la terre, la population faisait fréquemment face à des pénuries. Pour se nourrir, il était normal de se déplacer d'un lieu à un autre. Les déplacements étaient aussi causés en raison de deux congés : celui de la terre impropre à la culture durant l'hiver ; celui du calendrier folklorique et religieux qui invitait à délaissier le labeur pour des festivités. De plus, d'autres contingences (moins fréquentes) causaient quelques migrations : les dégradations environnementales, les déplétions de ressources, les épidémies, les conflits militaires et autres.

Jusqu'alors, la sédentarité était dans la ville. D'une part, on y trouvait toute sorte de commerces, ce qui en faisait un pôle marchand, dépendant d'une économie monétaire. D'autre part, la ville était un lieu de représentations symboliques : religieuse, de par ses lieux de cultes ; politique, de par la concentration de classes dirigeantes. S'y côtoyaient diverses communautés, de *otium* et du *negotium*, chacune œuvrant dans un même espace (Vaillancourt 2013, 210-211).

Cette dichotomie entre un monde rural et un monde urbain connut un changement conséquent au cours des XVIII^e et XIX^e siècles. Les découvertes techniques donnèrent lieu à diverses révolutions. Par exemples, la création du moteur à vapeur, lequel permit l'essor de l'industrie ferroviaire ; celle de machineries capables d'extraire des matières premières, de les transformer et de produire des marchandises ; ou encore celle d'une distribution de produits, laquelle disséqua les territoires en zones commerciales.

Pour que les industries prospèrent, elles ne devaient pas uniquement bénéficier d'un approvisionnement ferroviaire, avoir des machines et des zones de distribution. Il était impératif qu'elles aient continuellement une main d'œuvre. Garder cette main d'œuvre impliqua de nouveaux aménagements : la construction de logements, de lieux de culte, de divertissements et, ultérieurement, de lieux d'éducation (Adorno et Horkeimer 1974, 130). C'est ainsi que, progressivement, au gré des implantations industrielles, l'Europe connut un exode rural massif.

Écriture

Avant la révolution industrielle, la figuration des déplacements dans le monde rural est peu présente dans la littérature française. On suppose que cette absence provient partiellement de conditions spécifiques à l'écriture. Premièrement, il est à considérer la référentialité du texte. Qu'il soit écrit ne lui confère aucune valeur ; il est pour ainsi dire inexistant. Pour que le texte existe, il doit être mis en circulation (Lyotard 2007, 17). Dans un tel cas, l'écriture est dépendante de deux contingences : une première porte sur la circulation des textes au sein d'une communauté ; une deuxième provient de la capacité du rédacteur à avoir accès à des lieux de savoirs (archives, bibliothèques, librairies). Par conséquent, jadis, l'écriture exigeait une forme de sédentarité sociale.

Deuxièmement, la compréhension d'un texte dépend d'un seuil de visibilité. Ce seuil ne peut être atteint qu'à la condition d'utiliser une langue et des figurations partagées par une même communauté. Dans le cas contraire, le texte risque d'être inintelligible. La pratique de l'écriture exige donc d'avoir préalablement côtoyé une réalité commune ; qu'ensuite, cette réalité puisse faire l'objet d'une figuration dans laquelle ses membres se reconnaissent⁴. Cette reconnaissance n'est possible que si l'écrivain a connaissance de cette communauté ; qu'il intègre ses modes d'expression et de figurations (Bakhtine 1978, 40). Par conséquent, cette intégration exigeait aussi une forme de sédentarité.

Ces conditions linguistiques, matérielles et sociologiques renseignent sur une pratique distante d'avec les déplacements du monde rural. Quoi que l'on en dira, elles montrent que la pratique de l'écriture et, à fortiori de la littérature, était dépendante d'une forme de sédentarité.

Lecture

Cette sédentarité n'est pas exclusive à la seule pratique de l'écriture. Pour exister, cette pratique exige un lectorat. Pour qu'un lectorat soit formé, il faut avoir accès à l'objet livre. Jusqu'au XIX^e siècle, cet objet est onéreux et rare. Il se trouve dans deux espaces : un premier, privé ; un deuxième, public,

⁴ Selon les cultures, la figuration d'une réalité dépend non seulement de conditions techniques, mais aussi de conceptions métaphysiques, morales et sociales. Si la figuration d'une réalité par l'écriture ou tout autre médium s'écarte de ces conceptions, celle-ci risque d'être inintelligible. Par exemple, tel est le cas des peintures rupestres du paléolithique supérieur. À ce jour, notre compréhension de ces figurations relève d'interprétations discutables selon les spécialistes et les époques (Groenen, 2008). Il en est de même si l'on s'intéresse aux textes d'Hésiode. La distance qui nous éloigne de ses écrits fait en sorte qu'aujourd'hui, nous ne savons pas *ce* à quoi ils réfèrent précisément ni à quelles fins ceux-ci ont été rédigés (Backès 2001, 19).

dans des lieux de savoirs. Par conséquent, pour avoir accès au livre, il importait d'avoir un capital monétaire ou d'être proche d'une bibliothèque, d'archives, etc. Dans un tel cas, être lecteur exigeait une sédentarité ou un niveau d'aisance économique ; ce qui, je le rappelle, n'était pas le cas de la majorité de la population européenne.

Quant à la référentialité du texte, si l'on est capable de lire, cela ne signifie pas que l'on comprenne ce qu'on lit. Prenons l'exemple de la lecture d'un texte en langue étrangère. Que ce texte comprenne un alphabet identique au nôtre ne signifie pas qu'on puisse le comprendre si, antérieurement, nous n'avons pas appris cette langue. C'est également le cas pour des textes écrits dans une même langue. Lire le français ne signifie pas comprendre tous les contenus des textes écrits en français. Par conséquent, un lecteur, pour comprendre un roman, doit pouvoir établir un rapport comparatif entre la réalité qui est la sienne et celle figurée⁵. L'établissement de ce rapport dépend de la circulation de l'individu dans une réalité linguistique commune à d'autres individus. Historiquement, cette circulation induisait aussi une certaine forme de sédentarité.

Dialectique

Pour preuve, ce n'est qu'au cours du XIX^e siècle que la littérature connaît une prolifération (Rioux et Sirinelli 2002, 93-94). Suite à l'exode rural, les villes gagnent en densité de population. Peu à peu, sous l'effet d'un nouveau modèle sociétal, l'instruction est démocratisée ; l'écriture et la lecture deviennent des compétences minimales. Là où jadis la littérature était, de par ses conditions, limitée à une communauté restreinte, au XIX^e siècle, elle attire l'intérêt d'un plus large lectorat.

Cette évolution a pour conséquence la création de nouvelles formes de récits. Par exemple, impulsée par la presse, on trouve la mode du feuilleton ; plus tard, le roman d'amour, détective, fantastique, de science-fiction connaît de beaux succès ; tandis que d'autres textes, plus critiques, défendent une tendance esthétique et idéologique telle que dans le romantisme, le réalisme, le naturalisme et le symbolisme.

Aux XX^e et XXI^e siècles, cette impulsion est continue. Jusqu'à aujourd'hui, la littérature occupe une place essentielle dans la culture française. On y trouve des récits orientés vers un simple divertissement et d'autres aux propos critiques. Cette continuité ne semble pas seulement

⁵ En théorie de la réception, ce rapport comparatif a fait l'objet de réflexions sérieuses. Ici, plutôt que de s'intéresser à un acte de lecture « jouissif » (Barthes, 1973), « encyclopédique » (Eco, 1979), « indéterminé » (Iser, 1969) ou fondé sur un quelconque « horizon » (Jauss, 1972), j'insiste seulement sur la référentialité du texte dont les signes rendent possible une comparaison entre la réalité d'un lecteur, d'un lectorat, et celle figurée dans la fiction ; et c'est grâce à ce caractère référentiel du texte qu'il en devient intelligible.

causée par le besoin de perpétuer une tradition ou d'alimenter la culture par de nouveaux récits. La thèse que je défendrai ci-dessous est donc la suivante : *si la littérature est si prolifique, c'est qu'elle rend possible un déplacement fabulatoire opposé à la sédentarité de notre modèle sociétal.*

Par conséquent, l'on en revient à la dialectique dont j'ai parlée dans l'introduction sur les déplacements. Elle serait composée de deux pôles : un premier, matérialiste, est celui de la sédentarité imposée par le développement industriel jusqu'à ce jour ; un deuxième, fabulatoire, revient à la prolifération de récits depuis deux siècles. D'une part, nous avons un modèle sociétal qui restreint les déplacements ; d'autre part, nous avons une profusion de figurations imaginaires qui favorisent un déplacement de la pensée. Ces pôles ne sont pas deux versants contradictoires ou opposés. Inscrit dans une dialectique, l'un participe à la définition et à l'orientation de l'autre ; et *vice-versa*. En soi, la sédentarité et la fabulation seraient interdépendantes.

Considérant cette dialectique, il serait possible de retracer une sorte d'histoire de la littérature. Toutefois, en raison de sa longueur, la présentation d'un tel travail ne peut trouver sa place dans un article. Pour démontrer ma thèse selon laquelle le déplacement lié au besoin de fabulation est partiellement impulsé par la sédentarité de notre modèle sociétal, je me référerai à une littérature récente, celle de la fin du XX^e siècle.

Cette limitation se justifie par trois raisons. D'abord, selon une assise sociohistorique, la fin du XX^e siècle est économiquement, politiquement et socialement une période évolutive. À la chute de l'U.R.S.S. suit une prolifération des démocraties libérales (Todd 2002, 25). Cette évolution implique un déploiement et un renforcement de la sédentarité de jadis⁶. Ensuite, dans un cadre esthétique, la recherche en lettres privilégie des corpus aux récits stylistiquement diversifiés. Considérant des romans indépendants d'une avant-garde, l'analyse peut librement regrouper des tendances communes sans les rapporter à des discours antérieurs (Blanckeman 2000, 9-13). Enfin, car le renforcement de la sédentarité et la prolifération de récits renvoient à la société de loisir : un modèle dépendant du travail et du plaisir, deux versants existentiels et a priori indépendants, désormais régulés par l'économie industrielle (Dumazedier, 1988).

M'appuyant sur la dialectique sédentarité/fabulation, j'aimerais attirer l'attention sur ce que j'identifie comme un déplacement moral, c'est-à-dire un déplacement des « règles concernant les actions permises et défendues dans une société », comme ce terme est défini par le *Petit Robert*. En effet, dans la littérature de la fin du XX^e siècle, il est commun d'observer une morphologie

⁶ Que l'on ne se méprenne pas sur une telle affirmation. Que la chute du Mur de Berlin ait entraîné des déplacements de populations est indéniable. Toutefois, sur le long terme, cette chute a aussi permis le déploiement d'un nouveau modèle économique, industriel et sédentaire.

du récit dépendante d'une quête du plaisir ; cette quête donnant lieu à une critique de la répression morale portant sur nos plaisirs.

Pour démontrer ce déplacement moral, je propose dans la deuxième partie de cet article une analyse morphologique fondée sur les usages et la circulation du /plaisir/ dans un corpus regroupant des romans d'Echenoz, Guibert, Houellebecq, Quignard et Redonnet. De la sorte, nous verrons qu'à la fin du XX^e siècle, le déplacement moral dépend d'un différend entre la recherche de plaisirs par le personnage et des dispositifs qui s'y opposent. Les récits se terminant sur la perte du plaisir, on en conclut que la formation du récit serait dépendante d'un déplacement moral fondé sur une répression des émotions.

2^{ème} Partie : Ouvertures

Si l'on s'intéresse aux ouvertures chez Echenoz, Houellebecq, Quignard et Redonnet, on trouve deux tendances récurrentes. La première comprend un décès. Par exemple, dans *Rose Mélie Rose* (1987) de Redonnet, la mère de la narratrice décède dans les premières pages. Ensuite, Mélie quitte son village. Sur la route, elle est dépucelée par un camionneur. Dans *Plateforme* (2001) de Houellebecq, les premières phrases du narrateur sont : « Mon père est mort il y a un an. Je ne crois pas à cette théorie selon laquelle on devient *réellement adulte* à la mort de ses parents ; on ne devient jamais *réellement adulte*. » (9) (souligné dans le texte). S'ensuivent divers plaisirs ressentis devant la télévision et par des passages au peep-show.

La deuxième tendance porte sur une rupture sentimentale. Dans *Je m'en vais* (1999) d'Echenoz, l'ouverture est la suivante : « Je m'en vais, dit Ferrer, je te quitte. Je te laisse tout mais je pars. » (7). Ainsi commence le récit des conquêtes libidinales de Ferrer. Chez Quignard, dans *Terrasse à Rome* (2000), Meaume dit : « À Bruges j'aimais une femme et mon visage fut entièrement brûlé. Pendant deux ans j'ai caché un visage hideux dans la falaise qui est au-dessus de Ravello en Italie. » (9). Ici, la rupture entraîne la fuite de Meaume. Graveur, il passe le reste de sa vie à figurer le corps de l'amante perdue.

Ces ouvertures dépendent de deux déplacements. D'abord un déplacement émotionnel, suite à un décès ou une rupture, les personnages éprouvent une instabilité affective. Ensuite, ce déplacement met en évidence la séparation entre deux espaces, celui du passé, lieu de mort et de rupture, et celui du récit, comme un espace transitoire.

Répression

Dans *Rose Mélie Rose* et *Plateforme*, le contentement libidinal semble provenir de la disparition du surmoi. Jusqu'au décès du parent, l'univers fictionnel comprend une structure morale originaire – une cellule familiale.

La mort a pour effet de délier la relation enfant-parent. Les règles morales désincarnées, elles perdent en influence. Les narrateurs l'expriment par un comportement qui satisfait des besoins libidinaux jadis cachés, impensables ou interdits. Ce serait pour cette raison qu'à la mort de son père, le narrateur de Houellebecq dit qu'on ne devient jamais « *réellement adulte* ».

Dans *Je m'en vais* et *Terrasse à Rome*, une telle hypothèse est tout aussi valable. Ferrer se délie d'une amante pour de nouvelles et Meaume s'éloigne d'un espace référent à une rupture pour figurer le corps perdu dans ses gravures. Ici, bien que la figure surmoïque n'est pas présente, la libido des personnages est contrainte par une relation sentimentale, celle du *couple monogame et hétérosexuel à la fidélité réciproque*. Ce type de relation entraîne une répression de l'énergie sexuelle (Marcuse 2012, 44). Lorsqu'une séparation sentimentale a lieu, cette répression est annulée. Il s'ensuit divers plaisirs. Pour Ferrer, il s'agit du corps de nouvelles conquêtes ; pour Meaume, de jouir du corps de l'amante dans ses créations.

Il est à remarquer que la satisfaction de la libido entraîne des déplacements dans l'univers où le personnage évolue. D'abord, le personnage quitte un espace originel moralement contraignant. Ensuite, il en découvre de nouveaux par le biais de plaisirs sensuels. C'est donc impulsé par des déplacements liés aux plaisirs que ces romans débutent.

Cependant, cette progression est limitée aux premières pages. Dans le reste du récit, le personnage fait face à des contraintes, lesquelles limitent son accès au plaisir. De la sorte, l'économie morphologique semble agencée sur une tension dépendante, d'une part, de la quête du plaisir et, d'autre part, d'une répression à l'encontre de cette quête.

Dispositifs

Pour bien comprendre cette relation, il faut revenir à un lieu commun des recherches sur le plaisir. Il est toujours observé selon la logique d'une hypothèse répressive. Chez Elias (2015), Foucault (2014) et Freud (2015), le renoncement au plaisir est le dénominateur commun de la culture. Parce que la communauté admet, consciemment et inconsciemment, le besoin d'une répression, elle peut se constituer.

Cette hypothèse me semble devoir être replacée dans le récit. Car comme l'explique Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman* : « [...] la vie ne se trouve pas seulement hors de l'art, mais en lui, à l'intérieur, dans toute la plénitude, de son poids axiologique – social, politique, théorique et autre » (1978, 44). Cette affirmation laisse entendre que le récit ne pourrait être intelligible s'il ne s'y trouvait les éléments d'une culture ; ce qui laisse penser que l'hypothèse répressive y est présente.

C'est ce que nous voyons dans la progression du récit. D'une part, le personnage est à la recherche de plaisirs ; d'autre part, cette recherche est

contrainte par deux types de dispositif. Le premier, que je nomme « répressif », interdit le contentement libidinal ou la satisfaction. Par exemple, le *dispositif religieux* canalise les pulsions des fidèles. Tel est le cas du prêtre Jean-Pierre Buvet dans *Extension du domaine de la lutte* (1994) de Houellebecq. Malgré son vœu de chasteté, il ne parvient pas à repousser les avances d'une infirmière. On trouve aussi un *dispositif sociologique* qui répartit l'espace en diverses classes ou communautés. Cette répartition domine *Tous les matins du monde* (1991) de Quignard. L'accès aux concerts de viole de M. de Sainte Colombe et de ses filles est réservé à une fraction de la noblesse. On peut aussi citer le *dispositif économique*. Selon son capital monétaire, un personnage prend plaisir à consommer certains biens. Ainsi, dans *Forever Valley* (1986) de Redonnet, les « douaniers » ont un salaire supérieur à celui des « bergers ». Ils s'octroient plus de plaisirs que les bergers lorsqu'ils se rendent dans une maison close.

Le deuxième dispositif est le « désublimant ». L'expression a été élaborée à partir du concept de *désublimation répressive* de Marcuse. Il s'agit d'« une libération de la sexualité dans des modes et sous des formes qui diminuent et affaiblissent l'énergie érotique » (2012, 63). Ce dispositif s'actualise dans deux manifestations. La première revient au *dispositif spectaculaire*. Il s'agit d'événements culturels organisés par un pouvoir. Tel est le cas de *Vous m'avez fait former des fantômes* (1987) de Guibert, dont le récit gravite autour d'une arène où s'entretuent de jeunes enfants sous les yeux d'un public aux comportements cruels. Le deuxième est le *dispositif médiatique*. Il s'agit d'une sphère des médias dont le dénominateur commun est d'exhiber des plaisirs dans des environnements idéalisés ou par des personnages magnifiés. On le trouve dans une majorité de textes, notamment dans *Les Grandes blondes* (1995) d'Echenoz, où Gloire Abgrall est la vedette d'un star-système fondé sur l'adulation de spectateurs.

D'une manière générale, les textes comprennent plusieurs dispositifs dont l'importance est relative. Chaque projet romanesque se les approprie selon ses besoins. Les dispositifs participent donc d'une manière générale à l'agencement de ce que l'on pourrait appeler une « structure du plaisir ».

Différend

Cette structure repose sur une tension qui provient de la recherche de plaisirs et de dispositifs. Mais il ne s'agit là que d'une partie. Si l'on s'en tient à ces opposés, l'analyse perd en cohérence, car elle est limitée à une dichotomie primaire. Le récit s'homogénéise lorsqu'il agence une tension dépendante de plaisirs et de dispositifs. Cette tension vient d'une progression conflictuelle entre deux pôles, ce qui donne lieu à un *différend* : « [...] un cas de conflit entre deux parties (au moins) qui ne pourrait pas être tranché

équitablement faute d'une règle de jugement applicable aux deux argumentations » (Lyotard 2007, 9).

En ce qui nous concerne, le différend est soulevé par le plaisir et des dispositifs. Les deux parties ont des motivations légitimes. La satisfaction est inhérente à l'espèce. Quant au dispositif, il garantit la paix sociale et le fonctionnement des structures culturelles. Si, enfin, on applique une règle de jugement, on cause un tort, soit à la pulsion qui ne peut être satisfaite, soit au dispositif qui veille à préserver l'ordre.

Dans nos textes, le différend trouve diverses figurations. Par exemple, dans *Plateforme*, le narrateur accompagné de Valérie se rend dans des lieux échangistes. Lors d'un voyage dans un club Aphrodite en Thaïlande, des djihadistes massacrent les vacanciers. Rentré en France, le narrateur lit les titres des journaux :

Le premier article, tiré du *Nouvel Observateur*, était intitulé : « UN CLUB TRÈS SPECIAL » ; [...]. Le journaliste y accusait carrément le groupe Aurore de promouvoir le tourisme sexuel dans les pays du tiers-monde, et ajoutait que, dans ces conditions, on pouvait comprendre la réaction des musulmans. [...]. Le dossier se poursuivait par un article d'Isabelle Alonso dans le *Journal du dimanche*, véhément mais peu documenté, intitulé : « LE RETOUR DE L'ESCLAVAGE ». Françoise Giroud reprenait le terme dans son bloc-note hebdomadaire : « Face, écrivait-elle, aux centaines de milliers de femmes souillées, humiliées, réduites en esclavage partout dans le monde, que pèse – c'est regrettable à dire – la mort de quelques nantis ? » (328).

Le différend réunit, d'une part, les vacanciers et, d'autre part, un dispositif religieux qui motive l'acte terroriste et un dispositif juridique que relaie une industrie journalistique. Pour cause du conflit : le plaisir sexuel. Qu'il s'agisse du plaisir des vacanciers ou de la répression des dispositifs, on ne peut appliquer une règle de jugement. Dans leur pays d'origine, les vacanciers de *Plateforme* vivent dans un monde individualiste, pauvre en relation amicale et charnelle, riche en heures de travail et de fatigue. Le renoncement au plaisir est constant. Il est donc légitime qu'ils s'octroient une satisfaction libidinale ou autre. Quant à l'action terroriste, elle s'inscrit dans un droit similaire à celui de la Sharia où l'infidèle est fermement condamné. Au sujet du discours journalistique, il renvoie au dispositif juridique qui, en France, rend passible d'amende ou d'enfermement toute personne qui entretient une relation avec la prostitution. Si l'on tient à résoudre le différend, on cause un tort à l'une des parties. Ici, le tort est porté au plaisir des vacanciers. Certains décèdent ; d'autres sont blâmés lors du retour en Europe.

Qu'un différend soit inscrit dans chaque texte ne signifie pas qu'il est toujours exprimé d'une même manière. Toutefois, à la fin du XX^e siècle, la morphologie du récit semble s'accommoder de trois types que je présente brièvement dans les sections suivantes.

Tyrannie du plaisir

Depuis plusieurs décennies, les espaces privés et publics sont submergés d'appels jouissifs à la consommation. Mais là où l'industrie culturelle et toutes ses publicités s'enorgueillissent de procurer une qualité de vie jouissive, il faudrait aussi parler d'une *tyrannie du plaisir* (Guillebaud 1998).

Dans la littérature, à la fin du XX^e siècle, cette tyrannie provoque un différend. Il a pour cause la circulation oppressante de représentations si idéalisées du plaisir que des personnages les recherchent et tentent de les reproduire. Mais, en raison de leur origine sociale, de leur capital économique ou d'un physique disgracieux, ils ne peuvent obtenir les plaisirs vantés par les médias. Alors que d'autres, parvenus aux ravissements, sont forcés d'accepter le caractère éphémère de l'émotion.

Dans *Les Particules élémentaires* (1998) de Houellebecq, Bruno a pour préoccupation existentielle d'être contenté par les plaisirs sexuels façonnés selon l'industrie culturelle. Incapable de renoncement pulsionnel, il vit dans la frustration jusqu'à ce qu'il rencontre une compagne libertine. Le personnage est heureux car contenté, jusqu'au jour où sa compagne, devenue paraplégique, se suicide. Désormais sans partenaire, Bruno se rend dans un hôpital psychiatrique pour y terminer ses jours.

Cette tyrannie, on la trouve aussi dans les textes d'Echenoz. Dans *Nous trois* (1992) et *L'Équipée malaise* (1986), les personnages cherchent à vivre conformément au modèle du couple monogame et hétérosexuel à la fidélité réciproque. Cet idéal qu'est le *couple* n'est pas présenté comme un mal. Mais il est si exigeant qu'aucun personnage n'est capable de s'y tenir. Tel est le cas de *L'Équipée malaise*, Nicole Fischer ayant choisi un autre prétendant, Pontiac est privé de relation sentimentale. À la fin de *Nous trois*, Meyer, qui vient d'emménager avec sa nouvelle compagne, se rend à une réunion. Assise dans le salon, la compagne prend le téléphone et compose le numéro de son amant.

Dans ces textes, le différend est soulevé par des dispositifs désublimants et d'autres portant sur les relations sentimentales. Le personnage tente d'obtenir les plaisirs présentés par les dispositifs, mais, malgré ses efforts, il ne peut y parvenir. Il en résulte une fin malheureuse incarnée par une dépression ou l'impossibilité de connaître une vie conforme aux valeurs morales de l'environnement.

Retour du refoulé

Que les textes exemplifient une tyrannie du plaisir ne signifie pas que tous les personnages s'inscrivent dans une réception positive aux valeurs

colportées par les dispositifs. Certains tentent de s'en dissocier tandis que d'autres n'y accordent aucune importance.

L'indifférence provient d'une rupture ou d'un écœurement avec les dispositifs. Tel est le cas du personnage dont la vocation est vouée à une *libido sciendi*, à une volonté de voir, d'observer ou d'étudier ses congénères. Il s'agit d'artistes tels que M. de Sainte Colombe dans *Tous les matins du monde* qui repousse les invitations à jouer à la cour du roi ; de scientifiques qui, à la manière de Michel Djerzinski dans *Les Particules élémentaires*, analysent le code génétique de l'espèce humaine ; enfin, d'intellectuels, tels que Muzil dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990) de Guibert, qui étudient les mœurs répressives d'une civilisation.

Pour ce personnage, les relations humaines ne représentent ni un besoin ni un plaisir. Ce détachement provient de la satisfaction liée à son occupation. À force d'œuvrer dans une discipline, il en ressent une sublimation. L'artiste, l'intellectuel et le scientifique vivent donc dans une satisfaction liée à leur travail qui les éloigne d'une réalité normée.

Toutefois, ce penchant hédoniste rappelle la répression des dispositifs. En effet, ce personnage entretient une relation au plaisir sur le mode du *retour de ce qui a été refoulé*. Dans *Terrasse à Rome*, Meaume a une relation sensuelle avec Nanni Veet Jakobz, fiancée à Vanlacre. Informé de leur relation, le futur époux se rend dans l'atelier de Meaume. Une bagarre s'ensuit où Meaume, perdant, finit défiguré. Nanni rompt les liens et l'artiste est forcé à l'exil. Tout au long de sa vie, il manifeste une distance avec ses contemporains. Son art est décrit comme une source de satisfaction centrée sur la représentation d'un seul corps, celui de Nanni. Incapable de vivre sa passion avec la brugeoise, il transpose les plaisirs sensuels d'antan dans ses gravures. Son œuvre devient le témoin d'un événement refoulé dont le retour par la création lui procure une satisfaction inégalable.

Ce type de personnage a donc pour origine un différend où son plaisir ne put respecter les injonctions de dispositifs. Il en résulte une souffrance si forte qu'il s'évade de son environnement au profit d'une activité artistique, intellectuelle ou scientifique qui devient le moyen de revivre des plaisirs d'antan. Ces plaisirs ne lui sont pas uniquement réservés, car ils sont véhiculés sur divers types de médiums. Ce passage de la sphère privée à celle publique témoigne du refoulement exigé par la norme culturelle et, donc, du différend qu'elle impose.

Entropie

Enfin, certains personnages sont contents par les plaisirs que les dispositifs mettent à leur disposition. Par exemple, on les trouve dans des récits tels que *Splendid Hôtel* (1986), *Forever Valley* (1986) et *Rose Mélie Rose* (1987) de Redonnet. Dans cette trilogie, les personnages sont indifférenciés.

Ils portent les mêmes prénoms et pensent d'une même manière. Ils apparaissent comme des marionnettes reproduisant les valeurs de leur environnement.

Dans ce cas, les dispositifs ont atteint leur but : des êtres indifférenciés appréhendent le réel selon une même perspective. C'est alors que se met en place une entropie. Les éléments de la nature envahissent peu à peu les univers hyperstructurés. Chez Redonnet, les fondations se brisent ; une lagune ou un marais submerge les édifices d'une ville. Peu à peu, la nature à la force de l'air, de l'eau, de la terre et du feu, reprend ses droits.

Le conflit nature/culture illustre la tension à l'œuvre dans toute civilisation. Comme nous l'avons vu, les chercheurs s'accordent sur une tendance intrinsèque à la constitution d'une communauté. Pour qu'elle puisse émerger, que ses habitants s'octroient une identité commune, il faut que tous cèdent au renoncement pulsionnel. Il importe donc de réguler, car laisser à chacun la liberté de ses pulsions entraînerait inéluctablement une régression.

Les univers de *Splendid Hôtel*, *Forever Valley* et *Rose Mélie Rose* sont des exemples d'une société moderne aboutie. Le plaisir est consommé selon des rituels qui reposent sur la prostitution des femmes et le capital économique des clients. Aucun ne souffre d'un manque de plaisir ; tous sont contentés. Dans cette trilogie, le différend ne provient plus d'une recherche de plaisir, les dispositifs en dispensent avec une telle abondance, que la pulsion est rassasiée. Le récit bascule alors dans le fantastique. Il en résulte un différend qui met en conflit la civilisation et ce qu'elle redoute le plus : la nature.

Fins

Dans les ouvertures, les dispositifs de l'autorité familiale et de la relation sentimentale sont évoqués en raison de leur disparition, ce qui déleste le plaisir de toute contrainte. Ce n'est qu'à la suite de divers événements qu'il entre en conflit avec une sphère plus large qui regroupe des dispositifs culturels.

Ce changement induit que la structure du plaisir repose sur un déplacement progressif. La satisfaction est déplacée d'une sphère privée vers une publique dont les dispositifs causent un différend. Les exemples ci-dessus indiquent aussi qu'il ne revient pas aux dispositifs de mettre un terme au récit. À la manière dont le formule Freud dans *Le Malaise dans la culture*, la satisfaction passée : « La souffrance menace de trois côtés, en provenance du corps propre qui, voué à la déchéance et à la dissolution, ne peut même pas se passer de la douleur et de l'angoisse comme signaux d'alarme, en provenance du monde extérieur qui peut faire rage contre nous avec des forces surpuissantes, inexorables et destructrices, et finalement à partir des relations avec d'autres hommes. » (2015, 18).

Dans *Rose Mélie Rose*, la narratrice, Mélie, décède après avoir accouché. Dans *Plateforme*, sa compagne tuée par des djihadistes, le narrateur témoigne de pensées dépressives et suicidaires. Dans ces exemples, le différend n'est pas résolu par l'action unilatérale d'un dispositif. Bien que les personnages éprouvent des contraintes provenant des normes culturelles, leur *fin* n'est pas directement dépendante de ces oppositions. Elle provient d'une contingence physiologique. Suite à des événements malheureux, ils sont confrontés à une fragilité telle qu'ils sombrent dans une dépression ou qu'ils meurent.

Dans *Terrasse à Rome* et *Les Particules élémentaires*, Meaume et Michel Djerzinski ont un parcours similaire. Suite à une déception sentimentale, l'artiste et le scientifique s'exilent de leur pays, ils se retirent dans la solitude et se suicident dans les dernières pages. Le suicide les extrait d'un univers qui n'a cessé d'occuper leurs créations, rappelant la perte de l'amour ou son impossibilité. Le récit se referme sur leur mort tandis que l'univers est laissé pareil.

Dans *Nous trois* et *Je m'en vais*, le parcours du personnage est rythmé par des événements sensuels, ce qui le force à se positionner dans un environnement social. Prendre part à des conversations, jouer de son charme, utiliser des stratégies susceptibles d'attirer une compagne afin de satisfaire la libido. Il en résulte un personnage qui, finalement, accepte le retour à une situation initiale, celle du couple monogame et hétérosexuel à la fidélité réciproque. Cette solitude se trouve également dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Le récit rend compte des contingences liées à la position sociale du narrateur atteint du HIV. Malgré toutes ses tentatives, il lui est impossible d'intégrer un protocole de cure. Les événements racontés, l'écriture s'arrête. Le narrateur revient à une condition initiale : celle d'une souffrance inchangée qu'il vit dans la solitude.

Conclusion : Hypothèse répressive

Alors que sa thèse de doctorat sur la division du travail avait attiré l'attention, que son manifeste sur *Les Règles de la méthode sociologique* (1895) était internationalement reconnu, Durkheim fut confronté au déni lorsqu'il publia *Le Suicide* (1897). Pourtant, la recherche était justifiée. Il s'agissait d'analyser les raisons pour lesquelles, à la fin du XIX^e siècle, le nombre de suicides en France dépassait le nombre d'homicides. Dans sa conclusion, Durkheim donnait pour cause principale l'imposition d'un modèle sociétal trop fixe. Les changements entraînés par la révolution industrielle avaient été rapides : toute tradition avait été délégitimée ; seul dominait à présent le modèle de l'état-nation et de l'industrie plénipotentielle – aux déplacements du monde rural de jadis avait suivi une nouvelle sédentarité, très contraignante. Quelques années après *Le Suicide*, on découvrit la relativité, la substantialisation des particules. Du relativisme, diverses tendances analytiques émergèrent.

Membre de l'École de Francfort, Marcuse s'intéressa à la répression des pulsions dans notre civilisation (1955). Quinze ans plus tard, Elias publiait sa thèse de doctorat où il proposait le terme d'*autocontrainte* pour qualifier l'incorporation individuelle et collective de cette répression (1969). Parallèlement, Foucault (1976) et Lyotard (1974) démontraient, par un recours à l'analyse de notre sexualité, que la politique moderne était passée au stade d'une gestion du vivant – d'une biopolitique.

Comme Bakhtine l'explique, la réalité culturelle n'est pas seulement dans l'art, mais l'art, lui-même, l'intègre dans sa morphologie. La littérature, en tant que pratique réunissant l'écriture et la lecture, connaît un formidable développement depuis deux siècles. Dépendante d'une sédentarité, elle prolifère tout au long du XX^e siècle et, malgré l'émergence de sa dématérialisation, aujourd'hui les publications sont régulières. Cette prolifération ne peut être le seul fait d'une tradition. La littérature est inscrite dans une dialectique du déplacement qui regroupe d'une part le besoin de fabulation et d'autre part la sédentarité du modèle sociétal où elle est pratiquée. Phénoménologiquement, le roman déplace la pensée dans un imaginaire collectif et personnel. À la fin du XX^e, si l'on s'en tient aux usages et à la circulation du plaisir, on remarque que le langage littéraire intègre un déplacement moral que les penseurs ci-dessus s'accordent à définir comme une hypothèse répressive. Ainsi, en littérature, cette hypothèse serait la suivante : *Dans l'ouverture du récit, suite à l'affaiblissement d'une autorité morale, le plaisir du personnage est libéré de contraintes qui reviennent progressivement par le biais de dispositifs. Il en résulte un différend : d'une part, le plaisir tente d'être assouvi ; d'autre part, des dispositifs s'y opposent. À la fin du récit, le différend est arbitrairement résolu, au détriment du plaisir.*

Lisant cette laconique formulation, peut-être se dira-t-on que, dès ses premières manifestations, le récit français comprend une telle logique. Il est vrai que, relisant *La Princesse de Clèves* (1678), il semble que, de l'ouverture à la fin, l'économie morphologique dépend de l'exigence morale du couple monogame et hétérosexuel à la fidélité réciproque. Peut-être est-il vrai aussi que l'on trouvera une même hypothèse dans d'autres littératures et à des époques encore plus reculées. Toutefois, en attendant ces démonstrations, on s'interrogera sur les conditions qui, à la fin du XX^e siècle en littérature et, aujourd'hui, dans la recherche en lettres, génèrent une réflexion sur le plaisir et son déplacement moral dans la morphologie du récit.

Références bibliographiques

Adorno, Theodor Wiesengrund, Horkheimer, Max. *La Dialectique de la raison : Fragments philosophiques*, Trad. de l'allemand par Eliane Kaufholz. Paris : Gallimard, 1974 [1947].

- Backès, Jean-Louis. « Poésie religieuse de la Grèce archaïque ». In : Hésiode, *Théogonie, Les travaux et les jours, Hymnes homériques*, Paris : Gallimard, 2001.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Trad. du russe par Daria Olivier. Paris : Gallimard, 1978 [1975].
- Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.
- Blanckeman, Bruno. *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- Bremond, Claude. « Le message narratif ». *Communications*, n° 4, *Recherches sémiologiques*, 1964 : 4-32.
- Dumazedier, Joffre. *Sociologie empirique du loisir : Critique et contre-critique de la civilisation de loisir*. Paris : Seuil, 1988 [1974].
- Durkheim, Emile. *Les Règles de la méthode sociologique*. Paris : Flammarion, 2010 [1895].
- Durkheim, Emile. *Le Suicide*. Paris : Presses Universitaires de France, 2007 [1897].
- Eco, Umberto. *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Trad. de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris : Livre de poche, 2014 [1979].
- Elias, Norbert. *La Civilisation des mœurs*, Trad. de l'allemand par Pierre Kamnitzer. Paris : Calmann-Levy, 2015 [1969].
- Foucault, Michel. *La Volonté de savoir : Histoire de la sexualité I*. Paris : Gallimard, 2014 [1976].
- Freud, Sigmund. *Le Malaise dans la culture*, Trad. de l'allemand par Pierre Cotet, René Lainé, Johanne Stute-Cadiot. Paris : Presses Universitaires de France, 2015 [1930].
- Groenen, Marc. *Le Paléolithique*. Paris : Le cavalier Bleu, 2008.
- Guillebaud, Jean-Claude. *La Tyrannie du plaisir*. Paris : Seuil, 1998.
- Iser, Wolfgang. *L'appel du texte : l'indétermination comme effet esthétique de la prose littéraire*, Trad. de l'allemand par Vincent Platini. Paris : Allia, 2012 [1969].
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, Trad. de l'allemand par Claude Maillard. Paris : Gallimard, 2013 [1972].
- Lyotard, Jean-François. *L'Économie libidinale*. Paris : Minuit, 2009 [1974].
- Lyotard, Jean-François. *Le Différend*. Paris : Minuit, 2007 [1983].
- March, Arthur. *La Physique moderne et ses théories*, Trad. de l'allemand par Serge Bricanier. Paris : Gallimard, 1965 [1957].
- Marcuse, Herbert. *Éros et civilisation : Contribution à Freud*, Traduit de l'anglais par Jean-Guy Nény, Boris Fraenkel. Paris : Minuit, 2012 [1955].
- Ricœur, Paul. *Du texte à l'action : essais d'herméneutique*, t. II. Paris : Seuil, 1986.
- Rioux, Jean-Pierre, Sirinelli, Jean-François. *La Culture de masse en France : De la belle époque à aujourd'hui*. Paris : Fayard, 2002.

- Sannen, Alexandre. « De la désubstantialisation à la spectralité : dans *Splendid hôtel, Forever Valley, Rose Mélie Rose* de Marie Redonnet ». *Les Lettres romanes*, Turnhout : Brepols, T. 70, n° 1-2, 2016 : 115-131.
- Sannen, Alexandre. « Esquisse d'une grammaire du plaisir : usages et circulation d'un signe dans le récit à la fin du XXe siècle ». [En ligne]. Mis en ligne le 30 avril 2018. URL : <https://ir.lib.uwo.ca/etd/5318/> (consulté le 25 octobre 2020).
- Todd, Emmanuel. *Après l'empire : Essai sur la décomposition du système américain*. Paris : Gallimard, 2005 [2002].
- Thompson, Edward Palmer. *Temps, discipline du travail et capitalisme industriel*, Trad. de l'anglais par Isabelle Taudière. Paris : la Fabrique, 2013.
- Vaillancourt, Daniel. *Les Urbanités parisiennes : Le livre du trottoir*. Paris : Hermann, 2013 [2009].

Corpus

- Echenoz, Jean. *L'Équipée malaise*. Paris : Minuit, 1999 [1986].
- Echenoz, Jean. *Nous trois*. Paris : Minuit, 2010 [1992].
- Echenoz, Jean. *Les Grandes blondes*. Paris : Minuit, 2012 [1995].
- Echenoz, Jean. *Je m'en vais*. Paris : Minuit, 2014 [1999].
- Guibert, Hervé. *Vous m'avez fait former des fantômes*. Paris : Gallimard, 1987.
- Guibert, Hervé. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris : Gallimard, 2010 [1990].
- Houellebecq, Michel. *Extension du domaine de la lutte*. Paris : J'ai Lu, 2010 [1994].
- Houellebecq, Michel. *Les Particules élémentaires*. Paris : J'ai lu, 2010 [1998].
- Houellebecq, Michel. *Plateforme*, Paris : J'ai Lu, 2010 [2001].
- Quignard, Pascal. *Tous les matins du monde*. Paris : Gallimard, 2010 [1991].
- Quignard, Pascal. *Terrasse à Rome*. Paris : Gallimard, 2012 [2000].
- Redonnet, Marie. *Splendid Hotel*. Paris : Minuit, 2000 [1986].
- Redonnet, Marie. *Forever Valley*. Paris : Minuit, 1992 [1986].
- Redonnet, Marie. *Rose Mélie Rose*. Paris : Minuit, 1987.

Partir afin de devenir soi-même : identité et déplacement dans *La Paria* de Claude Kayat

Debbie BARNARD

Tennessee Technological University, États-Unis

Résumé : *La Paria* de Claude Kayat se passe en Israël et tourne autour de deux amoureux, un jeune Juif et une jeune Bédouine. Les tensions violentes entre les familles des deux amants forcent la jeune femme à entamer une suite de déplacements. En examinant cette série de déplacements par l'objectif d'une combinaison du « devenir » (Orlando 1999) et de la « pensée-autre » (Khatibi 1983), nous constatons que ces déplacements amènent l'héroïne à la création d'un troisième espace identitaire, un *devenir-autre*, où elle puisse vivre pour elle-même, hors des deux groupes religieux et culturels auxquels elle a des attaches.

Abstract: Claude Kayat's novel *La Paria* takes place in Israel where the relationship between a young Jewish man and a young Bedouin woman creates violent tensions between the lovers' families. The young woman ends up undertaking a series of displacements, and we find that, through a reading guided by a combination of the concept of "becoming" (*devenir*) (Orlando 1999) and Khatibi's *pensée-autre*, these displacements lead her to create a third space for her own identity, a *devenir-autre*, where she can live for herself, without being torn between the two religious and cultural groups to which she has ties.

Mots-clés : identité, déplacement, devenir, pensée-autre, création

Keywords: identity, displacement, becoming, *pensée-autre*, creation

Lors d'une conférence sur le thème de l'identité dans ses romans, donnée à la Bibliothèque des Amis de l'Instruction, l'auteur Claude Kayat (2020) commence par établir sa propre définition de l'identité :

[S]i l'on choisit de définir l'identité comme ce à quoi nous nous identifions réellement, concrètement, au jour le jour, de minute en minute, ce qui me semble la démarche la plus logique et la plus honnête, il faut convenir que, dans nos vies quotidiennes, pour la plupart d'entre nous (je ne parle pas des cas extrêmes, qui sont proches de l'obsession), ni la religion, ni la nationalité n'occupent une place très importante dans nos identifications. Nous y pensons rarement, et avouons-le, pas très intensément. (« Rencontre de janvier 2020 »)

Né sous le protectorat français en Tunisie dans une famille juive, la langue maternelle de Kayat est le français, idiome qu'il préfère pour ses romans, tous publiés en France. Au moment de l'indépendance tunisienne, quand il avait environ seize ans, sa famille a quitté la Tunisie pour s'installer en Israël. De là il est parti étudier en Suède, où il vit et écrit depuis. Il se considère un écrivain franco-suédois, mais voit imposée sur lui, et sur ses œuvres, une identité qui représente les seize premières années de sa vie, mais qui passe l'éponge sur les décennies qu'il a vécues depuis. Quand on lui demande comment classer ses romans – « littérature française, littérature maghrébine

d'expression française, littérature judéo-tunisienne, littérature juive d'expression française » (Khemiri 2006, 187) – Kayat répond :

Comme il s'agit de mes romans et non pas de moi-même, je répondrais « littérature française ». Car je suis, certes, d'origine maghrébine, mais la plupart de mes romans [...] ne se passent pas en Tunisie. Je pense aussi à ceux – pas encore publiés – que j'ai écrits récemment et dont l'action se passe ailleurs. Écrits en français et publiés en France, ils relèvent tous de la littérature française – notion vague et englobante à souhait ! (Khemiri 2006, 187)

Nous constatons qu'à cause de son parcours, Kayat a établi un troisième espace identitaire, celui d'écrivain franco-suédois, comme la quatrième de couverture de son roman le plus récent, *La Paria* (2019)¹, l'indique. Ce troisième espace identitaire se base plus sur le quotidien que sur l'identité religieuse, ou sur le lieu de naissance, et refuse toute classification imposée de l'extérieur. Au lieu de se borner à choisir entre une identité juive ou arabe, française ou suédoise, Kayat les vit toutes à la fois, selon sa vie « au jour le jour » (Kayat 2020, « Rencontre de janvier 2020 »).

L'approche qu'a prise Kayat vis-à-vis de sa propre identité se voit également dans *La Paria*, roman dont le personnage principal, Fatima, parvient, elle aussi, à établir son propre espace identitaire, malgré le statut de paria que les autres lui assignent à cause de ses choix, et de son identité culturelle et religieuse. De plus, nous trouvons que dans *La Paria* l'identité religieuse et culturelle est inextricablement liée à une série de déplacements physiques ; Fatima les entreprend pour éviter la violence que son statut de paria lui attire, et à la fin, ces déplacements aboutissent pour elle à l'établissement d'un troisième espace identitaire, au-delà des limites de toute identité strictement binaire – circonstance qui caractérise la société où le roman se passe. Ce nouvel espace identitaire présente la possibilité d'un *devenir-autre*, c'est-à-dire une manière de vivre qui s'établit hors de toute appartenance identitaire imposée, voire interdite, de l'extérieur, et qui lui offre un statut autre que celui de paria. Comme nous le verrons, en dépit de la violence qui la menace tout au long du livre, les déplacements physiques de Fatima sont, pour la plupart, le résultat de son libre arbitre, et d'une volonté qui se montre prête à assumer toutes les conséquences de ce *devenir-autre*.

Présentation du roman *La Paria*

La Paria raconte l'histoire de Fatima, jeune bédouine orpheline de père, qui habite chez son oncle paternel, Karim, avec sa mère et ses frères. Le cousin de Fatima, Brahim, est obsédé d'elle et veut l'épouser, ou au moins la séduire.

¹ Dorénavant désigné à l'aide du sigle (P), suivi du numéro de la page.

Brahim est agressif, coléreux et impulsif, et Fatima refuse ses avances. Chaque année Karim et toute sa famille se déplacent pour s'installer pendant un mois sur les terres de l'agriculteur juif Arié Appelbaum où ils font la récolte d'amandes. Le fils d'Arié, Yoram, et Fatima s'éprennent l'un de l'autre, et passent une semaine où ils se retrouvent chaque nuit aux fouilles archéologiques près de la ferme des Applebaum. Brahim soupçonne Fatima d'une aventure amoureuse et la suit lors sa dernière nuit passée avec Yoram ; lorsque Brahim découvre Fatima dans les bras du jeune Juif, il lui crève un œil et tue Yoram, dont il enterre le corps dans les fouilles. Karim exige le silence de Fatima, et personne de sa famille ne dit à Arié que son fils est mort, bien que lui et sa femme, Noémi, le cherchent désespérément pendant quelques jours.

Des archéologues étrangers découvrent le corps de Yoram, Brahim confesse de l'avoir tué, et il en est condamné à perpétuité. Fatima et sa famille rentrent à leur village, où Fatima se trouve répudiée de tous ; on la force à dormir par terre dans un vieux réduit, et elle n'a plus le droit d'entrer dans la maison, ni de rendre visite à ses amies. Au bout de quelques semaines, la jeune femme trouve qu'elle est enceinte de Yoram. Sachant que les hommes de la famille la tueront dès qu'ils la sauront enceinte, la mère de Fatima lui donne un peu d'argent et lui dit de partir à Nazareth, chez une tante maternelle.

Au lieu d'aller chez les siens à Nazareth, Fatima décide à la dernière seconde de retourner chez les Applebaum et leur demander refuge. Arié, d'esprit ouvert malgré le meurtre de son fils, accepte qu'elle reste chez lui, mais doit attendre l'approbation de Noémi, fameusement fermée contre toute personne qui n'est pas d'origine ashkénaze ; le fait que Fatima soit bédouine rend encore plus forte la possibilité que Noémi refuse de lui offrir refuge. En dépit de ses préjugés, et de la douleur d'avoir perdu Yoram, Noémi accepte que la jeune femme reste chez les Applebaum, et entame immédiatement le projet de la conversion de Fatima au judaïsme. Fatima rejette ces efforts et comme Noémi refuse de lâcher prise à son désir de la faire convertir, elle doit partir encore.

Cette fois Fatima s'installe chez Shoshana, mère d'Arié, qui habite à l'autre bout du même village, et qui accepte la jeune femme telle qu'elle est. Chez Shoshana ce sont les insultes et la violence que la présence de Fatima attire de la part des voisins qui la poussent à partir encore, cette dernière fois pour s'installer toute seule à la ville de Haïfa, où elle fait de son mieux pour vivre dans l'anonymat, en attendant la naissance de son enfant, une fille qui s'appelle Noémi.

Dès le début du roman il n'est guère difficile de repérer Fatima comme la paria du titre. La première fois que nous la voyons, elle est victime d'une tentative de séduction de la part de Brahim, incident pour lequel la mère de l'agresseur blâme Fatima (P, 9). Cette scène annonce clairement combien, tout au long du livre, la situation de Fatima va correspondre à la définition du terme

« paria », car à plusieurs reprises elle se trouve méprisée et menacée par un groupe dont elle devrait faire plutôt partie. Par exemple, Fatima pourrait se faire accepter par la femme de son oncle en épousant Brahim, mais elle refuse ce mariage, alors sa tante ne la considère pas comme un vrai membre de la famille. Pendant tout le livre Fatima se trouve mise au ban d'un groupe ou d'un autre dans la société israélienne ; aux sens culturel, religieux et familial elle ne se voit jamais acceptée telle qu'elle est, ni chez son oncle, ni chez les Applebaum, ni chez Shoshana.

Être à l'écart de tout groupe fait de Fatima une paria, et ce statut la force à se déplacer physiquement plusieurs fois. Le développement d'un personnage qui assume les conséquences de ses choix – tout comme le fait Fatima – n'est guère rare, et le développement psychologique, émotionnel et culturel qui se passe chez la jeune femme pourrait très bien se produire sans aucun déplacement physique. Dans le cas de *La Paria*, pourtant, un tel développement rend des déplacements physiques nécessaires à la survie du personnage principal, vu le contexte dans lequel l'histoire se passe. La société que Claude Kayat nous présente dans ce roman est une où les gens appartiennent soit au côté musulman, soit au côté juif, sans jamais se mélanger à l'autre groupe. Fatima aime un Juif et rejette de manière claire l'identité binaire que lui destine la société dans laquelle elle vit, ce qui lui attire de la violence, la met en danger et fait d'elle une paria.

Création d'un *devenir-autre*

Les déplacements multiples que subit Fatima proviennent du conflit provoqué par plusieurs différences d'identité religieuse et d'appartenance culturelle entre les personnages, mais nous trouvons que ces mêmes déplacements marquent aussi l'acheminement important de Fatima vers un *devenir-autre*. Au début de son étude, *Nomadic Voices of exile : Feminine identity in francophone literature of the Maghreb*, Valerie Orlando parle de l'importance du devenir dans ce troisième espace identitaire, disant :

Puisque devenir se mettra toujours en opposition à tout ce qui est fixe, canonisé et stagnant, le traditionalisme est dérouteré. Pour l'étude de l'identité féminine dans les ouvrages des auteurs francophones contemporains du Maghreb, la question de devenir est aussi extrêmement importante puisque les concepts de « femme », de « féminité » et d'« identité » se trouvent constamment en marche et en exil. Le concept de la philosophie du devenir-femme est né d'un besoin de transformer l'espace féminin d'un où le phallogocentrisme domine en un de volonté et de voix. (1999, 5-6)² (Notre traduction)

² « Because becoming will always stand in opposition to all that is fixed, canonized, and stagnant, traditionalism is derailed. When studying feminine identity in the works of

Un peu plus loin dans la même étude, Orlando parle d'un troisième espace, un espace qui permet aux femmes d'agir pour elles-mêmes, selon leur propre volonté (1999, 7). Nous retrouvons la création de ce troisième espace dans *La Paria* car Fatima doit se libérer de ses attaches familiales – trop chargées d'hostilité religieuse et culturelle – pour prendre en main elle-même son destin. Les Applebaum l'aident, parce qu'elle est enceinte de leur fils, mais Fatima ne cède pas à la pression que Noémi met sur elle de devenir Juive. Fatima désigne les bornes de son identité tant qu'elle la conçoit elle-même, et ceci très clairement. Elle fuit les exigences de sa famille, mais refuse également de se plier devant celles de ses bienfaiteurs. En refusant de se lier à un groupe ou à l'autre, Fatima crée pour elle-même et pour son enfant ce troisième espace dont Orlando parle, et elle le crée de sa propre volonté, et non pas selon les exigences de sa famille, ni de celle de Yoram. À travers le parcours de Fatima, nous voyons comment le livre de Kayat ouvre tout de même un autre espace pour l'identité culturelle et religieuse, un espace qui dépasse les limites proscrites par l'identité binaire Arabe-Juif, et qui permet le *devenir-autre*.

Ce *devenir-autre* est notre fusion du « devenir » dont Orlando parle et de la « pensée-autre » d'Abdelkébir Khatibi, idée à laquelle ce « devenir » ressemble (Orlando 1999, 5). Pour Khatibi (1983), le devoir postcolonial est d'assumer le poids de l'histoire, sans s'en faire la victime ; il faut s'entraîner à « trouver autre chose, se situer selon une pensée-autre, une pensée peut-être inouïe de la différence » (Khatibi 1983, 11). En refusant d'abandonner son enfant, en choisissant de fuir sa famille et quitter celle de Yoram, en s'installant toute seule à Haïfa, en se repliant dans la famille qu'elle crée avec son enfant, Fatima se voue donc toute entière à ce *devenir-autre*. Khatibi décrit le travail qu'assumer la pensée-autre représente, en disant :

il est un travail sur soi, un travail permanent afin de transformer ses souffrances, ses humiliations et ses dépressions dans la relation à l'autre et aux autres. Poser le regard sur de telles questions marque une douleur, et je dirais une douleur sans espoir ni désespoir, sans finalité en soi ; mais, de bout en bout, une exigence globale que la vie nous impose pour nous abandonner à la même question, la première et la dernière : il n'y a pas de choix. (1983, 11)

Fatima, assumant tout ce qu'agir par sa propre volonté implique, se voue à une vie solitaire et loin des relations et des attaches sociales et familiales.

contemporary Francophone authors of the Maghreb the issue of becoming is also extremely important as the very concepts of "woman," "femininity," and "identity" are inherently in constant motion and exile. The concept of the becoming-woman philosophy has been born from a need to change the space of the feminine from one dominated by phallogocentrism to that of agency and voice » (Orlando 1999, 5-6).

Et comme nous le voyons, unir le « devenir » évoqué par Orlando à la « pensée-autre » décrite par Khatibi produit un *devenir-autre* qui caractérise mieux les choix que Fatima fait.

Le rôle du déplacement dans le roman

Quant au thème du déplacement, nous le trouvons dans plusieurs aspects du livre. Pour commencer, l'histoire se passe en Israël, pays dont l'existence actuelle se base sur une identité religieuse dont le déplacement fait partie historiquement. La création de l'État d'Israël, conçu et fondé comme terre d'accueil pour la diaspora mondiale juive, est un pays dont la création a engendré le déplacement des Palestiniens qui s'y trouvaient en 1948 ; cette création d'un état juif a également mis fin aux déplacements des tribus bédouines du Néguev et de Galilée au moment où le gouvernement israélien avait besoin des terres sur lesquelles ces nomades vivaient (Sand 2014, 35). L'histoire des décisions, des politiques et des conséquences de la cohabitation entre Juifs et Arabes en Israël est bien explorée, étudiée et expliquée ailleurs, et dépasse de loin la profondeur de la présente étude. Pour cette raison, nous acceptons pour bien établie que cette cohabitation est – et était – difficile, et qu'il y a une hostilité et une méfiance mutuelles qui la caractérisent. Étant donné cette notion de base, il nous reste à examiner le rôle et l'importance de ce contexte géographique, politique, historique et surtout identitaire dans *La Paria*. De par le fait qu'il se déroule en Israël, le roman de Claude Kayat ne porte pas sur la colonisation dans le sens le plus commun du terme ; comme l'explique Mehammed Mack : « le cas du métissage Juif-Musulman est singulier en ce qu'il ne comprend pas de hiérarchie aussi extrême que celle qui se trouve dans les mélanges plus typiques, entre colonisateur et colonisé »³ (2009, 311-312) (Notre traduction). En ce qui concerne le cas de *La Paria*, l'eurocentrisme et la déshumanisation qui font partie intégrante de la colonisation y sont présents plutôt en tant que produit du Sionisme (Shohat 2006, 206) ; les déplacements que le Sionisme a provoqués ont abouti à l'hostilité qui perdure entre Juifs et Arabes, dont nous observons les effets dans le roman de Kayat.

C'est cette hostilité qui fonctionne comme force motrice dans la vie de Fatima, et qui la pousse à se déplacer autant. Le narrateur nous répète tout au long de l'histoire que Fatima est bédouine, une distinction culturelle importante. Minorité au sein de la minorité arabe, en Israël les Bédouins sont

généralement décrits comme très différents du reste de la population arabe d'Israël alors qu'ils entretiennent avec elle des relations étroites et anciennes. Cette distinction, très présente au sein de la société israélienne, juive comme arabe, expliquerait leur actuelle marginalisation politique et économique. Le

³ « The case of Jewish-Muslim mixture is singular in the sense that it doesn't entail a hierarchy as extreme as that existing in more typical kinds of *métissage*, between colonizer and colonized ».

traitement réservé aux populations bédouines a été différent du sort fait au reste de la population arabe israélienne dès les premières années de l'existence de l'État. Les Bédouins peuvent par exemple faire leur service militaire, sur la base du volontariat, au contraire de la plupart des Arabes d'Israël. Cette différenciation a contribué à forger la vision des Bédouins du Néguev et de Galilée, comme « une communauté fidèle » avec qui il était souhaitable de nouer des alliances. (Sand 2014, 35)

L'image commune de la culture bédouine est une d'une vie ponctuée de déplacements fréquents, mais en fait, depuis l'établissement de l'État d'Israël, ceci n'est guère le cas. Au cours des années 60, 70 et 80, le gouvernement a fait beaucoup d'efforts pour installer les Bédouins dans des résidences permanentes, afin de libérer leurs terres pour la nationalisation (Knesset 2010, §2). Faisant partie d'une minorité historiquement et culturellement très liée au déplacement, de par l'établissement de l'État d'Israël, les Bédouins se trouvaient tout d'un coup dépourvus de toute possibilité de nomadisme ; les déplacements qui caractérisaient leur culture étaient finis.

Quant au couple Fatima-Yoram, nous voyons que le désir de « nouer des alliances » (Sand 2014, 35) entre Juifs et Bédouins ne s'étend pas, évidemment, aux alliances familiales, et que l'isolement identitaire et culturel rend toute formalisation de leur union impossible en Israël :

[Yoram] eût volontiers donné dix ans de sa vie pour être né bédouin, ou pour que Fatima, par quelque miraculeuse intervention, fût métamorphosée en Juive. Non qu'il y tînt particulièrement, en soi, mais cela devait, s'en doutait-il prodigieusement simplifier la question des fiançailles, sans parler de celle des noces, le mariage civil n'existant pas en Israël. (P, 63)

Là l'identité religieuse dicte les limites du mariage, et reste une entrave à toute relation mixte, faisant preuve de son importance dans la société israélienne. De plus, ces différences rendent le lien entre l'amour de Fatima et Yoram et le déplacement encore plus fort, et plus clair. Lorsque Yoram et Fatima parlent de leur relation et de la manière dont ils vont la mener, Yoram dit : « – C'est notre pays qui ne nous aime pas ! En tout cas, pas ensemble. Il faut partir, Fatima. C'est dur, terrible, mais il le faut » (P, 80). Puisque Fatima est une femme, pour les Applebaum les enjeux culturels sont d'autant plus élevés. Noémi tient absolument à ce que Fatima se convertisse au judaïsme pour que l'enfant de Yoram soit juif, puisqu'elle est convaincue que ce sont les mères qui déterminent l'identité culturelle-religieuse des enfants : « [...] pour que l'enfant de Yoram soit juif, selon notre loi, il faut bien qu'elle le soit aussi ! Et comme hélas elle ne l'est pas, il faudra bien qu'elle le devienne » (P, 211). Grâce à ses déplacements, Fatima arrive à se forger une identité hors les limites imposées par la loi israélienne. Quand nous considérons combien l'identité religieuse est importante, et imposée, dans la société israélienne, la création d'un

troisième espace, à l’abri d’une identité religieuse binaire, que Fatima réussit à faire pour sa fille est d’autant plus remarquable. Et en tant que femme, la petite Noémi aura la possibilité d’offrir à ses enfants l’abri de ce même espace.

Le rôle de l’appartenance religieuse dans le roman

Dans le roman de Kayat, nous trouvons que l’influence de l’appartenance culturelle s’étend jusqu’aux relations entre ceux qui partagent la même religion. Ces relations sont parfois très marquées par le déplacement, ce qui est évident dans l’hostilité qui existe entre les différents groupes de Juifs qui habitent en Israël. En plus de l’*aliyah*, ou le « retour » en Israël des Juifs de la diaspora, et le déplacement que l’*aliyah* a provoqué chez les Palestiniens au moment où l’État d’Israël a été fondé, il y a les déplacements de la diaspora qui font apparaître la difficulté des relations entre Juifs ashkénazes et séfarades. Par exemple, Noémi cultive un grand dédain pour les Juifs séfarades, les trouvant incultes, barbares et fanatiques :

En effet, poursuit Noémi, avait-on vu un seul homme de science, un seul violoniste ou pianiste israélien d’origine séfarade ? Et l’écrasante majorité des écrivains et des philosophes ? Des Ashkénazes ! Et leurs lecteurs ? Des Ashkénazes ! Et qui remplit les théâtres et les salles de concerts ? Encore les Ashkénazes ! Les Sépharades – qui oserait le contester ? – se moquent de la culture comme de leur premier méchoui. Nourrissent-ils la moindre ambition tant soit peu élevée ? (P, 61-62)

Ici nous voyons le rôle de l’eurocentrisme dans les déplacements qui caractérisent l’histoire d’Israël, et combien il provoque des conflits entre exilés, immigrés et réfugiés, selon leur classement et leur provenance des races, des nations ou d’ethnicités qu’il considère « légitimes » (Shohat 2006, 208). Dans *La Paria*, cet eurocentrisme rappelle au lecteur les origines des différents groupes, insistant sur le fait que la plupart des Juifs en Israël viennent d’ailleurs, et rappelant, encore une fois, que l’identité religieuse et l’appartenance culturelle servent de clé de voûte au sein de la société israélienne.

Le lien entre l’identité religieuse et l’appartenance culturelle est, bien sûr, le plus évident chez Fatima. C’est le personnage qui se déplace le plus dans le roman, et c’est aussi le personnage qui porte le poids du système identitaire binaire qui existe en Israël. Le premier déplacement de Fatima est celui qui l’amène aux terres d’Arié Applebaum, où elle fait la connaissance de son amant. Le deuxième déplacement de la jeune femme est le plus signifiant, puisqu’il aboutit à la création de son *devenir-autre*. Il y a une distinction importante entre le trajet que fait Fatima pour le travail et le chemin qu’elle fait pour se donner à Yoram ; le premier s’effectue par devoir familial, sans qu’elle en soit consciente, alors que le second se fait par un choix clair de sa part. Fatima est tout à fait consciente de ce qu’elle fait lorsqu’elle quitte sa tente pour aller

retrouver Yoram la nuit, et elle se donne à lui avec une intention marquée. D'après les dires du narrateur, nous pouvons comprendre que Fatima ne se fait aucune illusion sur la gravité de ce qu'elle vient de faire, mais qu'elle assume les conséquences de cet acte et ne le regrette pas :

Elle regagna la tente, comme ivre, avec le sentiment d'avancer dans une voie irréversible. Son acte, la restituant à elle-même, à sa plus profonde vérité, l'avait, dans un même temps, transformée, brutalement arrachée à son passé. Rompues les amarres qui l'avaient, à ce jour, attachée à son clan, elle venait, lui semblait-il, de pénétrer un monde où les siens n'avaient plus aucune part, ni la moindre prise sur elle. (P, 84-85)

Lorsqu'elle prend la décision de consommer sa relation avec Yoram, Fatima agit de sa propre volonté, et pour elle-même. Cette rencontre mène au déplacement non seulement de Fatima, mais aussi de Yoram, qui meurt à cause de l'avoir rencontrée, et de Brahim, dont la condamnation pour le meurtre de Yoram finit par l'éloigner de manière permanente de sa famille. Fatima aussi est exilée de sa famille et sait qu'elle ne pourrait jamais retourner chez eux.

En ce qui concerne cette séparation permanente, l'histoire de Fatima présente des parallèles avec la littérature d'immigration, bien que dans le roman de Kayat il ne s'agisse nullement d'un déplacement international. Dans le cas de Fatima, pourtant, elle se sépare des siens en traversant une frontière culturelle, pas physique, quand elle devient l'amante de Yoram ; elle franchit encore une frontière culturelle en fuyant le domicile familial afin de sauver sa vie, et celle de son enfant. Bien qu'une frontière internationale puisse la mettre hors du péril que lui dresse sa famille, cette possibilité ne s'offre pas à Fatima ; s'installer à Haïfa et habiter dans l'anonymat doivent suffire pour la mettre à l'abri de la punition que les siens veulent lui infliger. Le déplacement de Fatima est un qui ne traverse aucune frontière internationale – elle se déplace plusieurs fois sans jamais quitter Israël – mais qui la transforme, qui est dur et qui lui pose le même niveau de danger – c'est-à-dire la mort – que si elle traversait la Méditerranée. Pour elle, il ne s'agit pas d'immigration, mais plutôt d'une série de déplacements, effectués à cause des différences culturelles et religieuses et rendus d'autant plus douloureux puisqu'elle ne se trouve jamais hors de l'insécurité créée par les siens.

De plus, le rôle que joue la famille de Fatima dans *La Paria* marque une autre divergence, car le plus souvent dans la littérature d'immigration, c'est le contact avec la famille qui sert de remède au dépaysement et à la solitude, maux les plus communs chez les migrants. Dans leur étude sur la littérature d'immigration, Jean-Marc Moura et Vasiliki Lalagianni montrent que, le plus souvent dans cette littérature, l'image de la famille aide les personnages à faire face aux difficultés que le déplacement engendre :

Ces écritures [d'immigration] sont caractérisées par des thèmes liés à l'exil, à la langue, au manque et au sentiment de vivre comme étranger dans un milieu culturel autre. La notion de migrant met en jeu la nation, la société dans ses différentes composantes, les cultures et les langues, l'appartenance à diverses cultures engendre fréquemment un malaise. L'identité se situant à la charnière de deux mondes différents, la voie de sa reconstitution passe par l'altérité [...]. Emprisonné dans une situation de l'entre-deux, l'idée du retour au pays natal lui est toujours présente. La nostalgie d'un lieu, unique et idéalisé, avec lequel le sujet migrant confond son identité, peut devenir une obsession [...]. (2014, 6)

Pourtant, pour Fatima, si elle veut vivre, il faut couper tout contact avec sa famille, comme le narrateur nous l'explique :

Rien, à ses yeux, ne la rattache désormais aux siens laissés au village. Ils l'abattraient comme une chienne si elle osait y mettre les pieds. Elle sent, au fil des jours, se dissoudre son identité. [...] Cette naissance a, certes, rapproché les parents de Yoram et la jeune Bédouine, qui n'oublie pas que, grâce à eux [...] elle est encore en vie. Une certaine réserve subsiste néanmoins. Elle le sait, jamais elle ne se sentira pleinement une des leurs, ni ne sera, par eux, considérée comme telle. (P, 234)

Et Fatima accepte cette séparation sans montrer aucun signe de la nostalgie dont parlent Moura et Lalagianni ; sa situation la force à se renfermer sur elle-même afin de pouvoir survivre. Elle ne peut pas entamer de nouvelles amitiés ou de nouvelles relations, de peur que sa famille n'apprenne où elle se trouve. Afin de se protéger, et de protéger son enfant, Fatima doit s'effacer complètement, au point où elle se forme une nouvelle identité, qui rejette tous les aspects binaires de Juif ou d'Arabe pour offrir à son enfant la possibilité d'un *devenir-autre*.

Conclusion

Avec le personnage de Fatima, Claude Kayat nous montre quelqu'un dont la réalité n'est pas façonnée par le colonialisme dans le sens le plus commun du terme, mais plutôt par l'identité religieuse qui marque tout en Israël. Se vouer à porter l'enfant de Yoram, devenir mère célibataire – avec les difficultés que ce statut porte en soi – poussent Fatima à être pionnière et à frayer son propre chemin, un chemin qu'elle suivra toute seule, sans compagnon. Fatima n'a plus de père, le père de son enfant est mort, s'installer à Haïfa la met hors de la portée de ses frères, et elle n'a pas de mari ; avec la condamnation à perpétuité de Brahim, elle est libérée des attaches masculines familiales les plus proches et les plus fortes, ce qui représente une situation unique et peu commune pour une jeune femme bédouine. À part la peur de

la solitude, il n'y a rien qui l'empêche de refaire sa vie, ce qu'elle choisit de faire. Le trajet de Fatima et la série de déplacements qu'elle effectue en établissant son *devenir-autre* nous font voir combien elle subit les effets d'une société aux prises des identités et des appartenances vues comme immuables. Les changements que subit Fatima provoquent, à chaque fois, de la violence, processus qui rend ses déplacements multiples nécessaires ; il faut qu'elle s'en aille tout simplement pour survivre, mais à la longue, ces départs lui permettent de devenir elle-même. Dans l'histoire de Fatima nous voyons également combien l'identité dépend du point de vue de celui qui la contemple, et à quel point Claude Kayat (2020) a raison quand il dit que l'identité se construit de « ce à quoi nous nous identifions réellement, concrètement, au jour le jour, de minute en minute » (« Rencontre de janvier 2020 »). Tant qu'elle peut travailler, Fatima peut vivre indépendamment, assumant et cultivant son *devenir-autre*, se créant elle-même l'espace dont elle a besoin et qui n'existe nulle part ailleurs.

Bibliographie

- Kayat, Claude. « Rencontre de janvier 2020 : Claude Kayat ». [En ligne]. URL : <http://bai.asso.fr/conference/rencontre-avec-claude-kayat-suivie-de-la-4eme-nuit-de-la-lecture-a-la-bai/> (Consulté le 10 septembre 2020).
- Khatibi, Abdelkébir. *Maghreb pluriel*. Paris : Denoël, 1983.
- Khemiri, Moncef. « Entretien avec le romancier Claude Kayat via internet ». *Expressions Maghrébines* 5.1 (Été 2006) : 187-90.
- The Knesset. « Bedouins in the State of Israel » [Les Bédouins dans l'État d'Israël]. [En ligne]. URL : https://www.knesset.gov.il/lexicon/eng/bedouim_eng.htm (Consulté le 14 septembre 2020).
- Mack, Mehammed. « Le Retour de l'arabité : Arab-Jewish *métissage* and Maghrebian identity » [Métissage arabe-juif et l'identité maghrébine]. *Contemporary French and Francophone Studies* 13.3 (Juin 2009) : 311-19.
- Moura, Jean-Marc et Lalagianni, Vasiliki. « Écrire l'exil et la migration à l'ère postcoloniale ». In : Vasiliki Lalagianni et Jean-Marc Moura (dir.). *Espace méditerranéen : Écriture de l'exil, migrations et discours postcolonial*. Amsterdam : Rodopi, 2014 : 5-19.
- Orlando, Valerie. *Nomadic Voices of exile : Feminine identity in francophone literature of the Maghreb* [Voix nomades de l'exil : identité féminine dans la littérature francophone du Maghreb]. Athens, Ohio : Ohio University Press, 1999.

Sand, Ivan. « Le sort des Bédouins du Néguev : quels enseignements pour la construction politique et idéologique de l'État d'Israël ? ». *Études arméniennes contemporaines* 3 (2014) : 35-55.

Shohat, Ella. *Taboo memories, diasporic voices* [Souvenirs tabous, voix diasporiques]. Durham, NC : Duke University Press, 2006.

Corpus

Kayat, Claude. *La Paria*. Paris : Maurice Nadeau, 2019

La mer comme cimetière : déplacements et insurrections dans *Humus* de Fabienne Kanor

Vanessa MASSONI DA ROCHA

Universidade Federal Fluminense, Brésil

Résumé : Cet article est consacré à l'étude des représentations de déplacements dans l'œuvre *Humus* de l'écrivain d'origine martiniquaise Fabienne Kanor. Publié en 2006, le livre s'inscrit dans multiples mouvements : « l'enquête migratoire » (Francis) de Kanor, le colonialisme, la traite négrière, le « devoir de mémoire » (Ledoux), la « dépossession de l'histoire » (Glissant, Schwarz-Bart, Adichie), les rapports entre histoire et littérature (Damato, Kilomba, Schœlcher) et l'écriture post-coloniale au féminin (Kanor). Des parallèles avec *D'eaux Douces*, premier roman de Kanor, montreront le choix artistique de l'auteure pour la thématique des changements, soit la place de la mer dans les traversées, soit les polémiques du BUMIDOM.

Abstract: This article focuses on representations of movements in the book *Humus* by the Martinique-born writer Fabienne Kanor. Published in 2006, the book can be approached through multiple paradigms: Kanor's "migratory quest" (Francis), colonialism, the slave trade, the "duty of memory" (Ledoux), the "dispossession of history" (Glissant, Schwarz-Bart, Adichie), the relationship between history and literature (Damato, Kilomba, Schœlcher) and post-colonial female writing (Kanor). Parallels with *D'eaux Douces*, Kanor's first novel, will show the author's artistic choice for the theme of changes: either the sea in the crossings, or the controversies of BUMIDOM.

Mots-clés : déplacement, esclavage, traite négrière, *Humus*, Fabienne Kanor

Keywords: displacement, slavery, slave trade, *Humus*, Fabienne Kanor

L'horreur fut une matrice, le crime fut fondateur.
(Patrick Chamoiseau)

Cet article comporte deux sections intitulées respectivement « Fabienne Kanor et les déplacements » et « Les femmes en mer : nommer l'innommable et fuir l'insupportable ». Le premier prend appui sur la biographie de l'écrivaine d'origine martiniquaise pour établir des parallèles entre sa vie et ses productions sous l'angle des traversées et des voyages. Il est question de rapprocher ses deux premiers romans *D'eaux douces* et *Humus*, ouvrages qui mettent en relief des suicides, des révoltes féminines, des violences contre des corps noirs et des métaphores liées à la mer. Il s'agit d'identifier la mer comme espace de luttes pour des êtres réduits en esclavage. À son tour, le deuxième chapitre se centre sur l'analyse du livre *Humus* pour étudier le trauma de la traite négrière et de la cale du bateau négrier dans le cadre de l'entreprise coloniale française en Amérique. Le vaisseau négrier sera interprété comme un espace de complot et de communion féminine dans l'exécution d'un suicide collectif capable de faire fuir les atrocités de l'esclavage. Dans ce sens, la mer devient l'occasion du retour possible au pays natal et un point de contact central avec l'histoire des ancêtres.

Fabienne Kanor et les déplacements

Moi qui suis bercée comme d'autres par le rythme d'un océan.
(Deblaine 2011, 77)

La biographie et les productions artistiques de Fabienne Kanor ont en commun de présenter de multiples déplacements. Kanor est née à Orléans, en France métropolitaine, fille de fonctionnaires d'origine martiniquaise et cadette de trois enfants. Kanor a débuté dans le journalisme (dans différents médias : télé, radio et presse écrite) avant de concilier les carrières de cinéaste et d'écrivaine. Entre 2001 et 2003, Kanor a réalisé des documentaires centrés sur des femmes noires, notamment en collaboration avec sa sœur Véronique Kanor. Après deux licences en lettres modernes et en sociolinguistique, elle a soutenu une maîtrise en littérature comparée à l'Université Sorbonne Nouvelle sur la problématique de la terre dans la littérature antillaise. Dans le domaine littéraire, elle fait ses premiers pas en 2004 avec *D'eaux douces* et depuis elle publie régulièrement des romans, le plus récent, le septième, *Louisiane*, en 2020. L'auteure a également rédigé un roman de littérature de jeunesse portant sur la conscience écologique, en 2006, et a écrit une pièce de théâtre l'année suivante.

Ses quatre premiers ouvrages *D'eaux douces* (2004), *Humus* (2006), *Les chiens ne font pas des chats* (2008) et *Anticorps* (2010), ont paru dans la collection « Continents noirs » chez Gallimard. En 2010 elle quitte Gallimard et se fait publier chez J.C. Lattès et Rivages. La présence de Fabienne Kanor dans une collection dédiée à la littérature africaine, afro-européenne et diasporique chez Gallimard a soulevé une polémique. La critique antillaise n'a pas tardé à mettre en question la présence d'une écrivaine qui est née et a vécu pendant très longtemps en France dans une galerie littéraire accueillant surtout des voix francophones. À son tour, Kanor décide de ne pas nourrir ce débat et s'allie à Maryse Condé dans son rejet à la nature réductrice des étiquettes littéraires. D'après la chercheuse Ann-Sofie Persson (2018, 50), qui a mené des recherches concernant les catégorisations éditoriales et les postures d'écrivains,

Kanor s'intéresse évidemment à des questionnements identitaires fondés sur les rapports franco-antillais, mais sa relation à la Martinique n'est pas nostalgique [...]. Elle se définirait sans doute comme Française plutôt que Martiniquaise, même si elle reconnaît les influences exercées sur elle par l'origine de ses parents et montre de la solidarité à l'égard des Antillais. Pour elle, la lutte semble se dérouler non pas dans son for intérieur, mais contre le regard que l'on porte sur elle, lui collant l'épithète francophone ou martiniquaise (plutôt que française ou tout simplement la laissant s'exprimer sans étiquette) à cause de la couleur de sa peau.

Les parcours personnels et professionnels de Fabienne Kanor à travers le globe ont impliqué de fréquentes traversées des frontières. Ces derniers temps, elle vit entre l'Europe, les États-Unis (une étude de terrain en Nouvelle-Orléans pour l'écriture du roman *Louisiane* et un séjour en Pennsylvanie comme maître de conférences en Études francophones et africaines à l'Université de Penn State) et quelques pays africains (le Cameroun et le Sénégal). Elle a vécu trois ans dans l'île caribéenne de la Martinique, pays de ses parents. Son premier roman a été écrit après un séjour de deux ans au Sénégal tandis que l'écriture d'*Humus* a eu comme déclencheur une période passée au Bénin. Au sujet de ces déplacements identitaires, Gladys Francis (2019, 86) affirme : « Traitée comme autre en France puisque noire, ou comme négropolitaine en Martinique puisque pas vraiment antillaise, l'imbroglia sur ses appartenances contestées (à la France, aux Antilles et à l'Afrique) déclenchera chez elle le prélude d'une crise identitaire à désemprouiller ».

En plus, Francis (2019, 87) nous apprend que

ses productions (romanesques, filmiques, ou essais critiques) s'agentent fréquemment sur « l'en-aller » que je nomme l'enquête migratoire Kanoréenne; un processus de création scandé par de nombreux déplacements géographiques qui s'accompagnent de dispositifs journalistiques tels que des entretiens, des études de terrain, d'archives ou de livres de comptes, voire vivre au sein de communautés réfugiées.

Dans le domaine de la filmographie, *Noiraude*, son premier court métrage réalisé en 2005, retrace la vie des Antillais en France métropolitaine. Trois ans plus tard, dans *Janbé dlo : une histoire antillaise* (« Traverser l'eau »), tourné en collaboration avec Emmanuelle Bisou, les réalisatrices reviennent sur le sujet de la diaspora et accompagnent l'immigration antillaise en France pour observer les « séquelles » (Schœlcher 2008, 191) de la colonisation.

Cette thématique compose le cadre des premières productions de Fabienne Kanor. Au début de sa carrière littéraire elle analyse la diaspora et le controversé projet politique du BUMIDOM¹. Le sigle fait référence au Bureau pour le développement des migrations dans les départements d'outre-mer, qui entre 1963-1981, sous la direction du ministre Michel Debré et à l'initiative du Général De Gaulle, a encouragé (et financé) l'immigration massive des Domiens vers l'Hexagone. En effet, « la terre de France vers laquelle ils vogaient leur avait été suggérée dès l'enfance comme le lieu

¹ Dans l'article « Eldorado às avessas : experiência antilhana do BUMIDOM em *D'eaux douces*, de Fabienne Kanor » [Eldorado à l'envers : l'expérience antillaise du BUMIDOM dans *D'eaux douces*, de Fabienne Kanor], publié dans le livre *Voices em diálogo [Voix en dialogues]* 2019, p. 280-307, j'analyse cette thématique.

suprême où tout s'accomplit » (Glissant 1997, 126). Découvrir la métropole, partager ses plaisirs et parcourir ses espaces pleins de « glamour » et d'histoires, tout cela faisait rêver n'importe quel ultramarin. Un séjour en France métropolitaine couronnerait l'ascension sociale et une assimilation bien réussie.

Pour les participants du programme, le départ en Europe signifiait « la promesse d'un avenir meilleur » (Kanor 2004, 51), un Eldorado d'opportunités et de réussites qui a rapidement basculé : « l'illusion d'un paradis perdu, jamais vu, jamais connu » (Kanor 2004, 51). Sylvain Pattieu (2016, 113) propose un état des lieux du programme :

Les migrations organisées par le BUMIDOM participent des relations profondément inégales entre la métropole et les DOM. De ce fait, le BUMIDOM, malgré son caractère finalement peu coercitif, reste dans les mémoires comme une institution faible et mal aimée. Les acteurs du BUMIDOM ont certes envisagé les migrants domiens comme des citoyens à part entière, mais non seulement leurs actions ont été contraintes du fait de la position dominée des populations qu'ils prétendaient encadrer, mais, de surcroît, les politiques qu'ils ont menées ont contribué, par certains aspects, à les y maintenir, ainsi que les DOM.

Dans *D'eaux douces*², la protagoniste Frida ose définir sa famille, adhérente au BUMIDOM, comme « rétrécie à l'extrême » (DD, 11) dans « le Beau Pays-la-France » (DD, 10). Sa mère « n'a songé à rien d'autre qu'à la France, illustre patrie des travailleurs, interdite aux mendiants, aux voyous et aux chômeurs. La belle France avec ses collines joufflues et ses usines à tout faire » (DD, 25). Toutefois, la réalité prenait d'autres contours : se conformer à des emplois mal rémunérés et considérés inférieurs au sein de la société, souffrir toute sorte de préjugés et finir par « nettoyer la merde des autres » (DD, 42). On notera ici la dimension biographique du roman *D'eaux douces*, puisque les parents de Kanor sont partis en 1967 en France métropolitaine dans le cadre du BUMIDOM à l'instar des parents de la protagoniste Frida.

En plus du BUMIDOM, le roman parcourt des thèmes tels que le couple mixte, la non-intégration des Antillais en France métropolitaine, les disputes familiales, le meurtre et le suicide. À la fin, Frida se suicide après avoir tiré un coup de feu sur son amoureux. En outre, l'ouvrage annonce le thème d'*Humus*³ (2006), le deuxième roman de Kanor, qui traite de la violence des déplacements transatlantiques durant l'entreprise coloniale française aux Amériques. Recompensé par le prix RFO 2007, *Humus* fait se côtoyer l'histoire des explorations impérialistes, l'entreprise coloniale, la traite négrière et la violence subie par les femmes.

² Désormais désigné à l'aide du sigle DD, suivi du numéro de la page.

³ Désormais désigné à l'aide du sigle H, suivi du numéro de la page.

D'eaux douces. Comme le titre le suggère, le roman s'approprie l'idée de l'eau comme berceau de la vie pour faire, de manière ironique, l'éloge des douceurs dans une tessiture romanesque hantée par des eaux violentes et tragiques. Le passage suivant associe la mer à un monstre prêt à avaler ses victimes, des êtres réduits à l'esclavage :

Il y a un temps pour crever, un autre pour survivre. Entre les deux : de l'eau. Une mer saignante, à point. Au point d'avalier tous ceux qu'on jette, qui passent nickel par-dessus bord. Une mer qui hurle qu'elle a encore faim, qu'on lui amène des nègres, tonnerre de Brest !!! (DD, 65)

Dans un autre extrait, à partir de la prémisse « gare à toi, femme noire, si tu t'avises d'oublier l'histoire » (DD, 122), Frida superpose la « vie pas douce » de la famille en France métropolitaine aux eaux turbulentes des déplacements forcés des ancêtres réduits à l'esclavage : « la grand-grand maman de ma mère est en mer, dans les cales sales et puantes d'un bateau. Les nègres, car elle n'est pas la seule, ont beau ramer, faire des pieds et des mains pour regagner la côte, la mer court. La terre disparaît » (DD, 191).

Cette dernière citation attire l'attention sur la mer comme espace de luttes, de naufrages et de morts ; la mer par où des bateaux négriers ont institué le transport criminel des humains arrachés de leur terre natale et « chosifiés » (Césaire 2004, 23). La mer où se sont noyés par milliers des nègres pendant la fatidique traversée et, finalement, la mer où les rescapés se sont lancés dans l'espoir de retourner à leur terre-mère. Dans ce sens, pour les victimes du commerce triangulaire, la mer incarnait toutes les impossibilités et les pertes issues d'un assujettissement atroce.

Conceição Evaristo⁴, chef de file de la littérature afro-brésilienne contemporaine, insiste sur le fait que « c'est le bateau négrier, signe commun de rupture, pour les peuples de la diaspora africaine, qui marque le début de l'histoire dramatique du peuple descendant des Africains en Amérique »⁵ (2012, 160). Certes, « l'*Homo sapiens* est aussi et surtout un *Homo migrator* » (Chamoiseau 2017, 44) ; l'histoire des civilisations demeure une histoire de traversée, délibérée ou non, des frontières, d'explorations, de conquêtes et de rencontres avec des altérités. L'intellectuel martiniquais Édouard Glissant formule un adage selon lequel « l'errance et la dérive, disons que c'est l'appétit du monde » (1996, 130). « Il n'est vie sans mouvement, vitalité sans migrance – migrances physico-chimiques, migrances stellaires, migrances de gènes,

⁴ Les traductions des auteurs Conceição Evaristo, Diva Damato, Grada Kilomba, Laurentino Gomes, Eliana Cruz et Jorge Amado du portugais en français tout au long de cet article sont nôtres. Des traductions en français des livres d'Evaristo ont paru dans la collection « Des femmes » chez Antoinette Fouque.

⁵ « É o navio negreiro, signo comum de ruptura, para os povos da diáspora africana, que marca o início da história dramática dos povos descendentes de africanos na América ».

migrances de l'esprit et de l'idée du vivre, migrances refondatrices de nos imaginaires... », rappelle l'écrivain Patrick Chamoiseau (2017, 19) dans un ouvrage consacré à la crise migratoire en Europe.

La question éthique se pose quand les déplacements, malgré toutes les connotations positives qu'ils peuvent engendrer, s'inscrivent sous le paradigme de la tyrannie, de la barbarie ou de la fuite désespérée ; quand ils deviennent une négociation rentable et immorale pour leurs mentors (ou passeurs) et une traversée imposée, obligatoire, indigne et meurtrière pour les esclaves ou les migrants en fuite.

On constate que les deux premiers romans de Fabienne Kanor mettent en lumière des déplacements terriblement négatifs, fruits de la cupidité sans bornes d'un système politico-économique où les gains priment sur l'humain et où le profit détrône les valeurs. L'auteure y met respectivement l'accent sur le BUMIDOM, comme nous l'avons vu, et sur la traite négrière, le premier associé à la tromperie gouvernementale, à l'exploitation de la main d'œuvre et à la discrimination et le second marqué par la torture et l'asservissement liés aux diasporas transatlantiques.

Les femmes en mer : nommer l'innommable et fuir l'insupportable

Cultivons nos souvenirs mouillés, en enlevant la moisissure du temps.
Et une image persistera. Celle du bateau⁶.
(Evaristo 2012, 160)

Dans son roman *Humus*, Fabienne Kanor rapporte les histoires de quatorze femmes qui se sont jetées à l'océan pour fuir les atrocités de la traite négrière⁷ pendant la période coloniale. Il s'agit d'un collage bouleversant de témoignages, de chansons et de fabulations composant un palimpseste de voix, qu'il s'agisse de celles des femmes-rebelles ou du journal de bord entretenu en 1773 par Louis Mosnier, capitaine d'un bateau négrier.

À propos de la conception et de la circulation du roman, il est pertinent de signaler que le Centre national du livre a octroyé une bourse de création à Kanor. *Humus* est pour l'instant son seul roman traduit en anglais. Il est important de remarquer qu'à travers cet ouvrage, Fabienne Kanor fait converger deux leitmotifs de sa verve artistique : les recherches académiques concernant la terre antillaise et les portraits de femmes noires.

⁶ « Cultivemos as nossas molhadas lembranças, retirando o mofo do tempo. E uma imagem há de persistir sempre. A do navio ».

⁷ Tout d'abord, il faudra une précision historique relative à la traite négrière, considérée un crime humanitaire, à l'initiative de la loi Taubira, promulguée en 2001 par le Parlement français. Dans le projet initial, le crime versait sur le phénomène de l'esclavage en toute son ampleur. Néanmoins le projet a été à plusieurs reprises remanié et la version finale s'est limitée à la traite, obnubilant l'intégralité du système.

Quant à la terre antillaise, il s'agit d'une « population de transplantés, de vaincus et de déportés [...] des déracinés » (Glissant 1997, 175), des gens (colons et esclaves durant la colonisation ; immigrants dans la post-abolition) venus d'ailleurs, de déplacés. En Martinique et en Guadeloupe, il n'existe pas de réserves autochtones comme dans d'autres pays, au Canada, par exemple ; la population originaire ou s'est enfuie par la Mer des Caraïbes ou a lutté et péri face à l'ennemi européen. Dans ce sens, une analyse panoramique de la terre antillaise tournera forcément sur les expéditions maritimes, les invasions et la diaspora noire. Or, « l'océan de la traite fut notre nouveau pays » (Glissant 1997, 95) et le bateau « pèse comme ces fers qui nous enchaînent à mer » (H, 23).

Les premières pages du roman *Humus* explicitent le rapprochement entre les thèmes de la terre et des voix de femmes :

Cette histoire n'est pas une histoire. Mais un poème. Cette histoire n'est pas une histoire, mais une tentative de glissement, là où il n'est plus de témoins pour dire, là où l'homme, plongé dans l'obscurité des mers, dans ce noir-bleu qui n'en finit pas, affronte la pire épreuve qui soit : la mort de la parole, l'aporie. Comme ces ombres jadis enchaînées, le lecteur est dès lors condamné à ne plus bouger. Juste écouter, sans autre distraction, ce chœur de femmes. Entendre encore, jusqu'au bout, au risque de s'étourdir, ces cœurs battants. (H, 14)

Conceição Evaristo, citée dans l'exergue de cette partie de notre analyse, se penche sur les possibilités de la mémoire comme outil contre les dangers d'effacements au fil du temps. Pour Evaristo, le bateau s'érige comme image inoubliable d'un passé atroce : « les corps jetés à la mer, les corps se jettent à la mer, la mer gardant les corps. Mer, espace de mort et de résurrection. Aujourd'hui la traversée se fait par mémoire »⁸ (Evaristo 2012, 162). Et voilà le point de contact entre le trauma de l'histoire et le roman de Kanor : unir douleur et écriture, rassembler l'innommable et l'art, se mettre à l'écoute des femmes longtemps réduites au silence, à la déshumanisation. Christiane Taubira proclame que « dire le crime, le qualifier, lui donner un statut, le rappeler imprescriptible, c'est réparer » (2015, 117). De cette manière, l'espace littéraire se révèle un terrain privilégié pour l'évocation des traumas et des drames dans l'intention de les affronter et les maintenir vivants au cours de l'histoire.

L'auteure prend appui sur la fonction politique de la littérature, qui est celle de « permettre que les histoires des peuples dominés s'établissent »⁹ (Damato 1995, 191) et constitue un dialogue avec Nancy Huston (2008, 79),

⁸ « Corpos jogados ao mar, corpos se jogam no mar, o mar guardando corpos. Mar, espaço de morte e de ressurreição. Hoje a travessia é feita pela memória ».

⁹ « permitir que as histórias dos povos dominados se estabeleçam ».

lorsqu'elle soutient que « les fictions volontaires (histoires) d'un peuple donnent, mieux que leurs fictions involontaires (Histoire), accès à la réalité de ce peuple ». Quant à la cale, l'auteure affirme qu'

elle nous confronte en partie aux faits. Elle officialise la blessure. Elle légalise le devoir et le besoin de mémoire. Mais la cale ne relève pas que de l'histoire et du juridique. Du fait de l'extrême malheur qu'elle secrète encore, elle écœure, c'est-à-dire : elle lève les cœurs, et appelle la communauté des vivants à se rassembler autour d'un drame foncièrement humain. (2020, 1)

À son tour, l'écrivaine guadeloupéenne Simone Schwarz-Bart prêche pour le dialogue entre littérature et histoire et défend l'importance de se pencher sur le douloureux passé colonial :

Notre Histoire commence par un exode, un exil fantastique. On part de l'Afrique. Puis il y a cette traversée dans cet espace concentrationnaire que sont les cales des bateaux négriers. Cette dépossession de soi-même se fait à l'arrivée par une vente déshumanisante, humiliante, sans qu'on sache ce qu'il adviendra de soi, ni ce qui nous attend. Tous ces avatars doivent être intégrés. Avant, on ne nous apprenait pas ça au cours de notre scolarité. On s'est retrouvés dépossédés de nous-mêmes. Quand il y a eu l'abolition de l'esclavage, on a commencé à se réapproprier notre Histoire. Celle-ci a commencé avec les générations qui ont suivi l'abolition. Le moment où on retrouve sa dignité, où l'on peut avoir un nom, où l'on se redresse. On a besoin de se réapproprier et de mettre à jour toute cette généalogie. De façon à ce que la mémoire ne soit pas brisée, mais réparée. (Le Gros 2015, s/p)

Le témoignage de Schwarz-Bart nous permet d'évoquer le concept du « devoir de mémoire », dans les termes étudiés par Sébastien Ledoux : « Émergeant publiquement dans le contexte d'une prise de conscience de la Shoah et du rôle de l'État français, le "devoir de mémoire" ne répond donc pas seulement à une volonté de rendre hommage aux victimes » (2009, 7). Il ajoute que « l'expression porte une injonction de soins : réparer la souffrance individuelle de chacun à travers le temps. [...] L'expression va de fait constituer "la" parole agissante face aux souffrances du passé ainsi actualisées » (Ledoux 2009, 7). Dans ce sens, « ce n'est donc pas le traumatisme qu'il faut craindre mais de ne pas pouvoir, de ne pas savoir le transformer en un élan vital » (Chamoiseau 2016a, s/p). En d'autres mots, le devoir de mémoire doit surmonter les appels insistants de l'oubli pour faire venir à la surface des moments déchirants du passé.

Humus se place sous le signe des souvenirs partagés (remaniés, fabulés, complétés¹⁰). L'intrigue entremêle des voix, des bribes, des flashes. C'est l'addition des voix qui aidera à composer le cadre de la survie à la cale, le plan de fuite et son exécution. Des renvois à la vie d'avant la capture, au moment de l'emprisonnement et aux attentes en ce qui concerne la vie au pays d'accueil s'ajoutent à la composition du roman. Chaque narratrice contribue au collage romanesque : l'une éclaire là où l'autre a esquissé des ombres, l'une décrit ce que l'autre a tu, l'une valorise ce que l'autre a jugé anodin. Le travail féminin au collectif superpose des points de vue et essaie de remplir des « trous » d'une lutte en commun, une lutte physique, certes, mais aussi verbale, dénonciatrice. Elles forment des pièces d'un même puzzle, les anneaux de la même chaîne, les chapitres d'un même roman. Il s'agit d'« écrire et de récupérer notre *histoire cachée* »¹¹ (Kilomba¹² 2019, 27). L'objectif tacite est de briser la chronique officielle et de contrebalancer les discours à l'unisson des blancs européens en leur opposant les discours des femmes noires réduites en esclavage mais qui élaborent une rhétorique combative. Kanor se fait l'écho du paradigme du « danger de l'histoire unique », développé par Chimamanda Adichie dans une allocution prononcée en 2009 et dans laquelle l'écrivaine nigériane associe la prise de parole au pouvoir de construction et de contrôle des récits officiels :

Il est impossible de parler de l'histoire unique sans évoquer le pouvoir. [...] Comment elles [les histoires] sont narrées, qui les raconte, le moment où elles sont racontées, combien on en raconte, tout cela dépend vraiment du pouvoir. Avoir ce pouvoir, c'est être capable non seulement de raconter l'histoire d'une autre personne, mais d'en faire l'histoire définitive de cette personne.

Ainsi, un autre déplacement se présente, celui des rôles dans la prise de la parole : « Je ne suis pas l'*objet*, mais le *sujet*. C'est moi qui décris ma propre

¹⁰ Dans un entretien accordé à Jason Herbeck (2013, s/p), Kanor explique son procédé d'écriture et met à lumière le travail romanesque autour des souvenirs (le vide, l'oubli, le remaniement) : « Il n'y a aujourd'hui plus personne – maîtres comme esclaves – pour témoigner. Que même la terre, même la mer semblent avoir oublié ce qui s'était passé. Et c'est d'ailleurs peut-être pour conjurer ce sort, que j'ai appelé mon roman *Humus* – comme miettes d'une terre à disparaître, mais aussi terre qui donne la vie. Au fil des chapitres, je me suis aussi accommodée de ce vide, j'ai accepté cette idée qu'il me faudrait tout réinventer, faire comme si j'étais la première à entendre ces voix de captifs, la première à me poser la question des origines. Je ne voulais pas écrire avec des préjugés, je ne voulais pas que mon récit soit de seconde, voire de dernière main. Je souhaitais jouer avec cette absence (de lieux, de langue, des morts et des vivants) et m'autoriser à tout réinventer, c'est-à-dire à remplir les "trous" ».

¹¹ « escrever e recuperar nossa *história escondida* ».

¹² Le livre *Memórias da plantação* [*Mémoires de la plantation*] de Grada Kilomba est annoncé dans le catalogue de la maison d'édition Anacaona pour l'automne/hiver 2020/2021.

histoire, et pas celle qui est décrite. L'écriture, alors, émerge comme un acte politique »¹³ (Kilomba 2019, 27-28).

Et voilà les voix féminines insurgées ; ce sont, dans l'ordre où elles apparaissent au fil du roman : la muette, la vieille, l'esclave, l'amazone, la blanche, les jumelles, l'employée, la petite, la reine, la volante, la mère et l'héritière. Le procédé littéraire de Kanor tient à l'individualisation des êtres mis en esclavage. À ce sujet, la politologue française Françoise Vergès nous apprend qu'

il faut imaginer les millions de vies singulières qui ont été modelées par l'esclavage. Chacune de ses vies compte. L'esclave est une femme, un homme, un enfant, qui rêve, souffre, parle une langue, chante, crée, soigne, connaît le désespoir, la faim, l'amitié, l'amour, la séparation ; il est la sœur, le frère, la compagne, le fils, la fille de quelqu'un. L'abstraction des débats masque une réalité vécue dans la chair qui commence avec la capture, se poursuit dans le convoi et l'embarquement. (2011, 143)

En ce qui concerne les vies singulières présentées dans le roman kanoréen, le personnage de la vieille dit que « l'homme est parole, ses silences ne durent pas » (H, 46) et l'amazone avoue : « d'hier, moi je veux me souvenir. Ne rien oublier, tout dire. Leur raconter encore et encore d'où je viens, qui je suis, quelle espèce de flamme m'habite » (H, 79).

La scène centrale, lors de laquelle les femmes se jettent ensemble à la mer, est racontée de manière plurielle : « Nous sautons. Ensemble, poussons notre grand cri de guerre. Mer s'ouvre. La mer est rivière. Comme jadis, je m'y glisse » (H, 69), « Plouf ! Nous sautons. Marchons sur l'eau [...] Aujourd'hui est un jour sans victoire, mais nous reviendrons nous venger » (H, 89), « Jamais mon cœur n'a battu si vite. Même plus tard, ce jour où nous avons sauté toutes ensemble, dans un même mouvement » (H, 107), « Mais voilà qu'un marin me repêche, colle sa bouche contre la mienne et me ressuscite. Au loin, le sang. La mer a mangé. Je compte. Ci-gisent sept d'entre nous » (H, 114). L'effet tragique et le mécanisme d'accumulation s'imposent tout au long du récit.

Il est impossible de préciser combien de femmes ont été reprises, noyées ou dévorées par des requins. *Humus* rejoint ainsi les nombreux textes décrivant la mer comme un cimetière : « Il y a trois manières de contempler cet océan [...]. On peut y voir un des mieux oubliés des cimetières du monde » (Chamoiseau 2016b, 145), « l'abandon de tout un océan aux vocations de cimetières. Le berceau de leur civilisation est devenu une tombe » (Chamoiseau 2017, 42), « pendant plus d'un siècle et demi, l'Atlantique a été

¹³ « Não sou o *objeto*, mas o *sujeito*. Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político ».

un grand cimetière d'esclaves »¹⁴ (Gomes 2019, 47), « la mer est le plus grand cimetière du monde »¹⁵ (Cruz 2018, 138), « une mer d'un bleu nuit. Noire. Pleine de nègre » (H, 207). Dans l'exergue de *Humus*, Kanor accueille une citation de l'écrivain saint-lucien Derek Walcott, pour qui « la mer est l'Histoire » (H, 9) ; insistons sur le fait que cette histoire oppose des forces et des classes en une lutte marquée par la conjuration de la mort. Laurentino Gomes, journaliste ayant écrit des tomes sur l'histoire esclavagiste au Brésil, a souligné l'impact océanographique et alimentaire de la traite et défendu la thèse selon laquelle la présence des corps noirs à la mer est allée jusqu'à modifier la route des requins. Ceux-ci ont commencé à suivre des bateaux à la recherche des corps pouvant leur servir d'aliment (Gomes 2019, 49). De même, l'écrivain guadeloupéen Ernest Pépin imagine des corps lancés à la mer et dévorés : « Nous sommes des marchandises ! Plouf, fait la marchandise avariée que l'on jette par-dessus bord. Plouf ne rend pas assez. Tchyouboum ! Demandez aux requins ! » (2002, 169).

« On disait que tout valait mieux que l'esclavage » (H, 37). Et dans un mouvement de fuite, de refus du déplacement forcé, les femmes, en dépit de l'impossibilité de communication verbale dans la cale, ont organisé un complot collectif : la liberté de courir et de sauter, la possibilité de gagner la mer, la chute dans l'eau, choisir l'au-delà, le suicide. Ainsi, « comme une éponge, la mer avait tout pris, nos larmes, mes sangs, cette eau qui jute pour dire et prendre le plaisir. Une vieille branche, voilà ce qu'elle avait fait de moi la mer. Une ombre aux mamelles muettes dont nul n'aurait su dire si elle avait été femme, homme, chien » (H, 38). À première vue, la rébellion féminine pourrait sembler un échec, une anticipation mortelle de la damnation. Pourtant, le soulèvement révèle le courage de rompre avec la dynamique coloniale, de risquer sa vie en défendant les idées de choix, d'autonomie, de maîtrise de son existence.

Au Bénin, dans la ville d'Outah, les colonisateurs ont fait bâtir la Porte du non-retour. Le monument symbolisait l'arrachement des captifs de leur pays natal et marquait au fer dans leur âme la rupture définitive avec leur origine. À vrai dire, la Porte exhibait la déchirure, la violence, le dépouillement, le crime. C'est au Bénin que Fabienne Kanor a eu l'idée d'écrire *Humus* dans lequel elle a imaginé le seul retour possible dans le contexte de la traite négrière.

Le roman fait l'éloge de la bravoure – et de la victoire – féminine : « nous avons survécu. Malgré les morts, la honte, la faim. Malgré les cales. Ce jour où tout a commencé » (H, 29) ; et nous rappelle que « tout homme ayant du sang africain dans les veines ne saurait jamais trop faire, dans le but de réhabiliter le nom de nègre, auquel l'esclavage a imprimé un caractère de

¹⁴ « Durante mais de très séculos e meio, o Atlântico foi um grande cemitério de escravos ».

¹⁵ « O mar é o maior cemitério do mundo ».

déchéance, c'est, peut-on dire, pour lui, un devoir filial » (Schœlcher 2008, 197). À propos de la cale, Patrick Chamoiseau explique que « l'idée du Gouffre supprime toute idée de retour ou de continuité » (2016, 280). Dans son texte, Kanon réussit à transformer ce gouffre en cri, puisque « l'océan est racine du poumon de mon cri !... » (Chamoiseau 2016, 235). Dans le « mystère-océan » (Chamoiseau 2016, 66) un corps à la mer signifie cri et rupture. C'est la vengeance d'un corps qui ne se laisse plus apprivoiser, un corps qui refuse la docilité telle que la définit Foucault : « Est docile un corps qui peut être soumis, qui peut être utilisé, qui peut être transformé et perfectionné » (1975, 138).

L'écrivain Jorge Amado, incontournable ambassadeur de la littérature brésilienne dans le globe, affirmait dans son roman *Mar morto*¹⁶ (1936) qu'« il est doux de mourir en mer / Dans les vagues vertes de la mer »¹⁷ (2008, 23). Cette phrase lapidaire trouve son écho dans *D'eaux douces* et *Humus* qui évoquent le retour au berceau de la civilisation, à l'eau qui guérit, au ventre maternel. Le terme humus signifie décomposition, et à travers celle-ci une manière de faire peau neuve, de ressurgir, de regagner l'origine. Et là encore nous identifions un autre déplacement : transformer l'eau du châtiment et de la traversée en eau qui purifie, soigne, libère. Dans une des répliques finales du film *Black Panther*, de 2018, T'Challa offre de l'aide à Killmonger après l'avoir battu : « Nous pouvons essayer de te guérir » ; celui-ci refuse la proposition et supplie le roi : « Enterre-moi dans l'océan avec mes ancêtres qui ont sauté des navires, car ils savaient que la mort valait mieux que l'esclavage ». Bien avant le scénario du film, l'écrivain et homme politique martiniquais Aimé Césaire a présenté la définition suivante pour la mer : « la mer un goût d'ancêtre » (2017, 31). Et voilà une dernière idée à propos d'*Humus* : l'imbrication de la terre et de l'eau ; envisager l'océan comme sépulcre, rencontre avec des combattants ancestraux et avec le monde de l'au-delà, résurrection, liberté.

Concluons en revenant sur les notions de déplacements et insurrections dans l'œuvre de Fabienne Kanor. En ce qui concerne les déplacements, la biographie de l'auteure nous permet d'identifier « l'enquête migratoire », pour reprendre les termes de Francis, à travers laquelle Kanor s'empare des traversées spatiales, linguistiques, culturelles, médiatiques et génériques – du cinéma au roman. En plus, l'expérience d'écriture de ses deux premiers romans *D'eaux douces* (2004) et *Humus* (2006) met de l'avant voyages et études de terrain. À son tour, *D'eaux douces* valorise le programme migratoire du BUMIDOM et observe la situation des Domiens en Hexagone, leur désenchantement après un rêve d'Eldorado qui met à jour, en quelque sorte, la traversée transatlantique durant la traite négrière. Dans *Humus*, les

¹⁶ La traduction homonyme en français a paru chez Garnier-Flammarion en 1982.

¹⁷ « É doce morrer no mar, nas águas verdes do mar ».

déplacements recouvrent tantôt le plan historique (la diaspora noire de l'Afrique en Amérique) tantôt le plan symbolique (la prise de parole des femmes réduites à l'esclavage et le refus d'une histoire unique). En ce qui concerne l'insurrection, elle prend la forme tragique du suicide : le suicide de Frida à la fin *D'eaux douces* et le suicide collectif des quatorze femmes dans *Humus*, qui devient le point de départ de la résistance-rébellion d'une narratrice « épuisée de courir après [son] histoire [...] à la recherche de [ses] idoles enchaînées » (H, 243). À ce moment, un dernier déplacement s'impose, celui qui transforme l'eau, symbole de la vie en linceul des corps jetés à la mer, des corps qui transfigurent la mer en cimetière.

Références bibliographiques :

- Adichie, Chimamanda. « Le danger de l'histoire unique », 2009. [En ligne] URL : https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=fr (Consulté le 2 octobre 2020).
- Amado, Jorge. *Mar Morto*. São Paulo : Companhia das Letras, 2008 [1936].
- Césaire, Aimé. *Les armes miraculeuses*. Paris : Gallimard, 2017 [1970].
- Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme, suivi de Discours sur la Négritude*. Paris : Présence Africaine, 2004 [1983].
- Chamoiseau, Patrick. « L'esclavage : quelle influence sur notre poétique ? », 2016a. [En ligne] URL : <https://www.facebook.com/notes/patrick-chamoiseau/patrick-chamoiseau-lesclavage-quelle-influence-sur-notre-poetique-/10154280554678791> (Consulté le 15 octobre 2018).
- Chamoiseau, Patrick. *La matière de l'absence*. Paris : Seuil, 2016b.
- Chamoiseau, Patrick. *Frères migrants*. Paris : Seuil, 2017.
- Cruz, Eliana Alves. *Crime do cais do Valongo*. [Crime du quai de Valongo]. Rio de Janeiro : Malé, 2018.
- Damato, Diva. *Édouard Glissant : Poética e política*. [Édouard Glissant : Poétique et politique] São Paulo : Annablume, 1995.
- Deblaine, Dominique. *Paroles d'une île vagabonde*. Paris : Riveneuve éditions, 2011.
- Evaristo, Conceição. « África : âncora dos navios de nossa memória ». [Afrique : ancre des navires de notre mémoire]. *Via Atlântica*. São Paulo, n° 22, 2012 : 159-165.
- Francis, Glayds M. « Quand l'invisible s'affiche », Entretien avec Fabienne Kanor. *Francosphères* 8, 2019 : 85–100.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1975.
- Glissant, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1996.
- Glissant, Édouard. *Le discours antillais*. Paris : Gallimard, 1997 [1977].
- Gomes, Laurentino. *Escravidão: do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares* [Esclavage : de la première vente aux enchères

- de captifs au Portugal jusqu'à la mort de Zumbi dos Palmares], volume 1. Rio de Janeiro : Globo livros, 2019.
- Herbeck, Jason. Entretien avec Fabienne Kanor, 2013. [En ligne]. URL : http://scholarworks.boisestate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1045&context=lang_facpubs (Consulté le 19 janvier 2018).
- Huston, Nancy. *L'espèce fabulatrice*. Montréal : L'émeac, 2008.
- Kanor, Fabienne. « La poétique de la cale ». *Esclavages & Post-esclavages*, 2020. [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/slaveries/1521> (Consulté le 29 août 2020).
- Kilomba, Grada. *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano* [Mémoires de la plantation – Épisodes de racisme quotidien]. Rio de Janeiro : Cobogó, 2019.
- Ledoux, Sébastien. « Pour une généalogie du "devoir de mémoire" en France ». Paris : Centre Alberto Benveniste, 2009. [En ligne] URL : <https://www.centrealbertobenveniste.org/formail-cab/uploads/Pour-une-genealogie-du%20devoir-de-memoire-Ledoux.pdf> (Consulté le 15 juin 2020)
- Le Gros, Julien. Entretien avec Simone Schwarz-Bart : « La réalité du XXI^{ème} siècle, c'est le métissage », 2015. [En ligne] URL : <http://the-dissident.eu/6424/simone-schwarz-bart-la-realite-du-xxieme-siecle-cest-le-metissage/> (Consulté le 26 septembre 2016)
- Pattieu, Sylvain. « Un traitement spécifique des migrations d'outremer : le BUMIDOM (1963-1982) et ses amigütés ». *Revue Politix*, n° 116, 2016 : 81-113.
- Pépin, Ernest. « Le 14 juillet d'Isidore ». *Dernières nouvelles du colonialisme*. Dijon : Vents d'ailleurs, 2006 : 165-180.
- Persson, Ann-Sofie. « Catégorisations éditoriales et postures d'écrivains – le cas de Gisèle Pineau et de Fabienne Kanor ». *Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones*, 1(1), 2018 : 45-52.
- Rocha, Vanessa. « Eldorado às avessas: experiência antilhana do BUMIDOM em *D'eaux douces*, de Fabienne Kanor ». [Eldorado à l'envers : l'expérience antillaise du BUMIDOM dans *D'eaux Douces*, de Fabienne Kanor] In : Vanessa Rocha et Maria Cristina Batalha (dir.). *Literatura, História e Pós-colonialidade: vozes em diálogo*. Rio de Janeiro : Dialogarts, 2019 : 281-308.
- Schœlcher, Victor. *Esclavage et colonisation*. Paris : Presses Universitaires de France, 2008 [1948].
- Taubira, Christiane. *L'esclavage raconté à ma fille*. Paris : Éditions Philippe Rey, 2015.
- Vergès, Françoise. *L'homme prédateur – ce que nous enseigne l'esclavage sur notre temps*. Paris : Albin Michel, 2011.

Film

Coogler, Ryan. *Black Panther*. Marvel Studios, 134 min, 2018.

Corpus

Kanor, Fabienne. *D'eaux douces*. Paris : Gallimard, 2004.

Kanor, Fabienne. *Humus*. Paris : Gallimard, 2006.

Leïla Houari : une poésie de l'*entre-deux*

Francesca AIUTI

Università degli Studi Roma Tre, Italie

Résumé : Écrivaine transculturelle, l'autrice belge d'origine marocaine Leïla Houari a fait du déplacement un modèle de vie, d'art et d'engagement. Divisée entre deux espaces et deux temps, elle trouve dans l'écriture le lieu d'une synthèse. Plusieurs études critiques se sont focalisées sur la thématique de l'*entre-deux* au sein de son œuvre littéraire, qui se caractérise par une grande variété de styles et de genres. Cependant, la poésie de Houari occupe une place encore très marginale dans la littérature critique. En réalité, cette poésie pourrait être révélatrice de nouvelles problématiques ainsi que de réflexions ultérieures concernant les thématiques de l'*entre-deux* et du déplacement. C'est précisément pour cela que, dans cette étude, nous analyserons les deux recueils poétiques de Houari, *Poème-fleuve pour noyer le temps présent* (1995) et *Cuisine intérieure* (2014), en les confrontant avec le reste de la production littéraire de l'autrice. Ce faisant, nous voulons proposer une nouvelle lecture de l'*entre-deux* dans les poèmes de Houari sous différents angles : littéraires, culturels et, enfin, socio-politiques. À travers l'analyse de ces différentes modulations de la thématique de l'*entre-deux*, notre but est donc de porter l'attention sur la poésie de Leïla Houari, en la proposant comme un terrain propice à la création et à l'expérimentation.

Abstract: Leïla Houari is a Belgian-Moroccan transcultural writer for whom dislocation and hybridity have a major role not only in her life but also in her literary and social work. At the crossroads between two spaces and two times, she finds in writing a way to reconcile herself to her multiple sense of belonging and to legitimize her hyphenated identity. Many scholars have already addressed the theme of *in-betweenness* in her literary work, characterized by different styles and genres. However, Houari's poetry still seems to occupy a marginal place in literary criticism. In fact, this poetry could reveal new ways of approaching the themes of *in-betweenness* and displacement. Thus, this study will focus on Houari's collections of poems *Poème-fleuve pour noyer le temps présent* (1995) and *Cuisine intérieure* (2014), comparing them to the rest of her work. In particular, this study will propose a new reading of *in-betweenness* in Houari's poems through various points of view: literary, cultural and, finally, sociopolitical. Through the analysis of these modulations of *in-betweenness*, the aim of this study is to shed light on Leïla Houari's poetry and to propose it as a fertile breeding ground for creation and experimentation.

Mots-clés : Leïla Houari, entre-deux, poésie, migration, déplacement.

Key-words: Leïla Houari, in-betweenness, poetry, migration, displacement.

Leïla Houari est une véritable « passeuse entre cultures » (Mata Barreiro 2003, 79). Née en 1958 à Casablanca, elle s'est installée à l'âge de sept ans à Bruxelles avec sa famille. Dès lors, Houari vit divisée entre le Maroc et la Belgique, jusqu'à découvrir dans l'écriture la possibilité de « trouver la richesse dans ses contradictions » (Houari 1985, 83). Comme l'ont justement remarqué Catherine Dethy (1985) et Najib Redouane (2001), Houari a fait de l'*entre-deux* le point central de sa démarche artistique. Écrivaine transculturelle, elle est devenue aussi une autrice polyvalente, ayant expérimenté différents

genres littéraires : le roman avec *Zeïda de nulle part* (1985) et *Ni langue ni pays* (2018) ; la nouvelle avec *Quand tu verras la mer* (1988) et *Le Chagrin de Marie-Louise* (2009) ; le théâtre avec *Les Cases basses* (1993) ; le récit avec *Les Rives identitaires* (2011) ; l'écriture collective avec *Et de la ville, je t'en parle* (1995), *Femmes aux mille portes* (1996) et *J'y suis resté depuis/En daar ben ik gebleyen* (2000) ; la poésie avec les recueils *Poème-fleuve pour noyer le temps présent* (1995) et *Cuisine intérieure* (2014). Cependant, la littérature critique s'est intéressée principalement à ses œuvres en prose, en laissant de côté sa production poétique. Celle-ci relève en réalité d'un dialogue strict avec la prose, tout en étant un lieu d'expérimentation et de réflexion. En effet, la poésie permettra d'élargir ultérieurement les thématiques de l'*entre-deux* et du déplacement, constitutives de l'écriture de Houari.

C'est précisément pour cela que cette étude se propose d'analyser les modulations de l'*entre-deux* à l'intérieur des deux recueils poétiques de Houari, *Poème-fleuve pour noyer le temps présent* et *Cuisine intérieure*¹, en les confrontant avec le reste de son œuvre. L'*entre-deux* sera ainsi exploré comme déplacement continu, « comme espace dynamique et non comme trait d'une différence » (Sibony 1991, 26), sous différents angles : littéraires, culturels et, enfin, socio-politiques. L'objectif sera donc celui de montrer la contribution de la poésie de Houari à la définition d'un concept de déplacement, réel ou fictif, aux multiples facettes.

D'un genre à l'autre

La production poétique de Leïla Houari, bien qu'elle soit marginale dans l'ensemble de son œuvre, est pourtant fondamentale à la compréhension de la totalité de son travail. Cela précisément parce qu'à l'intérieur de la production littéraire de Houari il existe un fil diégétique qui relie les œuvres entre elles. En effet, dans les poèmes nous retrouvons toutes les thématiques caractéristiques des œuvres en prose : l'errance, la double appartenance, le désir au féminin, la réflexion sur la contemporanéité. La nécessité de conter et de *se* conter détermine une tension constante, un dialogue entre prose et vers. Comme l'a remarqué Mariana Ionescu, dans l'œuvre de bon nombre d'écrivains d'expression française « [l']hésitation entre le biographique et le fictionnel donne naissance à une écriture hybride, qui se laisse parcourir dans tous les sens, sans jamais les épuiser » (Ionescu 2010, 12). Ce dialogue entre genres se manifeste de différentes manières dans la production de Houari : à travers la récurrence d'images, l'ambivalence de sujet et les reprises textuelles.

¹ Pour citer les deux recueils dans le texte de l'article nous emploierons les abréviations suivantes : « PF » pour *Poème-fleuve pour noyer le temps présent* et « CI » pour *Cuisine intérieure*.

En ce qui concerne les images, l'autrice leur accorde une grande importance en prose comme en poésie. Houari emploie souvent, par exemple, l'image du *miroir*, instrument par le biais duquel ses personnages se découvrent et acceptent leur duplicité. Nous le retrouvons dans le poème « Miroir » de *Cuisine intérieure* :

Tu te regardes dans le miroir et que vois-tu ? Si une ombre vient brouiller le reflet tu tressailles que feras-tu alors si un visage étranger vient te perturber simple apparition qu'y verras-tu ?

Toi lui puis toi et s'il te remettait en question et de le voir c'est un autre visage que tu découvres de toi sauras-tu être sage et sourire de ce nouveau présage ou furieux accusateur tu voudras chasser l'intrus pour oublier cet autre que tu avais longtemps enfoui depuis déjà des siècles mais cet autre vient de loin et c'est d'autres siècles qui s'ajoutent aux tiens une autre histoire pour te raconter la tienne seras-tu assez sage pour sourire au miroir ou ton moi troublé chassera ce visage étranger que tu n'auras pas pu supporter (*CI*, 39)

Et, également, dans ce passage du récit *Les rives identitaires* :

Contradictions. Oppositions. Confrontations. Mots. Vie.
Et puis ?
Elle se voit. Cette autre à l'intérieur.
Complexe.
Miroir aux mille visages.
Que dis-tu ? Que disent-ils ? Que choisir ? Toujours un sourire en désaccord. (Houari 2011, 93)

Chez Houari, l'écriture elle-même joue le rôle de miroir. Pour ceux qui ont vécu l'expérience de la migration et qui, par conséquent, vivent divisés entre lieux et temps, il est nécessaire d'être eux-mêmes et l'autre, c'est-à-dire de légitimer leur hybridité dans un tiers-espace de négociation et d'énonciation. D'ailleurs, autre élément en commun entre la prose et la poésie est l'alternance des pronoms personnels *Je* et *Elle* qu'on retrouve, par exemple, au début du *Poème-fleuve pour noyer le temps présent* :

Nous deux
dans le bruit de la ville
silencieux comme des oreillers
écrasés par des têtes en dérive
emmêlés lors d'une infinissable nuit d'amour
harassés nos regards plongent dans l'eau fraîche minérale
issue d'un rayon de magasin

loin de la montagne de nos rêves
fou d'elle et elle de lui... (PF, 10)

Ici, la participation du *Je* est implicite dans l'utilisation du pronom personnel *Nous*, auquel fait suite la troisième personne singulière *Elle*. Dans l'incipit du roman *Zeïda de nulle part*, où la quête identitaire de la jeune Zeïda est centrale, Houari a recours à la même ambivalence :

Je caresse ton corps pour effacer les larmes du temps. Un oiseau ce matin est venu surprendre le désir, les yeux ont souri, simplement...
À travers la vitre, elle aperçoit une ombre bleue, croit voir la mer... (Houari 1985, 13)

La première phrase, caractérisée par l'emploi du *Je* et par un repliement lyrique, donne suite au pronom personnel *Elle* de la protagoniste. Comme le souligne aussi la ressemblance Zeïda/Leïla, cela exprime le dédoublement identitaire de l'écrivaine. Enfin, le déplacement d'un genre à l'autre se réalise à travers certaines reprises textuelles. À titre d'exemple, la dédicace « à ceux/qui /dans l'errance/cherchent/un pays/une mère/des amis/du pain/la paix/ presque rien » dans le roman *Ni langue ni pays* (2018), est précisément un des poèmes du *Poème-fleuve pour noyer le temps présent* :

[...]
Je suis aux abois crie-t-elle encore
tant de tristesse dans les yeux de cet enfant
je l'ai croisé dans une gare
il cherchait un pays
une mère
une terre
des amis
un peu de pain
la paix
presque rien
ses yeux égarés perturbent mon sommeil
il a disparu dans la foule
son rire joyeux a l'écho solitaire
les lumières de la ville dévoile la misère
la vie continue
il n'y a rien à faire (PF, 51)

Cette reprise est, encore une fois, symptomatique de la tension entre lyrisme et narration chez Houari. D'une part, donc, les œuvres en prose se caractérisent par des influences poétiques, dues essentiellement au repliement sur soi. D'autre part, la poésie de Houari est prosaïque. Ses recueils, en effet, content des histoires : *Poème-fleuve pour noyer le temps présent* parle de l'effort

d'une femme de s'opposer aux contradictions de la contemporanéité en cherchant un abri dans les mots et dans l'amour ; *Cuisine intérieure*, à travers les cinq sections « Du côté de l'enfance », « Ici ailleurs », « Au jour le jour », « Cris », « Cuisine intérieure », raconte le déchirement d'une *moukèrè*, une femme d'origine maghrébine. Les recueils de Houari oscillent ainsi entre des formes poétiques closes et ouvertes : les poèmes se présentent à la fois comme des récits poétiques et comme des compositions indépendantes, en vers libre dans le *Poème-fleuve pour noyer le temps présent* et sous forme de poèmes en prose dans *Cuisine intérieure*. La narrativité des deux recueils s'insère dans ce que Dominique Combe a défini comme un « retour du récit » dans la poésie, brisant ainsi « [l]e nouvel édifice rhétorique apparu dans les années 1870, fondé sur une identification et une réduction de la poésie au genre "lyrique", au nom d'une pureté qui exclut le récit » (Combe 1989, 185). L'écriture de Houari se déplace donc « entre » la prose et la poésie, donnant forme à une poétique de l'*entre-deux* au sein de laquelle les deux genres se reconfigurent l'un l'autre. Cette poésie est alors révélatrice d'une déterritorialisation non seulement des genres, mais aussi de l'autrice elle-même.

D'un pays à l'autre

Les phénomènes migratoires engendrent une remise en question des notions de frontière, d'identité et d'appartenance. En effet, l'identité de ceux qui migrent cesse d'être une « *identité-racine* » (Glissant 1990, 157), liée à un seul lieu et à une seule culture, devenant une « *identité-relation* » (Glissant 1990, 158), perméable à de nouveaux apports. L'identité-relation amène à reconsidérer le concept de culture en termes de *transculture*. Cette notion, comme le remarque Jean Lamort, a été employée pour la première fois en 1940 par l'intellectuel cubain Fernando Ortiz avec la signification suivante :

Nous entendons que le vocable « transculturation » exprime mieux les différentes phases du processus de transition d'une culture à l'autre, car celui-ci ne consiste pas seulement à acquérir une culture distincte – ce qu'exprime le mot anglo-américain d'« acculturation » – mais que le processus implique aussi nécessairement la perte ou le déracinement d'une culture antérieure, – ce qu'on pourrait appeler « déculturation » et en outre, signifie la création consécutive de nouveaux phénomènes culturels que l'on pourrait dénommer « néo-culturation ». Finalement, comme le soutient l'école de Malinowski, en tout embrassement de cultures il se produit la même chose que lors de la copulation de deux individus : l'enfant a toujours quelque chose des deux géniteurs, tout en étant différent de chacun des deux. Dans l'ensemble, le processus est une transculturation, et ce vocable renferme toutes les phases de sa parabole. (Lamort 1987, 18)

Dans ses œuvres Houari, continuellement en déplacement entre l'ici et l'ailleurs, entre la Belgique et le Maroc, vit précisément toutes les phases de cette parabole. Dans son premier roman, *Zeïda de nulle part*, la protagoniste décide de rentrer au Maroc pour découvrir ses racines et combler un vide. Également, le personnage féminin des *Rives identitaires* ressent une forte sensation de perte :

Fermer les yeux sur une rive, les ouvrir sur une autre. Le choc vient plus tard. Beaucoup plus tard. Comme si tout un pan de vie avait d'abord été enveloppé dans un nuage. Ce nuage se dissipe un jour sans que l'on crie gare et c'est le trou, la chute. (Houari 2011, 102)

La perte d'un pays auquel l'autrice ne peut plus appartenir entièrement devient donc un élément récurrent de son écriture. Abdelmalek Sayad a mis en évidence que, pour celui qui migre, « possible dans l'espace, le retour est impossible dans le temps » (1996, 12). Ce profond vide est présent aussi dans les poèmes houariens, comme le montre la composition qui conclut le *Poème-fleuve pour noyer le temps présent* :

Bougie sur la table tremble verre
 vide bouteille
 vide.....cœur

 vide.....assiette
 vide

 Fatigue soudaine ?
 non
 mal au creux du bas-ventre
 vide
 tout est là
 sauf (PF, 69)

La rupture syntaxique suggère que le poème conclusif ne pose pas un terme à la recherche de complétude de l'autrice. Cela révèle l'incertitude de l'exil qui, affirment Ana Vásquez et Angela Xavier De Brito, est « provisoirement définitif ou définitivement provisoire » (Pélage 2014, 133). Houari exprime, en effet, le même sentiment dans le premier poème « Récréation » de *Cuisine intérieure* :

Peureuse crient les enfants dans la cour
 Je me retourne la petite fille effrayée lacérée
 s'enfuit dans la nuit des jours filants
 Les flèches pointues ressurgissent chaque fois que la foule
 se met en branle que les bouches vocifèrent des paroles

d'acier trempé dans la solitude du manque
Débusquer ces flèches mortifiantes suppose une adresse
qui s'amoindrit avec l'âge
L'estomac dans les mains elle enjambe le vide en se
donnant une raison de vivre (CI, 13)

La seule manière de faire face au manque, à l'*absence* causé par l'émigration (Cf. Sayad, 1999) est alors celle d'être *intermezzo*, c'est-à-dire d'être *entre* ses deux univers : « *Entre* les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une *et* l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu » (Deleuze et Guattari 1980, 36).

Par le biais des mots, Houari crée un espace au milieu duquel elle peut se déplacer d'une rive à l'autre, bien que seulement avec l'imagination. Dans *Poème-fleuve pour noyer le temps présent*, cet espace intermédiaire est créé par le recours à l'image de la mer, qui relie la femme à la Mère, au pays natal :

Toujours elle part
toujours elle revient
même lieu
le centre la force à se désarticuler
à frémir
à trembler
à bondir
à se tortiller
à gigoter
étouffement
peur
ouf
fausse alerte
elle repart
terres lointaines que je ne connais pas dit-elle
pouvez-vous me raconter ce que j'ignore sur moi ?

Déplacement

désert
mer
désert
ô mer
le fleuve qui m'emporte refuse de m'amener à toi (PF, 62)

Comme l'a observé Daniel Sibony, l'être *entre-deux* implique la dissipation du caractère indépasseable de l'origine. En effet, « l'inhibition de

l'origine n'est pas "effacement" mais retenue [...]. La retenue est une mise en mémoire, sous tension ; on peut tenir à ça, tenir grâce à ça, et grâce au fait qu'on tient à autre chose qu'à ça » (Sibony 1991, 39). La poésie devient ainsi le lieu de synthèse du dédoublement de l'autrice, à l'intérieur duquel le Maroc et la Belgique coexistent et sont évoqués par le truchement des sens. Le recueil *Cuisine intérieure* se focalise exactement sur la mémoire sensorielle de Houari. Odeurs, saveurs, bruits et couleurs des deux pays se mélangent dans la cuisine intérieure à elle : la poésie. Les poèmes expriment en effet son funambulisme identitaire, comme le montre entre autres la composition « E19 » :

Je me lève certains matins tantôt fossile tantôt oiseau
 cramique tendre fond dans le café sans chicorée le plat pays
 renforce mon relief intérieur j'ai découvert cet état en
 Campine alors que je rêvais de palmiers allez voir ce qui
 se passe dans la tête d'une moukère quand le printemps
 lèche les bords de l'autoroute E19 (*CI*, 25).

Le plaisir de goûter le cramique belge s'entremêle à la nostalgie des palmiers marocains, déterminant à la fois une immobilité passive (« fossile ») et un élan vers l'ailleurs (« oiseau »). Depuis l'enfance, Houari a appris à malaxer des goûts différents, comme la petite fille du poème « Les frites de Martin » :

Enfant encore toute imprégnée par la saveur des cornes de
 gazelle j'ai appris à aimer les frites surtout celles de Martin
 derrière l'église place Saint-Josse sa baraque faisait le
 bonheur des enfants alléchés par l'odeur nous ne lui tenions
 aucun langage juste nous le regardions saler amoureuxment
 d'un geste gracieux le cornet aux multiples papiers blancs
 nous suivions le spectacle religieusement personne n'était
 pressé de quitter le grand théâtre de l'artiste Martin (*CI*, 16)

Encore une fois, l'odeur de frites belges se mélange à la saveur de cornes de gazelle du Maroc. Une habitude qui la caractérise aussi une fois adulte, comme le montre le poème « Recette de vacances » :

Domaine d'Andezon mille neuf cent quatre-vingt-dix-sept
 Baie de Douarnenez le feu de cheminée la vue sur la mer
 J'épluche des légumes pour une chorba je sirote le vin à la
 santé du paysage j'écoute le vent

Les carottes les navets les tomates les pommes de terre la
 courgette le coriandre des branches de céleri en bouquet
 des cheveux d'ange des ailes de poulets un peu d'ail des
 oignons du safran du gingembre de la fleur de sel une
 cuillère de ras-el-hanout un peu d'huile d'olive tout est sur

la table je coupe en morceaux les légumes des tout petits
morceaux pour la saveur les oignons sont hachés ils doivent
fondre complètement j'agrémente d'une gousse d'ail broyée
le feu crépite mes yeux pleurent je pense à certaines choses
de la vie j'ajoute le poulet les légumes les épices les herbes
je couvre d'eau je peux retourner vers le paysage après
avoir rempli mon verre les parfums se dégagent je les hume
je voyage cela bouillonne dans ma tête tempête soudaine
dans le Finistère je regarde le feu tout se consume (CI, 35)

De nouveau, les parfums et la saveur d'une chorba, unis au bruit de la mer et du vent, deviennent une fenêtre sur le passé, créant en elle une « tempête soudaine » d'émotions contrastantes. Les périodes et les lieux de sa vie sont ainsi associés aux sensations : le Maroc représente « les couleurs », « le soleil » (PF, 45), « l'air parfumé de bois brûlé », la « menthe » (CI, 67) ; la Belgique, au contraire, le « désespoir du ciel du Nord » (PF, 45), mais aussi « l'odeur de crêpes et de gaufres chaudes » (Houari 1988, 8). Comme la mer, la mémoire sensorielle permet à l'auteur de construire un pont poétique entre ses deux pays, pouvant se déplacer ainsi de l'un à l'autre. L'ici et l'ailleurs deviennent alors un « Leitmotiv » de ses poèmes :

Ici il neige paysage de conte de fées dans l'âtre crépite le feu
ardent elle regarde l'écran la réalité se mêle à la fiction elle
ne sait plus s'il faut rire ou pleurer
Ailleurs dans le désert le sable boit rouge les orbites
creuses des hommes sèchent au soleil pendant que les
scorpions se dorment la nuit

Ici les femmes posent le drap brodé sur le visage du défunt
la douleur peut prendre son temps les analgésiques
fourmillent dans les tiroirs

Ailleurs le vent souffle sur les cendres des disparus les
femmes dans un cri lèvent les bras au ciel se hâtent pour
ramasser des brindilles il faut nourrir les vivants avant que
ne tombe la nuit

Ici les crues réveillent les petites gens dans les hautes tours
le pétillant coule à flots une empreinte suffit pour raser un
pays on peut toujours appeler le psy pour comprendre son
ennui

Ailleurs les gosses éblouis par des éclats mortels tombent
en silence nuées d'insectes rampants sous le fly-tox du
moment

Ici les gamins disparaissent sans que l'on sache pourquoi sur
les murs la pluie efface doucement leur sourire qui
s'estompe avec le temps

Ici comme ailleurs les femmes pleurent des larmes de sang
quand il s'agit de leurs enfants
Ici comme ailleurs l'argent n'a pas d'odeur ici comme
Ailleurs le mal n'a pas de couleur ici comme ailleurs le bien
cherche sa couleur ici comme ailleurs on attend des jours
meilleurs (CI, 33-34)

À l'opposition entre l'ici et l'ailleurs, succède leur synthèse : ici comme ailleurs. L'écriture se transforme en lieu à la fois de confrontation et de rencontre d'où une nouvelle identité transculturelle peut se former et se légitimer : « l'écriture est cet espace dans lequel des signes s'installent et où je cherche toujours cet autre moi-même, mais c'est aussi le lieu où tous les rendez-vous sont possibles, toutes les rencontres envisageables, c'est la raison et la déraison, le malheur et le bonheur, la vie et la mort... » (Redouane 2001, 44)

Si toutes les rencontres sont envisageables, cela vaut aussi pour ses pays, qui cohabitent dans sa langue à elle. En effet, le titre du deuxième recueil, *Cuisine intérieure*, fait référence à un processus propre à la poésie de Houari, à savoir celui de jouer avec les mots à travers des métaphores culinaires. Les mots sont ainsi malaxés, mangés et assimilés par l'acte poétique pour être réemployés d'une nouvelle manière. Le but de ce travail créatif est précisément celui du poème « Rassembler » :

Cuisiner n'est rien les mots mêler les mots à sa guise en
toute liberté les malaxer oser les mélanges n'est pas une
simple farce et demande bien plus d'imagination qu'un bœuf
bourguignon bien plus facile de réunir à sa table des amis
pour un couscous que de trouver des vers qui les rassemble
tous (CI, 64)

Cette « farce » est donc seulement apparente, puisqu'elle fait partie d'une opération poétique qui vise, encore une fois, à créer un nouvel équilibre identitaire à travers le recours aux mots. Dans *Poème-fleuve pour noyer le temps présent*, « elle trébuche sur les mots/ceux qui restent en rade sont les meilleurs/ entre les lignes/elle essaie de les retrouver » (PF, 66). Cette pratique langagière donne ainsi vie à une écriture de l'entre-deux, comme l'affirme Catherine Dethy : « [...] le dévoilement graduel de son écartèlement d'être à la fois d'ici et d'ailleurs [donne] naissance à une écriture de l'entre-deux, une écriture symbole d'une libération et d'une affirmation identitaire tout à fait spécifique à cette écrivaine. » (1985, 51)

À travers cette écriture de l'*entre-deux*, Leïla Houari joue le rôle que Thierry Fabre a défini, à l'égard des jeunes d'origine algérienne, d'« intermédiaire culturelle ». Ce rôle lui permet à la fois d'être : « [agente] de circulation des informations et des idées » ; « [actrice] de la négociation » ; « [opératrice] de sociabilité » ; « [artisan] des transactions symboliques et [connecteur] d'espace » (Fabre 1991, 29). L'œuvre de Houari ne se limite pas donc exclusivement à la dimension personnelle, mais elle joue aussi un rôle important de médiation et de sensibilisation socio-culturelles. Cette œuvre se positionne ainsi en un autre type d'*entre-deux*, celui entre intimisme et universalisme, entre sensibilité et politique.

Du corps sensible au corps social

Comme l'a remarqué Carmen Mata Barreiro, l'identité de Leïla Houari se constitue par l'union de deux facettes : « l'identité migrante » et « l'identité femme » (2003, 70-71). L'être femme en effet rend plus complexe et en même temps enrichit la réflexion sur l'*entre-deux*. Pour Hélène Cixous, écrire en tant que femme

c'est justement travailler (dans) l'entre, interroger le procès du même *et* de l'autre sans lequel rien ne vit, défaire le travail de la mort, c'est d'abord vouloir le deux, et les deux, l'ensemble de l'un et l'autre non pas figés dans des séquences de lutte et d'expulsion ou autre mise à mort, mais dynamisés à l'infini par un incessant échangeant de l'un entre l'autre sujet différent, ne se connaissant et se recommençant qu'à partir du bord vivant de l'autre : parcours multiple et inépuisable à milliers de rencontres et transformations du même dans l'autre et dans l'entre, d'où la femme prend ses formes. (1975, 51)

Les femmes, considérées toujours en termes d'altérité au sein de la tradition patriarcale, retrouvent leur voix et leur force précisément dans la relation à l'autre. Elles se positionnent ainsi dans l'espace intermédiaire que la création permet. Cela vaut encore plus pour les femmes colonisées, lesquelles représentent « une double minorité »² (Spivak 1985, 122) (Notre traduction) pour le fait d'être à la fois femmes et membres d'un groupe ethnique et social marginalisé. « Nous sommes donc triplement pénalisées : comme écrivaine, comme femme et comme femme noire »³, écrit Trinh T. Minh-ha dans *Woman, Native, Other* (1989, 28) (Notre traduction). L'*entre-deux* identitaire de Houari ne peut donc pas s'accomplir sans l'affirmation de sa propre liberté en tant que femme. Issue d'une famille maghrébine attachée aux valeurs de la tradition musulmane, Houari essaie dès l'adolescence de s'en

² « twice a minority »

³ « We are therefore triply jeopardized: as a writer, as a woman, and as a woman of color ».

émanciper. « J'ai toujours été rebelle »⁴, a-t-elle affirmé. Cette attitude rebelle est envisageable aussi dans ses œuvres : selon l'avis de son père, Zeïda est une « petite révoltée qui déshonore sa race » (Houari 1985, 17) ; dans *Cuisine intérieure*, une enfant subit le poids des « Paroles de père » :

Tu n'es qu'une petite révoltée lui assénait le père que
 désires-tu de plus ? La jeune fille ne baisse pas les yeux le
 père furieux lance l'épée du guerrier elle reçoit dans le
 ventre la lame du manque d'amour elle lui crache des
 serpents à la face qu'il croit perdue elle foule le tapis sacré
 vole vers des cieux moins habités ailleurs certains hommes
 seront pires que lui dans les ports les plus mal famés il n'y a
 que les vrais marins d'honnêtes eux la terre ne les retient
 pas longtemps que désires-tu de plus ? Toujours ces paroles
 elles battent des ailes autour de ses tympan elle ne sait pas
 ce qu'elle veut la vie la traverse c'est bon c'est cruel tout
 dépend du temps qu'il fait dans la tête des hommes lui elle
 l'aime de toutes ses forces sa main calleuse retient la sienne
 dans la médina de Fès les ânes surchargés ont le regard
 doux et le fardeau énorme il la dépose sur une chaise lui
 tend du lait d'amandes au milieu d'un chapelet de mâles la
 petite fille se demande ce qu'il y a sous les burnous la
 boisson est délicieuse elle se lèche les babines rit
 joyeusement son écho trouble les psalmodies permanentes
 dans ce labyrinthe de tous les excès (CI, 32)

L'opposition de la jeune fille est cause de conflit avec son père. Cela produit en elle un fort manque d'amour, mais elle ressent fortement le besoin de se rebeller contre la volonté masculine. Comme les œuvres en prose, la poésie devient aussi un instrument de rébellion à travers lequel Houari veut « déchirer ce voile d'interdits » (1985, 39). Le mot poétique fait ainsi partie d'une écriture transgressive, qui se forme comme « une écriture du corps et viscéral » (Boustani et Jouve 2006, 10). « Écris-toi : il faut que ton corps se fasse entendre », affirme Hélène Cixous, car « à censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole » (1975, 45). Dans le *Poème-fleuve pour noyer le temps présent*, la parole est à la fois charnelle, érotique et délicate. Ici, le flux poétique suit le flux du désir des sujets *Je/Elle*. Le sujet féminin des poèmes recherche continuellement le plaisir pour faire face à « la tragédie de ce siècle mécanique » (PF, 41), peuplé par des « enfants [qui] pleurent du chagrin » et par « des stratèges/qui désagrègent l'espoir d'une vie meilleure » (PF, 11).

⁴ « Leïla Houari, là où le vent la mène », in *La manche Libre*, février 2019. [En ligne] URL : https://www.editions-harmattan.fr/_uploads/complements/HOUARI%20LEILA.pdf (consulté le 09/10/2020).

Dimension personnelle et réflexion sur le contemporain s'entremêlent. Implicitement et explicitement, dans ses poèmes Houari dénonce les inégalités entre les pays du monde :

[...] comme ce troupeau engagé vers le ravin
va irrémédiablement
diablement à sa perte
le monde lui aussi devrait se méfier des troupeaux
organisés
par certains monstres aux pattes multiples
voraces
l'estomac gigantesque
prêts à tout pour ramener à eux des territoires inconnus
pas comme elle conquise
charmée par cet homme
qu'elle voudrait avaler d'un trait
tellement son amour est d'une grande voracité
différente de ceux
qui veulent tout mener vers une fin atroce (PF, 16)

Le pouvoir, avec ses intérêts politiques et économiques, est représenté ainsi comme une force vorace, destructive. Cette connotation négative de la voracité du pouvoir est alors renversée par le repliement sur soi. Au besoin de pouvoir la femme oppose son « besoin d'amour...insatiable/infini » (PF, 39). Le recours à la thématique amoureuse sert à Houari pour envoyer un double message contre les injustices et les guerres et contre la répression du désir féminin :

Aimer peut-être
fort
très fort
plus que tout

mon amour va loin et au-delà
tout est permis
et pourquoi pas
même la mort
lit de roses
la saveur des épines appréciable
incomparable avec le feu que crachent des oiseaux
mécaniques
de sombres armées massacrent
corps perdus
disloqués dans la ville où des frères s'entretuent
enfants

offrandes innocentes au totem absurde
créé par des êtres au pouvoir éphémère
meurtriers des temps modernes
fantômes errants dans le noir du temps

un mot doux pour apprécier la douceur d'une larme
sur ta main
je la bois
goutte à goutte sur ton corps
noyer nos solitudes pour jaillir à nouveau
que de temps et à quel prix perdu pour retrouver le repos

comme sur l'arbre à chaque fruit sa saveur
ton corps caméléon de mes désirs
à chaque fois
ce n'est jamais pareil
est-ce la cécité ?
Puisque l'amour est aveugle
Je déclare adorer la nuit
dit-elle
que le jour s'éclipse et me laisse à mes merveilles

un jour
mille ans
peu importe (PF, 52-53)

Au corps objet d'interdits se substitue le corps objet de plaisir. Libre, grâce aux mots, la femme se connaît en revendiquant son *Je*. En outre, le désir corporel est une tentative de combler un manque : « [l]e corps de l'autre sert de nom au manque à être [...]. Dans l'amour, ce n'est pas tellement à l'autre qu'on est "accro", c'est au passage par l'autre, à l'entre-deux » (Sibony 1991, 99). Dans *Cuisine intérieure* aussi, la thématique érotique apaise les tourments identitaires de la femme, comme le montre le deuxième poème de la dernière section du recueil :

Je sirote du thé à la menthe fraîche la galette de semoule
chaude s'imbibe de beurre et de miel je ferme les yeux pour
me délecter on verra bien dit un passant au sourire
gourmand j'avale langoureusement le plaisir de vivre efface
les tourments de la déraison

Gober les huîtres un peu salées comme la peau des marins
du grand large se noyer les yeux grands ouverts à l'abri des
lasers lever la main regarder danser le vin dans le verre
blanc légèrement jaune lumière sur Seine un jour d'orage
courir crier gueuler dormir ivre vivante sur ton sexe chaud

L'oud la derbouka chatouillent mes sens plus fort que moi
 les soubresauts battements d'ailes balaient l'espace d'une
 danse l'amertume des jours funestes

Je lève mon verre encore plus haut la régalade a du mal avec
 le seize centilitres (CI, 67)

Si la poésie de Houari donne voix à l'exil et au dépaysement, elle fait résonner aussi la voix intime, refoulée des femmes. Une voix qui n'est donc pas individuelle, mais plurielle. Comme le remarque Hélène Cixous à l'égard du sujet féminin,

en tant que sujet à l'histoire, la femme se passe toujours simultanément en plusieurs lieux. Elle dé-pense l'histoire unifiante, ordonnatrice, qui homogénéise et canalise les forces et ramène les contradictions dans la pratique d'un seul champ de bataille. En la femme se recoupe l'histoire de toutes les femmes, son histoire personnelle, l'histoire nationale et internationale. En tant que combattante, c'est avec toutes les libérations que la femme fait corps. (1975, 49)

L'écriture de Houari est ainsi intime et sociale. Elle est une écriture engagée à travers laquelle la sensibilité de l'*entre-deux* devient aussi une sensibilité sociale et un engagement civil. Comme l'affirme la protagoniste d'une des nouvelles de *Quand tu verras la mer*, « [Elle a] pris une overdose de sensibilité...et [elle] n'arrête pas d'en prendre » (Houari 1988, 14). Dans ces œuvres, en prose et en poésie, Houari donne la parole à des sujets marginalisés, notamment des femmes migrantes. Son écriture est donc le vecteur d'une déterritorialisation contre une pensée à la fois eurocentrique et phallogcentrique. Déterritorialisation qui engendre, en réalité, une réterritorialisation dans un espace ouvert, en devenir. « Écrire c'est devenir. Ce n'est pas devenir écrivain (ou poète), mais devenir, intransitivement. Non quand l'écriture adopte des thèmes ou des politiques établies, mais quand elle trace pour elle-même des lignes de fuite »⁵, observe Trinh T. Minh-ha (1989, 18-19) (Notre traduction). L'*entre-deux* se transforme ainsi en nomadisme. Comme l'a remarqué Rosi Braidotti, la figure du nomade s'adapte bien au féminin puisqu'il s'agit d'une entité multiple, non linéaire, transgressive (Cf. Braidotti, 1994). En tant qu'écrivaine transgressive des limites d'une seule identité et d'un seul lieu ainsi que des limites imposées aux femmes, Houari choisit d'être une écrivaine nomade. « [T]rouver une place c'est pouvoir se déplacer »,

⁵ « To write is to become. Not to become a writer (or a poet), but to become, intransitively. Not when writing adopts established keynotes or policy, but when it traces for itself lines of evasion ».

a affirmé Daniel Sibony (1991, 227). Dans l'œuvre de Houari, la condition de déplacé devient une condition existentielle et le fondement de sa pensée subversive. Ainsi, dans le *Poème-fleuve pour noyer le temps présent*, la femme avance sans destination :

Elle avance
 Va-t-elle s'arrêter un jour ?
 Vers quelle ville ?
 Quel pays ?
 Va-t-elle vouloir encore découvrir
 ce qu'elle cherchera toujours (PF, 32)
 [...]
 D'où vient cette impression étrange d'être sur une route
 qui n'en finit pas ?
 Parfois une petite halte pour écouter
 pour regarder
 elle continue
 infatigable *jusqu'à* (PF, 34)

De nouveau, la rupture syntaxique indique l'impossibilité de trouver un point d'arrivée. Également, Zeïda reconnaît à la fin d'être *de nulle part*. Houari transforme ainsi l'exil imposé par la migration en exil choisi, car « Marcher sur un terrain sans maître ou propriétaire signifie vivre toujours à nouveau la condition d'exilé ; laquelle n'est pas ici une imposition ou un choix, mais une nécessité »⁶ (Trinh T. Minh-ha 1991, 26) (Notre traduction). Elle devient, pour employer l'expression de Valéry Orlando, une « écrivaine féministe et socio-réaliste engagée » dont l'œuvre se positionne « entre le nomade et le révolutionnaire »⁷ (2006, 47-48) (Notre traduction). En cherchant un sens du *Je* par le biais des mots, Houari accomplit aussi un travail social, politique et culturel sur la société. Un nouveau type d'*entre-deux* caractérise alors son écriture : elle est l'expression du corps sensible et du corps social. En cela réside son efficacité, puisqu'elle « est la possibilité même du changement, l'espace d'où peut s'élanter une pensée subversive, le mouvement avant-coureur d'une transformation des structures sociales et culturelles » (Cixous 1975, 43-44).

Conclusion

La poésie de Leïla Houari, dans l'ensemble de son œuvre, joue un rôle clé pour sa démarche artistique. Femme migrante, Houari a transformé son déplacement physique en un déplacement de la parole. Celle-ci, en effet, se

⁶ « walking on masterless and ownerless land is living always anew the exile's condition ; which is here not quite an imposition nor a choice, but a necessity ».

⁷ « engaged womanist-sociorealist author » ... « the nomadic and the revolutionary ».

constitue en tant que parole de l'*entre-deux*, en mouvement continu entre lyrisme et narration, entre Maroc et Belgique, entre sensibilité et engagement. Grâce aux mots, Houari crée un espace intermédiaire d'où elle peut franchir toutes sortes de frontières : littéraires, car sa poésie narrative se rapproche de la prose et dialogue avec elle ; culturelles, car la poésie prend son essor précisément dans la synthèse de ses deux univers affectifs ; sociales, car elle met en avant ceux qui normalement vivent en marge de la société. Houari s'affirme donc à la fois en tant qu'écrivaine transculturelle et en tant qu'intellectuelle nomade, faisant du déplacement le modèle de sa vie et de sa création poétique. Elle puise aux sources de sa propre expérience, de son écartèlement, « pour utiliser sa marginalité comme un point de départ et non comme un point d'arrivée »⁸ (Trinh T. Minh-ha 1991, 19) (Notre traduction). Les poèmes du *Poème-fleuve pour noyer le temps présent* et de *Cuisine intérieure* sont ainsi l'expression de son dédoublement et de son dépaysement ainsi que de sa volonté de créer une parole efficace. Une parole nouvelle, ouverte, qui donne la voix à la subjectivité et à la collectivité. Une parole de femme et pour les femmes. Une parole, enfin, fuyante et démultipliée, qui questionne notre époque « liquide » (Cf. Bauman, 2007) et qui, en même temps, essaie de s'y adapter. En effet, à travers sa parole poétique, Houari retrouve son lien à la vie, laquelle a besoin d'une origine « qui "accepte" de se laisser démultiplier, mettre en morceaux, décomposer, recomposer, bref qui consente à se reporter en des entre-deux féconds en forme de passages à vivre plutôt que des messages à fixer » (Sibony 1991, 65). Comme l'ont constaté Audrey Lasserre et Anne Simon à l'égard des romancières francophones,

certains écrivains, certaines écrivaines, arrivent [...] de loin, de bien plus loin que d'autres. Et porteurs ou porteuses d'un au-delà – d'un en-deçà ? – du littéraire unique et singulier, ils produisent parfois une œuvre propre à renouveler un genre. Nomadisme que cette incursion en terrain littéraire. Nomadisme originel, déterminant... (2008, 41)

Cela vaut aussi pour le champ de la poésie. Poète et femme nomade, Houari crée une parole poétique corporelle et intime, d'une part, déplacée et au croisement des genres, de l'autre. Cette parole poétique est l'acte linguistique par le truchement duquel une nouvelle dimension spatiale, extra-frontière, pourrait être conquise par la poésie contemporaine.

⁸ « to use marginality as a starting point rather than an ending point ».

Références bibliographiques

- Bauman, Zygmunt. *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*. Cambridge : Polity Press, 2007.
- Boustani, Carmen et Jouve, Edmond (dir.). *Des femmes et de l'écriture. Le bassin méditerranéen*. Paris : Karthala, 2006.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York : Columbia University Press, 1994.
- Cixous, Hélène. « Le rire de la Méduse ». *L'Arc*, n° 61, 1975 : 39-54.
- Combe, Dominique. *Poésie et récit : une rhétorique des genres*. Paris : Librairie José Corti, 1989.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980.
- Dethy, Catherine. « Leïla d'ici et de là-bas ». *Le Vlan*, n° 1119, 1985 : 43-54.
- Didier, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris : Presses Universitaires de France, 1981.
- Fabre, Thierry. « Les intermédiaires culturels, vers une dialogique franco-algérienne ». *Hommes et Migrations*, n° 1144, 1991 : 27-34.
- Gayatri Spivak, Gayatri. « Can the Subaltern Speak ? Speculations on Widow Sacrifice ». *Wedge*, 7/8, 1985 : 120-130.
- Glissant, Édouard. *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard, 1990.
- Houari, Leïla. *Zeïda de nulle part*. Paris : L'Harmattan, 1985.
- Houari, Leïla. *Quand tu verras la mer*. Paris : L'Harmattan, 1988.
- Houari, Leïla. *Les rives identitaires*. Paris : L'Harmattan, 2011.
- Houari, Leïla. *Ni Langue ni pays*. Paris : L'Harmattan, 2018.
- Ionescu, Mariana (dir.). *Les Cahiers du GRELCEF*, n° 1, « L'Entre-deux dans les littératures d'expression française », mai 2010.
- Lamort, Jean. « Transculturation : naissance d'un mot ». *Vice Versa*, n° 21, 1987 : 18-19.
- Lasserre, Audrey et Simon, Anne (dir.). *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.
- Mata Barreiro, Carmen. « Leïla Houari : écriture d'exil, écriture engagée ». *Litterature di Frontiera = Littératures Frontalières*, XIII, n° 2, 2003 : 67-81.
- Minh-ha, Trinh T. *Woman, Native, Other*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1989.
- Minh-ha, Trinh T. *When the Moon Waxes Red*. New York/London : Routledge, 1991.
- Orlando, Valéry. « To be Singularly Nomadic or a Territorialized National : At the Crossroads of Francophone Women's Writing of the Maghreb ». *Meridians : feminism, race, transnationalism*, vol. 6, n° 2, 2006 : 33-53.

- Pélage, Catherine. « Une littérature de l'entre-deux ». *Hommes & migrations*, n° 1305, 2014 : 127-133.
- Redouane, Najib. « *Zeïda de nulle part* de Leïla Hoauri : l'écriture de l'entre-deux ». *Arabic and Middle Eastern Literatures*, vol. 4, n° 1, 2001 : 43-52.
- Sayad, Abdelmalek. *La double absence. Des illusions aux souffrances de l'immigré*. Paris : Seuil, 1999.
- Sayad, Abdelmalek. « Le pays où l'on n'arrive jamais ». *Le courrier de l'Unesco*, n° 9610, « Les Mondes de l'Exil », octobre 1996 : 10-12.
- Sibony, Daniel. *Entre-deux. L'origine en partage*. Paris : Seuil, 1991.

Sitographie

- « Leïla Houari, là où le vent la mène ». *La manche Libre*, février 2019. [En ligne]. URL : https://www.editions-harmattan.fr/_uploads/complements/HOUARI%20LEILA.pdf (consulté le 09/10/2020).

Corpus

- Houari, Leïla. *Poème-fleuve pour noyer le temps présent*. Paris : L'Harmattan, 1995.
- Houari, Leïla. *Cuisine intérieure*. Paris : L'Harmattan, 2014.

Réinterprétations du thème du voyage dans *L'Année dernière à Saint-Idesbald* de Jean Jauniaux : entre immobilité, évasion et fantaisie

Iulia-Roxana GEORGIU

Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, Roumanie

Résumé : Le désir de transcender les frontières spatiales, temporelles, métaphysiques, de vivre à l'extrême, corrélé avec le talent et la créativité des écrivains ouvrent plusieurs horizons d'analyse concernant les différentes approches du « récit de voyage ». À cet égard, l'« intertextualité », l'« autobiographisme », le « dialogisme », l'« anthropologie interprétative », le « constructivisme social » sont des concepts exégétiques qui, appliqués à l'écriture viatique, la réinvente et l'amène à un autre niveau de réception. La position du « récit de voyage » à mi-chemin entre « littérature mineure » et « littérature majeure » confère à l'écrivain la possibilité du mélange des genres littéraires, des différentes instances narratives, une plus grande liberté d'expression et d'organisation des plans discursifs. Le présent article met en avant la réitération de cette écriture du voyage, par rapport aux tendances et orientations littéraires les plus récentes, à partir de deux nouvelles (*Pontiac* et *Room-service*) tirées du recueil *L'Année dernière à Saint-Idesbald* (2015) de Jean Jauniaux.

Abstract: The desire to transcend spatial, temporal and metaphysical boundaries, and to live life to the extreme, correlated with the talent and creativity of writers opens up several horizons of analysis concerning the different approaches to the “travel narrative”. In this regard, intertextuality, autobiographism, dialogism, interpretative anthropology, social constructivism are exegetical concepts that, when applied to viatic writing, reinvent it and bring it to another level of reception. A crossbreeding between history and novel, the “travel narrative” is located halfway between “minor literature” and “major literature”. This position gives the writer the opportunity to mix literary genres, different narrative instances, greater freedom of expression and organization of discursive levels. The present article revisits travel writing in relation to the most recent critical trends in literature, starting from two short stories (*Pontiac* and *Room-service*) by Jean Jauniaux, which are part of the collection *L'Année dernière à Saint-Idesbald*.

Mots-clés : dialogisme, exclusion, imposture, intertextualité, nomadisme, sociocritique.

Keywords: dialogism, exclusion, imposture, intertextuality, nomadism, socio-criticism.

Le thème du voyage, du déplacement dans l'espace et dans le temps, représente l'un des axes centraux de l'univers fictionnel des écrivains. Le sujet a déjà été abordé sous de nombreuses formes et styles, ce qui nous laisserait penser qu'il est assez difficile d'offrir aux lecteurs une perspective complètement novatrice là-dessus. Pourtant, d'après les observations de Guillaume Thouroude, la trajectoire littéraire des écrivains « tels que Jean et Olivier Rolin, Jean-Marie Laclavetine, Daniel Rondeau, ou des auteurs multimédias tels que Raymond Depardon et Chris Marker [...] permet de faire connaître de nouvelles voix de la littérature des voyages » (2015). Selon le même chercheur, l'originalité et l'authenticité de cette écriture viatique réside dans le fait qu'elle « donne ainsi sa pleine mesure en confrontant le simple désir de voyager aux grandes questions

que soulèvent les nouvelles situations sociales et urbaines provoquées par les évolutions économiques et politiques récentes » (Thouroude 2015). Au cours du présent article on verra qu'on peut aussi placer sous cet angle certains textes signés par Jean Jauniaux.

Dynamique, impliqué et attentif à tout ce qui se passe dans la société contemporaine, l'écrivain belge aborde des questions d'actualité pour ses lecteurs. La globalisation, l'immigration, la condition humaine dans l'ère des technologies numériques, la marginalité et l'exclusion sociale sont quelques-uns des problèmes qui provoquent des tensions dans le monde. Tout au long de l'article on découvrira que l'auteur parvient à les intégrer parfaitement dans son discours en présentant des personnages en mouvement qui, à travers leurs déplacements, essaient de surmonter les difficultés de la vie. Donc, comme l'explique si bien Nedjma Benachour, « le récit de voyage n'est-il pas toujours un simple assemblage de scènes vécues par-ci, par-là, il est souvent le prétexte à une stratégie d'écriture élaborée, ordonnée, construite qui donne vie au voyage lui-même » (2008, 206). En conséquence, dans cette étude nous nous proposons, d'une part, de montrer comment autour de ce thème ancestral l'écrivain met en lumière les grands drames de la société contemporaine et, d'autre part, d'analyser, à partir des multiples causes qui déterminent les personnages à bouger, le rôle décisif que jouent ces voyages dans leur évolution au fil du récit. Un autre aspect que nous mettrons en évidence c'est la manière originale de l'écrivain de faire revivre le genre viatique, en l'enrichissant à la fois par le contenu idéationnel et la schématisation discursive.

1. Voyager pour chercher de meilleures conditions de vie

Parmi les raisons qui poussent les gens à partir à la découverte de l'inconnu on compte aussi l'espoir de bâtir un meilleur avenir pour leur famille. Malheureusement, cela introduit un nouveau problème de la société contemporaine, à savoir l'immigration. Cette question mondiale, directement liée dans les médias à l'idée de déplacement en masse de plusieurs millions de personnes, à leur fuite illégale, à leur évasion clandestine d'un pays, est également abordée dans les œuvres des écrivains contemporains. Mais la vision de ces derniers est souvent complètement différente de l'opinion publique.

Le récit *Pontiac*, tiré du recueil de nouvelles *L'Année dernière à Saint-Idesbald*¹, nous propose une autre perspective sur le sujet. Le paradigme de l'exclusion sociale y est présent et s'applique à une population minoritaire, nomade, stigmatisée par des clichés sociaux. Comme le remarque Guillaume Thouroude, « [p]ar définition, le nomade est minoritaire, car il se trouve dans la précarité du territoire, à la différence du sédentaire qui crée les conditions socio-économiques

¹ Jean Jauniaux, *L'Année dernière à Saint-Idesbald*, Avin, Éditions Weyrich, 2015. Dorénavant désigné à l'aide du sigle *AD* suivi du numéro de la page.

capables de lui donner au moins l'illusion de "posséder" la terre » (2015). Par analogie, ce qui est intéressant à observer dans l'évolution du genre viatique c'est le fait que :

Dans l'ordre des lettres, le récit de voyage s'imposait à la marge sans posséder de légitimité nette. [...] Cette précarité générique correspond assez à une littérature dite mineure qui influence la littérature majeure, et c'est ce que les récits d'après-guerre ont eu tendance à faire en France. C'est en définitive au sein de ce genre littéraire que la frontière entre art mineur et art majeur, ou pour le dire autrement, entre culture populaire et haute culture, se brouille d'une manière singulièrement paradoxale (Thouroude 2015).

Analyser la nouvelle *Pontiac* à la lumière de cette perspective comparatiste et transversale, nous fait prendre conscience de l'intuition extraordinaire de l'écrivain dans la manière dont il conçoit son texte. Si nous partons du principe que les récits de voyage appartiennent à la littérature marginale, périphérique, un premier élément constitutif est la figure de l'opprimé, du pérégrin exilé de la société. L'écrivain la recrée à travers les membres d'une famille rom qui veulent quitter la France, mais qui sont arrêtés à la frontière par les autorités :

À quelques kilomètres de la frontière franco-belge, sur un parking routier désaffecté le long de la route de Cul-des-Sarts, un combi de la police fédérale belge et un attelage disparate composé d'une caravane familiale et d'une longue voiture américaine Star Chief rouge vif stationnent côte à côte. Assis sur un assemblage de parpaings, un homme âgé observe sa famille éparpillée sur le bitume : trois jeunes enfants, deux femmes, deux hommes. De temps à autre, il sermonne les enfants qui se chamaillent. La maman leur interdit de s'éloigner et d'aller s'amuser au bord de l'Eau Noire, la rivière dont ils entendent les cascades en contrebas. Toute une famille rom attend la fin de l'inspection policière au milieu de nulle part, dans la chaleur nauséabonde de ce parking... (AD 107)

Le choix de l'écrivain de placer cette famille au milieu de nulle part trouve sa parfaite justification dans la notion de « non-lieu » (Augé 1992). Défini comme une zone de transition, intermédiaire et de plus en plus présente dans l'écriture contemporaine du voyage selon Thouroude (2015), le non-lieu recouvre des endroits comme les stations de métro, les gares, les aéroports, les hôtels, les centres commerciaux, mais aussi les bidonvilles et les pourtours où les réfugiés s'abritent. Nous pouvons également y ajouter les espaces frontaliers, étant donné que :

ces espaces qui ne sont pas habités par une histoire commune, ni même par une histoire en train de se faire, puisque les « non-lieux » ont pour but de faciliter les mouvements humains, sans laisser les empreintes de l'histoire s'inscrire sur

eux. Le « non-lieu » est un endroit *par où l'on passe*, éventuellement, à la différence d'un « lieu de mémoire » qui retient des traces du passé afin qu'*il ne passe pas...* (Thouroude 2015) (En italique dans le texte)

En même temps, ce qui est surprenant, c'est le rôle que ces espaces jouent souvent dans la construction de l'intrigue narrative : « [c]'est là un paradoxe des non-lieux, qui sont censés favoriser le mouvement et qui se révèlent producteurs de freins, de blocage, de nœuds dans le mouvement » (Thouroude 2015).

Dans *Pontiac*, cela est représenté par les contrôles de sécurité qui deviennent parfois le mobile de nombreuses injustices effectuées par des policiers. Bien que les documents fussent en ordre, à l'étonnement du policier, les membres de la famille ont dû subir un contrôle plus rigoureux : « Les seuls papiers en ordre, a ricané le policier lorsqu'il a vérifié la carte verte et les documents d'immatriculation de la Pontiac. Il a fallu tout de même obtempérer à l'injonction de suivre le véhicule de police jusqu'au parking, où ils se trouvent à présent depuis une bonne heure. » (AD 108).

Comme l'inspection continue et les questions se multiplient, la figure qui se distingue n'est pas celle du père. L'écrivain a choisi de mettre cette responsabilité sur les épaules de Daniela, la jeune fille de cette famille. Elle fait preuve d'une maturité exceptionnelle pour son âge. Beaucoup plus déterminée et audacieuse que les autres, elle s'avère capable de donner les bonnes réponses aux autorités, sans montrer aucune crainte ou méfiance :

– Vous n'êtes pas pressés, n'est-ce pas ? a grincé le plus jeune des représentants de l'ordre, tout en adressant un clin d'œil à son supérieur.
Alexandru a obtempéré, bien sûr. Il s'est tourné vers Daniela, sa fille cadette. C'est toujours elle qui explique leur situation. À plus forte raison aujourd'hui ! Après tout, c'est elle qui a eu l'idée d'aller en Belgique... (AD 107)

La décision de quitter la France et de tourner leurs regards vers la Belgique est venue à l'esprit de Daniela en lisant un article dans un journal. Le choix de l'écrivain n'est pas le résultat du hasard car si nous regardons le nom de ce journal, nous découvrons que Jean Jauniaux fait référence à Jacques De Decker, éditorialiste et chroniqueur au *Soir*² pendant quelques années. Grâce à cette astuce, l'histoire semble empruntée à la réalité quotidienne :

– Regarde, papa ! Je sais où on va aller ! Un pays comme nous : il n'existe pas ! Elle lui avait tendu la première page du journal. *Le Soir* titrait : « Voici comment les Flamands vendent la Belgique ! »
Il ne se souvenait plus exactement des détails de l'article, mais, en substance, le scandale s'illustrait dans une carte géographique dont la reproduction occupait une demi-page du journal. [...]

² Site officiel du journal *Le soir*, [URL] <http://www.lesoir.be/> (consultée le 10 novembre 2020).

Daniela pointait du doigt la bizarrerie de la carte : toute une zone grise, sans nom, sans ville, sans statut s'étendait au sud d'une diagonale partant des Fourons et reliant Menin en contournant par le sud, à mi-parcours, la ville de Bruxelles. Tout cet espace était vide, gris. Les cartographes n'avaient même pas pris la peine d'esquisser les axes routiers, les centres urbains, les réseaux fluviaux.

– Un no man's land ! Papa, c'est là que nous devons aller. Après tout, on nous jette de partout. Pourquoi ne pas aller nulle part ? (*AD* 108-109)

Une fois de plus les points de repère mentionnés indiquent à nouveau le placement de cette famille vers un « non-lieu ». L'écrivain confère à cette jeune fille rom la capacité de saisir les choses en profondeur. Elle est consciente que le monde dans lequel elle vit la rejette. Quand elle regarde la carte géographique de la Belgique, elle se dit que ce territoire est le pays idéal où sa famille pourra vivre tranquillement, loin des stéréotypes et des préjugés sociaux :

Elle était comme cela, Daniela. Intelligente et impulsive. Elle comprenait tout avec une longueur d'avance. Elle lisait entre les lignes. Elle décelait les failles, les fractures, les aberrations. Et là, elle en tenait une belle ! Elle venait de découvrir un pays qui n'existait pas. Ou plus.

– La zone grise de la carte, c'est pour nous, s'était-elle exclamée. Le nouveau pays des Roms, en plein centre de l'Europe ! (*AD* 109-110)

L'article que l'écrivain transfère dans la fiction présente aussi la situation désespérée des migrants clandestins situés sur le territoire français. Comme l'explique Yves Lequin : « [l']étranger est devenu non pas un être humain, mais un objet utilisé pour trouver un exutoire à la crise, à la décadence, au profond sentiment d'incertitude de l'avenir. Il ne faut pas outrer les comparaisons avec d'autres périodes et d'autres idéologies, l'histoire n'étant jamais pure répétition » (2006, 516-517). Étant donné que cette opinion est profondément enracinée dans la conscience collective de la société, les conséquences ne tardent pas à apparaître. L'une des décisions les plus courantes que les autorités mettent en œuvre est l'expulsion forcée. Confrontée à la même menace, Daniela s'est vite rendu compte que sa famille n'était plus à l'abri de ces mesures législatives sur le territoire français :

Pour le reste, l'article décrivait une désolation pire encore que celle qui régnait en France pour la population rom, ainsi que pour les sans-papiers et les illégaux, avec lesquels on les confondait volontiers lorsqu'il s'agissait de rassasier l'appétit xénophobe et sécuritaire. Dans le même journal, Daniela avait repéré un entrefilet qui confirmait les premières expulsions.

À Sangatte les forces de l'ordre avaient nettoyé la « Jungle », ce campement sauvage des candidats à la traversée clandestine vers Douvres. Les rescapés des rafles, [...], avaient fui par les anciens chemins de contrebande qui longeaient la côte. Beaucoup de ceux qui étaient arrivés jusqu'en Belgique, où ils espéraient embarquer clandestinement à Nieuport, Ostende ou Zeebruges, avaient été

arrêtés à La Panne et à Saint-Idesbald. Des photographies prises par des militants des droits de l'homme montraient, au pied des dunes, des femmes et des hommes entravés. (AD 110-111)

L'écrivain réalise une critique de la société contemporaine à partir de l'article publié dans *Le Soir* qu'il reproduit dans la mémoire de Daniela. Ce chevauchement textuel trouve sa justification dans la théorie littéraire lancée par Julia Kristeva selon qui : « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (1969, 146). L'intertextualité, définie quelques années plus tard par Gérard Genette dans un sens plus restrictif comme « la présence effective d'un texte dans un autre » (1982, 8), peut être repérée sous diverses formes dans les récits et les romans de Jean Jauniaux.

Dans la nouvelle *Pontiac*, une autre interférence textuelle apparaît au moment où l'auteur évoque les préférences de lecture de Daniela. La sensibilité poétique de celle-ci s'éveille avec la révélation de la poésie de Rimbaud. Le trajet qu'elle entreprend avec sa famille lui fait découvrir la ville de l'enfance du poète. Fascinée par la beauté du lyrisme de ce précurseur du symbolisme, elle est prête à apprendre par cœur des poèmes entiers :

Il leur avait fallu trois jours pour atteindre Charleville-Mézières. Daniela avait établi l'itinéraire.

Le trajet le plus court passait par cette ville dont elle avait découvert qu'elle était le lieu de naissance de Rimbaud. La jeune fille avait enregistré une photographie du poète qui ornait l'écran de son ordinateur. [...]

Elle avait aimé le regard transparent et triste du jeune poète. En pianotant sur Wikipédia et sur d'autres sites qui y étaient reliés, elle avait lu des poèmes. Elle en avait appris certains par cœur qui berçaient sa rêverie pendant le voyage. (AD 112-113)

Elle s'est identifiée avec celui-ci parce qu'elle remarque dans « le regard transparent et triste du jeune poète » (AD 112-113) une ressemblance frappante avec le sien. Ses yeux prennent une allure rêveuse, son regard s'assombrit chaque fois qu'elle se souvient des vers de Rimbaud. C'est grâce à sa voix poétique qu'elle réussit à surmonter les difficultés et les stéréotypes qui l'entourent. Parmi les vers qui chassent ses peines, les plus récités sont tirés du poème *Le Bateau ivre*.

Le choix du poème n'est pas aléatoire car :

toutes les expériences de bateau ivre, sont celles de Rimbaud : la rupture avec nos conventions et notre monde ; le voyage vers l'inconnu ; l'épreuve de la liberté ; les inoubliables visions, dont certaines sont belles et rassurantes, d'autres dangereuses et effrayantes ; des sensations et des émotions aussi opposées et extrêmes que le sont les climats des « pôles » et des « zones » du poème ; le désir

de la « future Vigueur » suivi d'un désir de néant ; la nostalgie de l'Europe et de l'enfance ; insatisfaction, la lassitude. Tout est là, et en même temps ; ainsi qu'un frissonnent des éléments matériels, toute la faune et la flore des pays imaginaires et, dirait-on, sans aucun souci d'ordre. (Hackett 1967, 22)

Les mêmes émotions sont ressenties par Daniela. L'aliénation par rapport aux autres est complétée par le désir d'échapper des mains de ceux qui se comportent mal avec sa famille. Elle rêve de liberté, de sécurité sociale et d'un monde meilleur. Son voyage organisé afin de « découvrir un pays qui n'existait pas » (AD 100) est similaire au bateau qui navigue vers l'inconnu. Cela éveille en elle, d'une part, de nouvelles perspectives pleines d'espoir et de confiance dans le futur, mais, d'autre part, elle est consciente que ses rêves risquent de ne pas se réaliser et qu'il est possible que le pays idéal ne soit qu'un mirage séduisant et trompeur.

Malheureusement, en arrivant à la frontière franco-belge, Daniela se rend compte que la « zone grise, sans nom, sans ville, sans statut » (AD 109) qui correspond parfaitement à la réalité de la population rom, reste toujours un pays européen. Devant la désillusion qu'elle vit, la voix du poète est celle qui rend sa vie supportable :

Ils ne s'étaient pas attardés à Charleville-Mézières. Leur convoi avait traversé dans l'indifférence la place Ducale et longé la Meuse en suivant les panneaux indicateurs « Belgique Frontière ». Ainsi, la Belgique existait encore : la carte publiée dans *Le Soir* illustre une erreur d'infographie et pas un rêve de la géographie. Assise dans le combi face aux deux policiers, Daniela entend sous le clapotement de la pluie la voix du poète. (AD 113-114)

Le poème de Rimbaud la transpose dans une autre dimension spatio-temporelle. L'état de mélancolie et la solitude du poète qui se sent spirituellement étouffé dans ce monde, devient son état d'esprit. Isolée de tout, Daniela sent que seul le poète peut la comprendre parce qu'à travers son poème il fait « allusion aux nostalgies de l'âme humaine, à ses vertiges, à ses obscures aspirations. Une allusion à son secret malais, à ce qu'il y a d'essentiel et de plus absolu dans son intime souffrance, lassée d'effort, en quête du mieux. » (Beaunier 1902, 59). Daniela s'abandonne à ses méditations, en cherchant consolation dans la poésie pour son âme déchirée, mais aussi :

Pour Alexandru qui allume une cigarette en regardant d'un air inquiet dans sa direction, pour Pontiac, le chef indien qui peut-être veille sur le destin de cette famille errante, et pour essayer une nouvelle fois d'en comprendre le sens, elle récite des vers qu'elle devine de circonstance, dans ce combi de police arrêté sur un parking de bitume au bord de l'Eau Noire dans les sombres forêts d'Ardenne.

*Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
Noire et froide où vers le crépuscule embaumé*

*Un enfant accroupi plein de tristesse, lâche
Un bateau frêle comme un papillon de mai. (AD 115)*
(En italique dans le texte)

Dans son étude centrée sur la circulation des genres dans l'écriture viatique Sylvie Requemora-Gros constate que « [l]a modernité oppose à la pureté revendiquée par les Anciens le mélange, le métissage, l'hybridité, l'intertextualité comme nouvelles valeurs esthétiques et idéologiques, où la circulation générique aboutit à la constitution d'un genre "nomade" » (2011, 68). En intégrant avec succès dans la construction narrative de la nouvelle *Pontiac* un article de presse d'actualité ainsi que le poème *Le Bateau ivre* de Rimbaud, Jean Jauniaux maîtrise habilement ce « syncrétisme » textuel. La même auteure souligne également le fait que « [l]a vogue des récits de voyages qui en découle ne révèle ainsi certainement pas un nouveau nomadisme anthropologique européen, mais une nouvelle forme de nomadisme poétique où la circulation des genres est constitutive de cet archi-genre qu'est la relation de voyage » (70). Ce retour à la poésie et à son universalité au-delà des ravages du temps, mais aussi cette fusion intergénérique qui correspond à la direction actuelle de la littérature européenne est aussi présent dans l'œuvre de Jean Jauniaux.

L'interférence des écritures, des styles et des imaginaires à la fois sociaux et individuels sur laquelle repose la théorie énoncée par Julia Kristeva devient le fil conducteur de notre analyse. Johanne Prud'homme et Lyne Légaré considèrent que « [t]out texte littéraire se lit comme double » (2006). Cette prolifération se traduit tant par « le corpus littéraire antérieur ou synchronique (contemporain) » (2006) utilisé par l'écrivain pour « articule[r] dans ses textes (par appropriation, transformation ou reformulation) le discours de l'autre » (2006) que par la réciprocité, la correspondance entre l'intervention du narrateur et le dialogue ou le monologue intérieur des personnages.

L'image d'une Europe hostile et peu accueillante que Daniela découvre au cours de ce voyage réapparaît tout au long de la nouvelle. On la retrouve quand Daniela lit dans *Le Soir* le troublant article sur les expulsions des migrants, quand elle récite par cœur les vers du *Bateau ivre* de Rimbaud qui parlent d'une « Europe...Noire et froide... » (AD 115), mais aussi à travers les expériences vécues par les autres membres de la famille rom. Pour le lecteur attentif, la voix du personnage féminin principal rejoindra celle de l'éditeur du *Soir*, celle du poète, celle des autres personnages et la voix du narrateur.

Cette organisation du discours remet en question les concepts bakhtiniens de polyphonie et de dialogisme. Plus précisément, selon la délimitation conceptuelle réalisée par Ilie Moisu, on peut parler d'un *dialogisme thématique* (2015, 256). Un premier aspect qui en découle c'est qu'au « niveau socio-idéologique, le discours narratif et les personnages deviennent des instruments par lesquels l'écrivain entre en dialogue avec la tradition » (256). Dans ce cas, le point de référence est la poétique de Rimbaud. De même, au « niveau analytique on se

rapporte au "personnage comme personne" » (257), « on a à faire à une *conscience dialogisée*, le discours intérieur du personnage étant, en fait construit par l'entrecroisement de plusieurs voix qui reflètent et, en même temps, articulent la position du personnage par rapport aux autres personnages peuplant le monde du texte » (254). Par cette approche, beaucoup plus animée, Jean Jauniaux établit l'interconnexion entre le passé, le présent et l'avenir. L'écrivain veut amener le lecteur à s'identifier à cette fille rom, à faire passer à travers le filtre de la conscience toutes les expériences qu'elle a vécues, à le faire peut-être réagir, surmonter les préjugés, les clichés sociaux et ethniques.

En tant qu'écrivain engagé, Jean Jauniaux aborde la question des immigrés sous un autre angle. Presque toujours considérés comme une nuisance, un élément qui perturbe le cours normal de l'économie et le bien-être de la société, les immigrants sont le plus souvent évacués des pays où ils arrivent. Ce qui est différent, c'est que l'auteur parle en plus de cet aspect, de leur propre isolement du reste du monde. Même si dans la société contemporaine il semble qu'il n'y ait pas de solutions viables pour leur réintégration, à travers le personnage féminin de la nouvelle, l'écrivain révèle l'un des moyens par lesquels les immigrants ne ressentent pas si intensément la désolation, l'abîme dans lequel ils s'enfoncent à cause des injustices auxquelles ils sont confrontés. Ils peuvent briser ce cercle de la damnation collective par l'éducation, par l'exercice de la lecture, parce que « l'espace littéraire – par son pouvoir de mise en connexion – permet de construire de l'unité, de transcender les divisions culturelles, linguistiques, anthropologiques, sociales » (Godfroy 2006). Cet attribut de la littérature on le retrouve tout au long du volume dont la nouvelle *Pontiac* fait partie.

2. Voyager pour survivre

Jean Jauniaux a également une vision différente de celle de la grande majorité en ce qui concerne la question des gens de la rue. Perçus comme des personnes immobiles, debout au coin du trottoir ou des immeubles, en haillons, mendiant des miettes, ils peuvent être vus aussi comme figures emblématiques du vagabondage, de l'errance, des interminables flâneries dans les rues. Dans *Room-Service*, une autre nouvelle du recueil *L'année dernière à Saint-Idesbald*, l'auteur présente le cas de William qui, depuis qu'il a été licencié, vit dans la rue :

Il appartient dorénavant à la catégorie des errants. Ceux qui n'ont pas encore tout à fait sombré dans la clochardisation. Dans leur débâcle, ils ont réussi à conserver quelques vestiges qu'ils emportent partout avec eux. L'attaché-case de William contient des sous-vêtements, deux chemises, trois livres, des photocopies de son diplôme, un permis de conduire, une facture de téléphone adressée à son dernier domicile. Il porte un costume gris, chemise et cravate. Les mocassins font encore illusion, de même que l'imperméable. Toute une vie a trouvé place dans l'attaché-case de William, avec son lot d'abandons, un

divorce, pas d'enfants, des mois, des années de voyages à bord d'autocars qui, avec les hôtels, étaient devenus son chez-soi. (AD 89)

Cette comparaison entre la vie de William et l'attaché-case qu'il emporte partout remplit de multiples fonctions. Même si une valise sert surtout à contenir des vêtements et autres objets personnels, étant la référence qui renvoie immédiatement à la notion de voyage, elle peut aussi symboliser le bagage émotionnel que nous portons toujours avec nous. Ce sont peut-être nos luttes quotidiennes, nos blessures spirituelles, les souffrances infligées, la méfiance à l'égard des autres, les déceptions, les craintes qui assombrissent nos espoirs, les événements traumatisants et la liste pourrait continuer... Concernant les expériences de vie que William a traversées, l'écrivain mentionne :

Les amis et les amours n'ont été que de passage ou de passade. Il n'en reste même pas le souvenir fût-il fugace d'un peu de bonheur, d'un sourire, d'un regard. Les autocars Ducasse étaient devenus sa raison d'être autant que son gagne-pain, son quotidien autant que son horizon. Parfois, il disait, lorsqu'on lui demandait son métier : « Je fais partie des gens du voyage. » (AD 89)

L'attaché-case qu'il a toujours avec lui est aussi le symbole d'un métier, d'un emploi, d'un statut social que malheureusement le personnage n'a plus, mais qu'il affiche pour tromper les autres. Vêtu d'un costume, avec une valise à la main, les gens peuvent facilement l'associer à un homme d'affaires prospère, à un riche visiteur étranger qui se dirige vers l'hôtel, à un professeur qui semble avoir une conférence importante. Concernant ses vêtements et son souci pour garder les apparences devant les autres, comme le protagoniste du roman *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, William a des endroits précis pour maintenir sa figure de dandy moderne :

C'est une pulsion de même ordre qui incite William à faire un minimum de toilette chaque matin.

Comme pour les repas, William a ses filières propreté : les grands hôtels. Plus ils sont rutilants, luxueux, internationaux, plus facile est leur accès. Il suffit d'en changer chaque jour : le Métropole, le Hilton, le Novotel, l'Europa, l'Amigo, et les autres grands hôtels de Bruxelles et de la proche périphérie reçoivent ainsi la visite de William à intervalles réguliers. L'idéal est de laisser une semaine entre chaque visite. (AD 95)

Il convient de rappeler que cette ressemblance du personnage avec une figure littéraire déjà consacrée implique à nouveau la notion d'intertextualité. Par sa qualité intégrative, kaléidoscopique, ce rappel à la tradition fonctionne à double sens. D'abord, la façon de penser et de se comporter de William est tellement similaire au personnage inventé par Wilde. L'obsession pour une tenue soignée qui ne laisse aucun soupçon sur la précarité de sa situation financière ou sur son

état de décadence se manifestent de manière évidente dans la routine qu'il s'est imposée : « Se laver chaque matin est une règle à laquelle William ne déroge jamais. Il lui arrive de ne pas manger pendant plusieurs jours, de ne pas trouver d'abri où dormir, de marcher jusqu'au bord de l'évanouissement juste pour ne pas trembler de froid, mais chaque jour il fait sa toilette. » (AD 96) Puis, William peut être considéré aussi un anti-dandy (tout comme nous pouvons parler d'un anti-héros) ou peut-être une parodie du dandysme, parce que malgré les efforts pour garder sa tenue vestimentaire toujours soignée, les traces d'usure deviennent de plus en plus évidentes.

Pour éviter d'être repéré par les autres, William a sa propre façon d'échapper aux regards qui se fixent sur lui dans les endroits qu'il fréquente quotidiennement. Il rédige dans son aide-mémoire toutes les informations qui sont d'une nécessité vitale pour construire un plan d'action fiable dans des situations dangereuses :

Sur du papier à lettres estampillé à l'enseigne du Hilton, William note, pour chacun des hôtels, les précautions à prendre pour éviter les mauvaises surprises. Chacun des lieux qu'il fréquente se trouve ainsi répertorié dans cet aide-mémoire qu'il complète de jour en jour. Outre la description précise du trajet le plus rapide et le plus sûr pour se rendre aux toilettes sans embûches, il indique les prénoms des concierges, les horaires de ceux qui sont les moins regardants, la feuille de service des femmes de ménage. Par dérision il ajoute une classification des lieux. Suivant la facilité avec laquelle un quidam comme lui peut bénéficier des services mis à la disposition de la clientèle, il attribue d'une à cinq savonnettes aux hôtels. Petit à petit, il complète les feuillets avec des conseils et recommandation : les jours à éviter, la quiétude des salons, la mise à disposition de journaux et même de livres, la proximité d'une bouche de métro où passer la nuit. (AD 97-98)

Le fragment peut être interprété aussi comme une ironie à l'adresse du *Nouveau Roman* qui se définit par une série de rejets. Premièrement, le personnage joue un rôle secondaire et au centre passe la description des espaces et des objets. De même, la nouvelle de Jean Jauniaux semble respecter les principes esthétiques de ce mouvement littéraire. Par exemple, l'espace est lié au thème du voyage : errance, promenade, marche et enquête, investigation, les lieux sont encombrés d'objets. Il y a cette primauté de la description sur la narration, de la littérature objectale, promue entre autres par Georges Perec qui dans *Espaces d'espaces* (1974) fait des inventaires similaires. On remarque également la discontinuité temporelle signalée par les anticipations (prolepses) ou les rétrospections (analepses, flash-back). Nous pouvons parler d'un incipit *in media res*, en tenant compte du fait que la nouvelle nous présente William déjà dans la position de clochard, puis l'écrivain explique comment le personnage est arrivé dans cette situation, la trame étant un puzzle à reconstituer. Les flash-backs apparaissent lorsque le personnage revient

dans le passé pour faire une rétrospective de sa vie. William n'a jamais imaginé l'avenir de cette manière parce qu'il avait une formation professionnelle :

Son destin n'aurait pas dû être celui-là. William a effectué un parcours sans faute. Il a étudié. Il a appris un métier. Diplôme en poche, il s'est installé à Bruxelles. Il a envoyé des curriculums vitae et lettres de motivation. On l'a convoqué à des entretiens d'embauche. Les « Autocars Ducasse » commençaient leur activité. William a su convaincre et a signé le contrat auquel, un quart de siècle et des centaines de milliers de kilomètres plus tard, vient d'être mis un terme. (AD 88-89)

Toutefois, il finira par être rangé dans la catégorie des errants et viendra à connaître leurs conditions de vie, statut qui influencera la façon dont il se perçoit : « Aujourd'hui, il partage aussi leur précarité. Une fois dépensées les indemnités – rondelettes – de licenciement, William a quitté comme un voleur l'appartement meublé qu'il louait à la semaine, a déposé les clés dans la boîte à lettres de la concierge, a franchi la porte du hall qui s'est refermée sur lui. » (AD 90).

Vivre dans la rue... Voilà le destin de William : devenir un SDF, malgré le diplôme obtenu à la fin des études, en dépit de l'expérience acquise durant les années de travail. Que reste-t-il à faire dans cette situation désespérée ? Se résigner ou agir contre le courant. Gardant avec ses derniers efforts son statut d'autrefois, William ne renonce jamais.

La préférence des représentants du Nouveau Roman pour les apparences des personnages (personnages-pronom, personnages-marionnettes, personnages qui perdent ou changent d'identité) peut être mise en rapport avec la prédilection pour la fausse apparence des personnages de Jean Jauniaux.

Vivre seul, sans aucun engagement familial, professionnel ou communautaire, transforme William en un personnage flexible, caméléonesque. Il peut ressembler à n'importe qui : un voyageur qui passe la nuit dans un hôtel, un acheteur potentiel dans un magasin de meubles, un invité d'un dîner exclusif etc. Comme un caméléon pourvu d'une remarquable capacité d'adaptation à la vie sauvage, William adapte son apparence et sa personnalité à l'environnement qu'il fréquente pour ne pas attirer l'attention sur lui, mais ce jeu de rôle permanent comporte un risque élevé :

Toujours sur le qui-vive, il doit se fondre dans la ville. Chaque matin, il part en chasse : il doit débusquer un point d'eau et un ravitaillement. Jusqu'à la nuit, il doit ressembler à ce qu'il n'est plus. Sa survie dépend de son apparence, de l'image qu'il donne de lui. Tant que son veston et ses chemises seront présentables, tant qu'il aura les joues rasées et les mains propres, il pourra entrer dans les palaces et les musées, dans les bibliothèques et les expositions de meubles. (AD 103)

Cependant, malgré ses soucis obsessionnels, le portrait physique de William viendra dévoiler finalement la précarité de sa situation financière, parce que :

L'argent vient à manquer. [...] Le costume luit d'usure et de gras, aux manches, à hauteur des coudes, au col, aux revers. Le lustre est le premier signe de la misère, comme une tache sur la peau du lépreux. Il s'étend sur le veston et le pantalon qui brillent par endroits, plus foncés, plus sales. Les taches et les trous se multiplient sur le tissu. Les chaussures, couvertes de poussière et de boue, terminent le tableau que William offre à voir, dans les métros, dans les bus, dans les trams. Malgré une chemise déboutonnée au col, il porte encore une cravate. Les motifs rieurs, une succession d'images de Tintin et Milou extraites de différents albums, sont ternis. (AD 93)

Dans la nouvelle, rien n'est laissé au hasard. Voilà pourquoi le détail sur la cravate de William fait aussi sens : il révèle le rapport que ce personnage entretient avec Tintin, le protagoniste des bandes dessinées. Cette référence intertextuelle renvoie à la première caractéristique que Benoit Peeters (2002) nous dévoile à propos du reporter des bandes dessinées, à savoir le fait d'être toujours sur la route.

Comme dans les histoires précédentes, Jean Jauniaux parvient une fois de plus à mettre à jour le thème ancestral du voyage. Inspiré de la réalité quotidienne, des situations inattendues qui peuvent survenir, des craintes jaillissant de l'insécurité de demain, l'écrivain soumet à l'attention du lecteur l'image du clochard, un cas de figure qui soulève de nombreuses controverses tant à l'échelle nationale qu'europpéenne, voire mondiale. L'auteur défie ses contemporains de se mettre pour un instant à la place de l'autre, de celui opprimé par le destin, oublié au coin de la rue. La réalité c'est que les gens préfèrent rester à l'écart : de leurs mains sales, de l'odeur émanant de leurs vêtements, de leur regard suppliant la miséricorde, des histoires qui se cachent derrière leur apparence. En conséquence, tous les efforts du personnage circonscrivent précisément ce désespoir, de ne pas attirer cette répulsion collatérale, univoque, qui le damnera pour toujours.

Conclusion

Nous pouvons conclure que le thème du voyage apparaît de manière récurrente chez Jean Jauniaux. Quels que soient le statut social des protagonistes, leur âge ou leur formation, une partie essentielle de leur existence est étroitement liée aux déplacements dans l'espace. Qu'ils se lancent dans un périple dépaysant à l'aide d'une ancienne voiture de collection ou qu'ils effectuent tous les jours des allers-retours routiniers en train ou simplement à pied, les personnages de Jean Jauniaux sont habités, à l'image de leur créateur, par l'irrésistible envie de voyager.

Les attributs du voyage, qu'il s'agisse de liberté, d'exploration, de dépassement des limites et des attentes de la connaissance, se retrouvent de manière sublimée dans l'écriture de Jean Jauniaux. La structuration englobante et la reconfiguration thématique de ses œuvres se nourrit de références intertextuelles, des incursions autoréflexives, de la mixité des genres. À travers les itinéraires présentés, l'auteur invite ses lecteurs à découvrir non seulement la dimension spatiale, mais aussi la dimension temporelle du voyage. Cette spatio-temporalité s'exprime à travers une mosaïque textuelle qui réunit aussi bien des repères concrets du canon littéraire, de la cinématographie, de la bande dessinée, que des allusions implicites au Nouveau Roman, au *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde. Le récit de voyage devient un prétexte pour le retour au livre, à l'expérience de la lecture, car comme le dit si bien Marc Lescarbot, « derrière le visage de l'*homo viator* se profile la silhouette de l'*homo lector* » (2007, 39).

Références bibliographiques

- Amossy, Ruth. « La double nature de l'image d'auteur ». *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 15 octobre 2009. [En ligne]. URL : <https://journals.openedition.org/aad/662> (consultée le 6 novembre 2020).
- Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Éditions du Seuil, 1992.
- Beaunier, André. *La Poésie Nouvelle*. Paris : Édition Société du Mercure De France, 1902.
- Berger, Peter et Luckmann, Thomas. *La Construction sociale de la réalité*, traduction de Pierre Taminiaux et Danilo Martuccelli. Paris : Armand Colin, coll. Individu et Société, 2018.
- Genette, Gérard. *Palimpseste : la littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- Godfroy, Alice. « Qu'est-ce qu'un espace littéraire ? ». *Acta fabula*, vol. 7, n°6, Novembre-Décembre 2006. [En ligne]. URL : <http://www.fabula.org/revue/document1705.php> (consultée le 14 novembre 2020)
- Hackett, Cecil Arthur. *Autour de Rimbaud*. Paris : Librairie C. Klincksieck, 1967.
- Kristeva, Julia. *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*. Paris : Éditions du Seuil, 1969.
- Lescarbot, Marc. *Voyages en Acadie (1604–1607)*, édition critique par Marie-Christine Pioffet. Québec : Presses Université Laval, 2007.
- Lequin, Yves. *Histoire des étrangers et de l'immigration en France*. Paris : Édition Larousse, 2006.
- Moisuc, Ilie. « Mikhaïl Bakhtine : les visages du dialogisme ». *Language and Literature – European Landmarks of Identity*, n°16 (2015) : 253-259. [En ligne].

- URL : <https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A24530/pdf> (consultée le 12 décembre 2020).
- Peeters, Benoit. *Hergé, Fils de Tintin*. Paris : Édition Flammarion, coll. Grands biographies, 2006. [En ligne]. URL : <https://www.scribd.com/document/273268977/Herge-Fils-de-Tintin-Benoit-Peeters> (consultée le 9 novembre 2020).
- Perec, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris : Éditions Galilée, 1974.
- Requemora-Gros, Sylvie. « La circulation des genres dans l'écriture viatique : la "littérature" des voyages ou le nomadisme générique, le cas de Marc Lescarbot ». In *Œuvres et critiques*. Tübingen : Éditions Francke/Narr, 2011.
- Thouroude, Guillaume. « Les non-lieux dans la littérature du voyage. Banlieue, marge et périphérie dans l'écriture contemporaine », 14ème colloque du Collège International du Voyage, Mars 2015. [En ligne]. URL : https://www.academia.edu/35827959/Les_non_lieux_dans_la_litt%C3%A9rature_du_voyage_Banlieue_Marge_et_p%C3%A9riph%C3%A9rie_dans_l%C3%A9criture_contemporaine (consultée le 10 novembre 2020)

Corpus

- Jauniaux, Jean. *L'Année dernière à Saint-Idesbald*. Avin : Éditions Weyrich, 2015.

Actualisations d'un *topos* de la littérature de l'exil : la traversée maritime, à travers *Mur Méditerranée* de Louis-Philippe Dalembert et *Là où le Soleil ne brûle pas* de Jacinthe Mazzocchetti

Lila LAMROUS

Université Clermont Auvergne, France

Résumé : La traversée maritime est un *topos* narratif que certains auteurs francophones actualisent et reconfigurent à la lumière de la crise migratoire contemporaine. Dans notre contribution, nous analysons les romans : *Mur Méditerranée* de Louis-Philippe Dalembert et *Là où le Soleil ne brûle pas* de Jacinthe Mazzocchetti qui proposent une réflexion sur le sens de l'exil dans la mondialisation. Une lecture comparée révèle des points communs dans le traitement de la figure du migrant mais aussi des divergences notamment dans la poétique : si Mazzocchetti construit un parcours émotionnel, Dalembert tisse des voix et des mémoires de l'exil. Dans les deux cas, résonne une dénonciation des frontières.

Abstract: The sea crossing is a narrative topos that Francophone authors update and reconfigure in light of the contemporary migration crisis. This analysis will focus on two novels, *Mur Méditerranée* by Louis-Philippe Dalembert and *Là où le Soleil ne brûle pas* by Jacinthe Mazzocchetti, which offer a reflection on the meaning of exile in the context of globalization. A comparative reading reveals common elements in the treatment of the figure of the migrant but also differences, particularly insofar as poetics is concerned: if Mazzocchetti chooses an emotional path, Dalembert weaves voices and memories of exile. Both, though, offer a denunciation of borders.

Mots clés : exil, traversée maritime, topos narratif, littérature francophone, réécriture transculturelle, frontières.

Keywords: exile, sea crossing, literary topos, francophone literature, transcultural rewriting, borders

La traversée maritime occupe une place privilégiée dans la littérature et ce, depuis l'Antiquité dont les grands auteurs (Virgile, Homère, Ovide) offrent des modèles à la réécriture de ce qui deviendra progressivement un thème essentiel de la littérature de l'exil. Les lecteurs ont en tête immédiatement le récit des périple d'Ulysse ou le recueil des poèmes des tourments d'Ovide, l'un et l'autre contribuant à dessiner des contours épiques ou élégiaques à ce thème littéraire. Les trajets en mer d'Ulysse s'intègrent dans les différentes étapes de son voyage de Troie à Ithaque (Lukinovitch 1998, 9-26) : ils sont présents à l'initial de son errance marquant son entrée en terre inconnue ; ils renforcent son désir de retour, et désignent la mer comme lieu d'expiation, de crainte et de bravoure. Dans *Les Tristes*, recueil qui marque par bien des aspects la naissance du récit de l'exil, le poète Ovide vit la traversée maritime avec douleur puisqu'elle signe l'arrachement et l'impossible retour à Rome. Dans ses poèmes de l'exil, la traversée produit l'horreur d'une mort sans sépulture, traduite, entre autres, par les images du naufrage et de la tempête, lesquelles soulignent également la violence du désastre qui s'est abattu sur le poète banni.

La forte charge émotionnelle des descriptions marines sert autant le projet argumentatif de l'auteur (qui dénonce l'injustice de l'édit de l'empereur) que son projet poétique : la métaphore nautique évoque les mouvements de l'écriture, voire l'élan poétique (Demerliac 2019).

D'autres traversées en mer nourrissent un héritage littéraire collectif constitué de récits de l'exil et de genres connexes comme le récit de voyage et le récit d'aventures, imposant notamment des noms de marins et de navigateurs, réels ou fictifs, vivant cette expérience singulière au cœur de leur exil, contraint ou désiré. Sinbad, par exemple, sorte d'alter ego oriental d'Ulysse, ne cesse de s'embarquer en mer sans se soucier du retour, et rompant toute attache, il court le monde et vit la traversée des mers comme une forme de transgression. Figure emblématique du héros d'aventure plus que de l'exil peut-être¹, Sinbad nous rappelle aussi que la traversée de la mer interroge le rapport à l'altérité à laquelle tout exilé confronte son identité. Enfin, de façon récurrente, la navigation est l'occasion d'un voyage initiatique : la mer qu'il faut dompter demeure une épreuve de taille au cours de laquelle l'homme se mesure à lui-même et à la nature. Les péripéties marines, surtout quand elles sont marquées par la colère océane, portent « un autre sens, celui du dépassement de soi et du progrès de l'Humanité. De la confrontation entre l'Homme et la Nature, naissent alors des questions qui renvoient à la place de l'Homme dans l'univers » (Sauzeau 2018) ; ces péripéties deviennent aisément aussi le symbole de la destinée humaine, comme cela peut se voir dans des récits plus proches de nous, ceux de Melville (*Moby Dick*, 1851), Steinbeck (*La Perle*, 1947) ou Hemingway (*Le vieil Homme et la mer*, 1952). Les récits qui en sont faits ouvrent ainsi au questionnement, non seulement esthétique, mais également éthique et philosophique.

La traversée maritime, riche matière poétique pour la représentation de la mer et de ses colères, de ses couleurs et de son mouvement, peut s'envisager comme thème littéraire, épisode ou scène de genre, élément métaphorique ou organisationnel d'un récit ou élément d'identification d'un genre. Elle est souvent une séquence de la littérature de l'exil marquant la séparation entre deux espaces et entre deux temps, désignant symboliquement la scission de l'être en exil, son désir nostalgique d'un lieu originel ou au contraire sa soif d'un ailleurs. Dans cette étude, nous la traiterons comme *topos narratif*, dans le sens que donne la SATOR² à ce concept, c'est-à-dire une « configuration narrative récurrente d'éléments pertinents, thématiques et formels » (Weil 2001, 9) qui produit un effet de lecture. Le *topos* narratif ne se présente donc pas comme un lieu rhétorique vide, ni comme un poncif mais comme une séquence textuelle repérable par sa récurrence dans un corpus et

¹ « Sinbad le marin [...] est l'aventurier par excellence, celui qui ne peut rester en place, qui a la vocation d'un départ sans cause ni but. C'est une irrésistible poussée qui le fait se lancer à travers les mers » (Jan 1970, 139).

² Société d'Analyse de la Topique Romanesque, <http://www.satorbase.org>.

reconnaissable à ses composantes minimales, susceptibles de combinaisons avec d'autres *topos* et de reconfigurations multiples. Ses variantes et sa combinatoire, d'un texte à un autre, signalent sa vitalité, son importance comme « institué culturel collectif » (Weil 2001, 9), ce qu'est bien l'épisode narratif de la traversée maritime.

Présentation du corpus

Nous nous intéressons ici au renouvellement du *topos* de la traversée maritime à travers une production francophone qui intègre la crise migratoire contemporaine comme thématique essentielle. La traversée de la mer, Méditerranée notamment, est une étape du périple des migrants contemporains, étape capitale dans l'itinéraire des « indésirables sans visas » qui veulent « passer, quoi qu'il en coûte »³. Le périple clandestin d'Africains et de Maghrébins, rêvant d'ailleurs et surtout d'Europe, s'étire parfois sur plusieurs années et conduit la personne migrante d'épreuves en épreuves jusqu'à l'obstacle majeur qui matérialise la forteresse qu'est l'Europe et sa volonté de fermer ses frontières : la mer Méditerranée. Ces candidats à l'exil vers une Terre non promise doivent alors au péril de leur vie traverser « cette mer de personne » (De Luca 2018, 247) anciennement pourtant « *mare nostrum* », mais devenue « cimetière marin ». La littérature de l'exil rencontre ainsi une actualité douloureuse et souvent dramatique dont elle met en scène les acteurs principaux pour mieux questionner leur choix d'une traversée périlleuse ; elle questionne aussi parfois, – à travers ces destins de migrants jetés comme Ulysse dans « le grand gouffre des mers avec ses terreurs et ses dangers » (Homère)– ce qu'il advient d'un vieux rêve ou mythe méditerranéen. C'est ce *topos* de la traversée de la mer interdite que nous explorons à travers le récit de Dalember, *Mur Méditerranée*⁴, et celui de Mazzocchetti, *Là où le soleil ne brûle pas*⁵, qui prennent place dans un corpus en émergence.

En effet, ces romans entrent en résonance avec un large corpus francophone produit, depuis peu, des deux côtés de la Méditerranée et peut-être plus abondamment du côté de la rive sud de la Méditerranée. La critique universitaire a commencé à faire l'inventaire et l'examen de cet ensemble littéraire qui ne cesse de s'enrichir de productions représentatives de tous les genres. Dans ses études, Catherine Mazauric (2012 et 2014) a souligné

³ Expression empruntée au titre *Passer, quoi qu'il en coûte* ouvrage qui se compose d'une part d'un poème, en version bilingue, de Niki Giannari intitulé « Des spectres hantent l'Europe » (pages 11 à 21) et d'un texte de Georges Didi-Huberman intitulé « Eux qui traversent les murs » (pages 25 à 88), Paris : Minuit, 2017.

⁴ Louis-Philippe Dalember, *Mur Méditerranée*, Paris : Sabine Weipieser éditeur, 2019. Dorénavant noté par « MM » suivi du numéro de la page.

⁵ Jacinthe Mazzocchetti, *Là où le Soleil ne brûle pas*, Louvain-la-Neuve : Academia – L'Harmattan, 2019. Dorénavant noté par « LLS » suivi du numéro de la page.

l'importance qualitative et quantitative de cette littérature des « mobilités » (plutôt que de l'exil, ce qui souligne l'importance du motif du déplacement et du trajet) et a mis en exergue ses principales caractéristiques thématiques et structurelles de même que ses visées symboliques et didactiques. Mazauric souligne d'ailleurs un principe fort qui sous-tend cette production :

L'écrivain qui s'attache en effet à un tel sujet se trouve nécessairement confronté à l'efficacité de son récit (fiction ou témoignage) et tente généralement d'endosser cette responsabilité de deux façons : en rendant une voix à des victimes anonymes, un corps et une figure humaine à leurs tragédies personnelles, et en dénonçant la construction, tant matérielle que discursive, des frontières derrière lesquelles l'Europe ne cesse de s'emmurer plus avant. (2009, 100)

D'autres ouvrages, *Passages et Naufrages migrants*, *Les Fictions du Détroit* (Coutinho 2012) et *Clandestins dans le texte maghrébin de langue française* (Redouane 2008) mettent plus précisément en lumière des œuvres fortes qui entendent « proposer des versions du monde parallèles ou alternatives au vécu »⁶. Ces représentations littéraires ont pour récurrence la mise en scène d'une figure nouvelle, celle du migrant clandestin, qui emprunte au réel l'horreur de sa condition et dont le parcours exilique – tant géographique qu'existential – sert de soubassement au récit. En effet, les œuvres recensées font toutes référence à ce déplacement qui est jalonné d'étapes et marqué par le « passage » d'une rive à une autre de la Méditerranée, le trajet migratoire ayant en somme plus d'importance que les points de départ (pays d'origine) et d'arrivée et d'installation (pays d'accueil) qui renvoient à des constantes thématiques de la littérature de la migration que l'on pourrait dire traditionnelle. La traversée de la mer présente alors d'emblée au moins deux caractéristiques : elle traduit un passage entre « la réalité de l'ici et le rêve de l'ailleurs »⁷ et, elle se signale comme illégale, irrégulière, clandestine, ce que nous résumerons en « interdite »⁸ car elle participe d'un acte de transgression (dans le sens que lui accorde Georges Bataille).

Comme d'autres auteurs interpellés par l'ampleur du drame qu'est la crise migratoire, et qui se tiennent « aux côtés des migrants »⁹ pour dénoncer

⁶ 4^e de couverture de l'ouvrage *Passages et Naufrages migrants*, *Les Fictions du Détroit*, *op.cit.*

⁷ Titre de la contribution de José Domingues de Almeida, « Des mots trop limités pour servir de pont entre l'ici et l'ailleurs, Réalité de l'ici et rêve de là-bas dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome », in *Passages et Naufrages migrants*, *Les Fictions du Détroit*, *op. cit.*, p. 113-121.

⁸ Ce terme qui n'exclut pas les sens juridique et anthropologique autorise aussi une lecture éthique et psychanalytique qui rappelle qu'interdit et transgression vont de pair. Voir Georges Bataille (1971, 91).

⁹ Nous pensons ici à ces nombreuses œuvres collectives d'auteurs publiées en soutien aux migrants et dont les bénéfices sont souvent reversés à des associations comme SOS Méditerranée. Voir *Osons la Fraternité ! Les écrivains aux côtés des migrants*, sous la direction de

les « nécropolitiques » à l'œuvre dans la « frontiérisation » actuelle¹⁰, Louis-Philippe Dalembert et Jacinthe Mazzocchetti se penchent sur ce réel propice à une écriture « géopoétique » qui souhaite éveiller et conscientiser notamment le destinataire européen, privilégié dans son rapport au monde. Leurs fictions prennent en charge la figure de cet être en exil au moment où précisément il brave l'interdit de la mer et force le passage de la frontière européenne au péril de sa vie. Ces deux auteurs renouvellent le *topos* de la traversée maritime en l'actualisant et en le reconfigurant dans des textes qui participent d'une réflexion plus large sur « l'expérience exilique » du migrant, laquelle est « condition et conscience », selon Alexis Nouss (2015). Nous examinerons donc le traitement du *topos* par Dalembert et Mazzocchetti, pour saisir ce que traduit ce périple sur mer des migrants en provenance d'Afrique, dans une réflexion sur la condition exilique.

Des démarches d'auteurs similaires

Mur Méditerranée et *Là où le soleil ne brûle pas* ont pour point commun de mettre en fiction l'actualité du phénomène migratoire ; les deux auteurs s'inspirent librement de faits réels documentés : le naufrage d'un navire en provenance de Libye vers Lampedusa le 18 juillet 2014 pour le premier et la mort en mer, le 26 mars 2011, de 72 migrants partis de Tripoli à bord d'un canot pneumatique, abandonnés par les autorités portuaires malgré leur appel à l'aide. Les récits mettent cette actualité en relation avec d'autres naufrages similaires comme pour redoubler l'écho du drame et alourdir le poids des responsabilités collectives dans ces morts fréquentes et souvent banalisées. Ainsi, Mazzocchetti rappelle qu'« En ce moment même, des milliers d'hommes, de femmes et d'enfants continuent à périr en Méditerranée, dans d'autres mers et océans aussi, échoués sur les rives de nos peurs, de nos oublis, de nos indifférences » (LLS, 123). Au-delà de l'élargissement géographique qui est opéré, le propos accentue l'accusation que porte le récit du naufrage et met en œuvre une stratégie argumentative qui vise explicitement le lecteur pour le conduire vers une prise (ou un sursaut) de conscience. Quant à Dalembert, en dédicçant son roman à Angela Merkel et aux amis de Lampedusa, il souligne que le récit de la traversée maritime et du naufrage constitue une façon d'attirer l'attention du lecteur sur une matière politique davantage peut-être que romanesque, ou que la démarche est autant politique que poétique. Le titre même, qui renvoie sans doute à la démarche d'affranchissement de la frontière menée par l'artiste Ana Teresa

Patrick Chamoiseau et Michel Le Bris, Paris, éditions Philippe Rey, 2018 ; *Etoiles d'Encre*, n° 73-74, « Au Cœur de l'Errance », 2018.

¹⁰ Ces concepts appartiennent à la réflexion d'Achille Mbembe et renvoient à « Necropolitics ». *Public Culture*, janvier 2003, vol 15, Duke University Press, p. 11-40.

Fernandez¹¹, fait résonner « l'Appel contre les murs » d'Édouard Glissant et de Patrick Chamoiseau, manifeste qui rappelle, pour la combattre, que « La tentation du mur n'est pas nouvelle. Chaque fois qu'une culture ou qu'une civilisation n'a pas réussi à penser l'Autre, à se penser avec l'Autre, à penser l'Autre en soi, ces raides préservations de pierres, de fer, de barbelés, ou d'idéologies closes, se sont élevées, et nous reviennent encore dans de nouvelles stridences » (2007, 92).

La thématique de la migration clandestine n'est pas une nouveauté dans les projets des deux auteurs. Mazzocchetti précise que son roman « repose sur 20 ans de recherche en Afrique de l'Ouest, dans les îles maltaises et en Belgique auprès des héros et des héroïnes de notre monde contemporain que l'on dit migrant-e-s » (LLS, 123). En effet, ses publications témoignent de son analyse experte des questions liées aux diasporas et aux passages des frontières, notamment par des voies maritimes considérées comme irrégulières. Ces ouvrages la désignent comme une anthropologue qui devient « un témoin privilégié engagé » (LLS, 4) dont le regard s'attache à éclairer objectivement les temporalités et les trajectoires d'exil de même que les violences des frontières institutionnelles créées arbitrairement par les hommes, comme espace de restriction et d'assignation. *Là où le soleil ne brûle pas* se nourrit du recul et des outils d'analyse de l'auteur et donne surtout une incarnation humaine à l'approche scientifique du drame dans lequel se joue une « exilance »¹², c'est-à-dire une subjectivité, une condition, un destin et non pas des chiffres et un soi-disant péril socio-économique. En effet, la traversée de la Méditerranée sur un bateau de fortune ouvre une parenthèse dans laquelle l'individu n'est finalement pas en suspens ou en attente d'un destin mais mobilisé pleinement dans le désir de se construire ailleurs ; et ce désir, comme on peut le voir avec le personnage de Tarik par exemple, prend la forme d'un combat intérieur avec ses propres démons et avec les forces extérieures autant naturelles que sociales.

Mur Méditerranée s'inscrit également dans la suite logique des productions de Dalember dont le déplacement est un sujet omniprésent. « L'aède vagabond » (Diard 2018, 1) qu'est ce romancier, qui « bourlingue la vie » (Dalember 2007, 42), fait se confondre ses itinéraires géographiques avec les problématiques et les caractéristiques formelles de son œuvre. Si le

¹¹ Le projet de l'artiste Ana Teresa Fernandez, « Borrando la Frontera » ou « Effacement de la frontière », consiste en un trompe l'œil, qui dénonce l'oppression que représente le mur construit entre le Mexique et les États-Unis. Il a été réalisé sur trois sites différents le long de la frontière mexicaine : Ciudad Juárez, Agua Prieta et Mexicali en avril 2016.

¹² Concept défini par Alexis Nouss dans l'article « L'Exil comme expérience » : « Inspiré par une pratique lexicale commune à Lévinas et à Derrida, le suffixe *-ance* insiste sur l'aspect dynamique du concept et rappelle l'hésitation jamais résolue pour le sujet exilé entre maîtrise d'une identité culturelle passée et acquisition d'une identité culturelle nouvelle », Fondation Maison des sciences de l'homme, FMSH-WP, 2013, p. 44.

vagabondage, concept positif chez Dalember, « relève d'un choix conscient, assumé, solaire » (Ghinelli 2005, 129), la crise migratoire contemporaine, qui s'exprime dans le récit de la traversée maritime interdite, révèle un autre visage de l'exil : le départ n'est pas seulement voyage vers un ailleurs rêvé mais périple périlleux vers l'inconnu et dont le terme est parfois la mort, dans tous les cas un déni d'humanité. Ainsi l'exprime Chochana, l'une des héroïnes de *Mur Méditerranée* : « arrachée à la terre matricielle », « plus que vers l'inconnu, elle avait l'impression d'être bannie en partance pour l'exil » (MM, 80). Cet aspect de l'exil clandestin a déjà été envisagé par Dalember dans des fictions antérieures : *Noires Blessures* (2010) qui montre l'enlèvement de Mamad dans les sables du désert ; *L'autre face de la mer* (1998) et *Avant que les ombres s'effacent* (2017) qui élargissent la problématique de la migration contemporaine, car l'auteur la met en relation avec l'histoire d'Haïti marquée par la tragédie des *boat-people* dans les années 1970-80 et avec une odyssee juive qui permet d'envisager ce que Kathleen Gyssels nomme la « réversibilité des diasporas » (2020, 51). Dans tous les cas, nous retrouvons également, sous la plume de l'auteur haïtien, la tragédie historique du *Middle Passage* qui entre en résonance avec l'actualité migratoire méditerranéenne ; la traversée de l'Atlantique permet en outre de réactiver la trame des traversées épiques comme l'ont fait, avant Dalember, Derek Walcott (*Omeros*, 1990) et Edouard Glissant (*Ormerod*, 2003)¹³. Peut-on affirmer alors en reprenant la mystérieuse formule de Walcott que les rappels de récits de traversées maritimes, surtout lorsque celles-ci sont des catabases, servent à « faire ce que le passé fait toujours : souffrir et regarder »¹⁴? Il est clair que ces rappels servent tout à la fois à désigner l'impossible deuil des descendants d'esclaves sans cesse ramener à la tragédie originelle par l'actualité et à déplorer la répétition de l'ignominie dont se rendent coupables des hommes envers d'autres hommes, bafoués dans leur dignité et leurs droits fondamentaux.

Le *topos* comme structure narrative

Si le *topos* de la traversée maritime interdite permet une « dénonciation notifiante » (Chaudet 2016) souvent implicite dans *Là où le Soleil ne brûle pas* mais explicite et véhémement dans *Mur Méditerranée*, il est d'abord exploité par les deux auteurs comme une structure suffisamment plastique et dynamique pour devenir la matrice narrative de tout le roman. Dans son étude du corpus

¹³ Les deux textes font l'objet d'une analyse comparée qui rapproche la traversée négrière et les catabases épiques : Marco Doudin, « Voyages aux enfers dans *Omeros* de Derek Walcott et *Ormerod* d'Edouard Glissant ». *Revue de Littérature Comparée*, 2017, n° 4, Klincksieck, p. 490-504.

¹⁴ « Le poète opère un retournement par lequel le passé n'est plus donné à voir, mais est devenu le spectateur de notre présent, de notre scène, tandis que le poète et son public deviennent une figure de l'acteur » explique Kerry-Jane Wallart, « Mise en scène du texte grec dans *Omeros* de Derek Walcott ». *Les Classiques aux Amériques*, Comparatismes en Sorbonne, 2015, n° 6, p. 9.

francophone d'Afrique, Catherine Mazauric remarque que ce *topos* « constitue, dans les romans, un épisode isolé. Il s'agit en quelque sorte d'un point culminant du récit, du moment où la destinée des personnages peut basculer, en s'achevant tragiquement par un naufrage, ou déboucher sur une vie nouvelle de l'autre côté de la mer » (2012, 156). L'épisode de la traversée intervient effectivement dans *Mur Méditerranée* et *Là où le Soleil ne brûle pas* comme l'étape ultime, celle du « grand jour » (MM, 17) et du « non-retour » (MM, 17) intervenant chronologiquement après le trajet effectué par voie terrestre par les différents protagonistes. Cet épisode, qui est capital dans l'itinéraire des personnages, de par sa liminalité, va fournir aussi la structure du roman : il est l'ossature qui apparaît visiblement dans les tables des matières, dans lesquelles les chapitres se répartissent suivant une progression temporelle et diégétique. Dans les deux romans, en effet, les auteurs construisent une alternance entre la temporalité de la traversée et les retours en arrière qui mettent l'accent sur l'existence d'un seul protagoniste à la fois.

Dans *Là où le Soleil ne brûle pas*, le récit de la traversée qui dure quatre jours (quatre chapitres) est écartelée par les récits distincts des vies des quatre protagonistes Abdou, Marie, Tarik et Ramatou. Ces récits de vie convergent tous vers le récit de la traversée qu'ils effectuent sur le même canot en perdition, sorte de radeau de la Méduse qui fait écho autant au tableau de Théodore Géricault qu'à la sculpture de Jason de Caires Taylor, « le Radeau de Lampedusa ». Le roman de Mazzocchetti permet ainsi de mettre en perspective quatre vies représentatives de parcours migratoires, différents certes, mais motivés par la même pulsion de survie, la même obligation de « fuir » un danger, un pays, une situation de vulnérabilité ou d'indignité. Dans un style dont l'épuration contribue à la force suggestive de la relation des souffrances subies par chacun des personnages, l'auteure nous fait suivre ces routes où le candidat à l'exil ne maîtrise rien du voyage, soumis qu'il est aux aléas de la nature traversée (désert et mer) et à la loi des passeurs tout puissants et dénués de scrupules. Si le voyage est parfois minutieusement préparé par la personne migrante, dans bien des cas, tout finalement lui échappe. Abdou sent très vite qu'il « ne maîtrise rien de la suite du voyage » (LLS, 33) et s'accroche seulement de façon presque dérisoire à l'idée qu'« il se savait en chemin » (LLS, 29). Les quatre exilés ont pour tout bagage « l'espérance des lendemains » qui est synonyme d'« envie d'accomplir son destin » (LLS, 90) – comme le répètent inlassablement Tarik et Ramatou –, ou « une route de ventres pleins et de lits douillets » (LLS, 9) pour Abdou et Marie. Le temps de la traversée de la Méditerranée est finalement pour eux non pas l'aboutissement triomphal de leurs efforts mais la perte de leurs illusions et espoirs. Le lecteur assiste impuissant aux dénuement et abattement progressifs des personnages, à l'abdication même de leur volonté traduite, dans une dernière phrase démembrée, par l'acte – dédoublé – du suicide des deux personnages féminins : « Quand le matin, les survivants ont fait le tour des corps inertes. Quand ils ont

trouvé la petite fille. Quand ils l'ont arrachée des bras de Marie. Quand ils l'ont jeté à la mer. Elles se sont laissées tomber elles aussi. Pour être avec l'enfant. Partir avec elle. Dernier souffle. Dernière résistance. » (LLS, 131)

Si Dalember utilise le même dispositif d'alternance du récit chronologique de la traversée et des récits analeptiques des vies des trois personnages qu'il met en scène, il fait converger l'ensemble des éléments diégétiques vers la mise en valeur de la résistance et de la résilience de Chochana, Semhar et Dima. La structure du *topos* est balisée par les indicateurs temporels dont le but n'est pas seulement de créer un effet de réel : les dates, 16 juillet 2014 à l'initial du roman et 18 juillet 2014, marquent la durée réelle de la traversée, du moment où les trois femmes montent à bord du chalutier jusqu'à leur sauvetage. Néanmoins, la narration va, d'une part, brouiller les repères temporels en se gonflant de la subjectivité qu'autorisent les focalisations internes et, d'autre part, se ramifier grâce aux épisodes que permettent les nombreuses analepses. Dans le premier cas, la narration souligne combien l'expérience trouble l'esprit et la mémoire des personnages qui « ne savaient plus ni quelle heure ni quel jour on était » (MM, 14) ou qui ressentent le temps comme dilaté par leur frayeur : « Dans la réalité de la cale d'un bateau en lutte avec une mer démontée, on aurait dit un siècle » (MM, 198). Ce jeu sur le temps éprouvé met en lumière le désarroi des personnages livrés à eux-mêmes pour comprendre le désordre du monde et le sens de cette épreuve :

Au fait, quel jour, quelle date on était ? Elle aurait été incapable de le dire. Elle saurait à l'arrivée, pensa-t-elle. Quand elle aurait enfin échappé aux griffes des passeurs. Elle remettrait alors l'horloge de sa vie à l'endroit. Bien sûr, elle ne pourrait pas rattraper les jours, les semaines, les mois perdus dans la quête d'un lendemain meilleur. Mais elle se promet d'en profiter, de faire une de ces javas. Dans cette attente, elle était déterminée à avancer, comme le bateau. À regarder droit devant elle. (MM, 96)

Le sentiment de perte du temps raffermi finalement l'héroïne dans son projet d'exil, et les épreuves du trajet se présentent à elle sous la forme d'une parenthèse qui se fermera et dont elle oubliera sans doute un jour toute la violence.

Dans *Mur Méditerranée*, la matrice factuelle du *topos* – identifiable par les titres des chapitres « Larguez les amarres » et « À bord du chalutier » –, va accueillir des épisodes antérieurs à la traversée maritime et nous permettre d'approcher au plus près de l'histoire de ces personnages et, notamment, de donner à voir les raisons de leur exil. L'auteur nous ramène au point de départ de la quête de l'ailleurs, le moment précis de la prise de « décision » (MM, 115 et 240). La fuite vers l'Europe suit, certes, des itinéraires différents mais repose également sur des motifs divers : Chochana, la Nigériane, laisse un pays rendu moribond par une sécheresse qui engendre un exode appelé « le mal » (MM, 30) ; Semhar quitte l'Erythrée et sa terrible dictature ; Dima, la bourgeoise

syrienne habituée à la vie facile, fuit un pays sous les bombes. Dans les trois cas, la décision est mûrie, remplie de volonté et d'espoir pour elles-mêmes et leurs proches, motivée et assumée même si, parfois, les doutes assaillent les personnages en cours de route. Rien d'inconscient ou de suicidaire dans ce désir d'une vie meilleure qui, en outre, place à égalité les motivations politiques et économiques.

La structure du *topos* offre donc des possibilités diégétiques qui ouvrent les deux textes à des va-et-vient temporels et des focalisations diverses ; en ce sens, elle est une structure dynamique qui met en relation des vies singulières, qui construit des parallélismes entre des expériences différentes et révèle la complexité de la migration clandestine contemporaine. Si Sylvie Kandé choisissait dans *La Quête infinie de l'autre rive* de relater une traversée épique à trois époques distinctes, Dalembert, et Mazzocchetti, optent pour le récit d'une seule traversée vécue en même temps par différents protagonistes. Ainsi ce n'est pas l'étape ultime que les auteurs démultiplient pour la rendre épique mais la représentation de ce combat mené par des êtres, bien actuels, pour s'émanciper d'un destin assigné. Leur force est inscrite dans un présent bien concret et s'ajoute à une forte volonté de dépassement de soi, qui leur permet de se projeter vers un avenir à construire sur l'autre rive de la Méditerranée.

Ulysse est une femme

Une des particularités de la représentation de la traversée maritime que propose Dalembert réside dans le fait qu'il la féminise. Il donne un visage féminin à une odysée dont le héros traditionnel est un homme, un Ulysse capable de bravoure et de force. D'ailleurs dans le corpus littéraire francophone relatant la traversée maritime interdite, force est de constater que les femmes migrantes sont peu représentées. Catherine Mazauric fait ressortir, par exemple, les portraits très « masculins » du *harraga* maghrébin et de « l'aventurier » subsaharien (2012, 73-98) jetés sur les routes de la migration clandestine. Dans son roman, Mazzocchetti fait le choix de présenter en alternance des personnages masculins (Abdou et Tarik) et féminins (Marie et Ramatou) rassemblés *in fine* sur le même radeau de désespoir parce que ce mur des frontières est une violence qui atteint l'humain sans différence d'âge, d'origine et de sexe. Sur le canot qui dérive, ils sont seulement « des hommes, des femmes et même des enfants » que l'Europe, dans son indifférence, réduit à n'être « rien » (LLS, 99). Dalembert, sans exclure des portraits d'hommes, suit prioritairement la quête de l'ailleurs menée par des femmes, quête dont l'une des spécificités semble être la violence sous toutes ses formes, le viol et l'esclavage sexuel en étant les formes les plus brutales et aliénantes.

Les situations concrètes de violence infligée aux femmes sont nombreuses dans les deux romans examinés : précarité matérielle, soif, faim, maladie, violence des passeurs, viols et travaux forcés augmentent l'angoisse liée aux aléas du trajet, l'incertitude quant à la réussite du projet d'exil. La violence est partout sur le trajet des femmes migrantes, comme si ce périple clandestin était surtout une succession d'épreuves génératrices de violences psychologiques et de traumatismes. Pourtant, ce sont ces épreuves qui permettent à Chochana, Semhar et Dima de se révéler à elles-mêmes, de découvrir leurs forces cachées, l'étape de la traversée maritime, en particulier, agissant comme un révélateur de soi. Elles semblent puiser leurs forces dans les profondeurs de leur malheur, dans le lien sororal qui s'établit entre Chochana et Semhar et, au moment du plus grand dénuement et du plus grand danger, elles trouvent leur richesse en elles-mêmes et, en particulier, une énergie qu'elles ne soupçonnaient pas. Comme Khady, la plus puissante des trois femmes du recueil de Marie Ndiaye (2010), la plus fragile, la plus violentée, qui garde en elle, malgré tout, la ferme assurance de ce qu'elle est, ces trois femmes ne se laissent pas écraser par les drames qu'elles vivent, elles dévoilent une résistance extrême, doublée d'une dignité inaliénable.

Contrairement à Mazzocchetti, Dalember a la volonté de donner un sens particulier à l'odyssée féminine : les éléments descriptifs des personnages tendent à souligner avec récurrence que leur courage et détermination sont propres à leur sexe et que leurs réactions de solidarité, d'altruisme se nourrissent d'une force ou d'expériences féminines. La séquence finale de la traversée maritime les réunit toutes les trois sur le pont pour l'ultime moment du sauvetage ; toutes trois se tournent vers leur dieu respectif comme si foi et prières constituaient une solide stratégie de défense et de préservation dans le comportement féminin :

La Nigériane psalmodia à voix basse : « Je lève les yeux vers les montagnes, pour voir d'où me viendra le secours. Mon secours vient de l'Éternel, qui a fait le ciel et la terre... » Les mêmes mots, peu ou prou, que prolongea Semhar : « L'Éternel est celui qui te garde. [...] L'Éternel gardera ton départ et ton arrivée, Dès maintenant et à jamais. » Au plus fort des cris et de la peur, Dima aussi tourna le regard vers le ciel : « Votre Seigneur est Celui qui fait voguer le vaisseau en mer, pour vous, afin que vous alliez à la recherche de Ses bienfaits. » (MM, 296)

Ici, malgré leurs différences, les figures féminines semblent étrangement proches et identiques ; la fiction s'enrichit de toutes les similitudes mais, aussi, des écarts et différences dans le comportement des héroïnes qui sont loin d'être interchangeables. Cette stratégie qui établit de la proximité et des divergences entre les personnages féminins contribue, d'une part, à complexifier le portrait de la femme migrante et, d'autre part, à le poser en une sorte de portrait exemplaire et généralisable. Cette même

stratégie permet d'identifier ces femmes à la fois comme représentantes de la communauté de candidats à l'exil et comme individualités singulières.

Une traversée des textes et des mémoires

Si *Là où le Soleil ne brûle pas* et *Mur Méditerranée* se distinguent quant aux choix des personnages saisis au moment de la traversée et aux sens que porte le combat de chacun face à la frontière – qui est *limes* pour les uns et *limen* pour les autres –, les deux romans divergent davantage encore sur la poétique du *topos*. Mazzocchetti ramène au-devant du texte les souvenirs des personnages et tissent les mémoires d'un vécu rempli, pour chacun d'eux, d'intimité et de souffrances, d'amour et de ressentiment, de défaites et de défis. L'écriture se nourrit de la chair douloureuse de ces êtres, la subjectivité à l'œuvre dans les structures discursives traduisant autant les cicatrices corporelles que les traumatismes psychologiques. L'auteure rend une histoire et un nom à ses anonymes de la crise migratoire et conduit le lecteur de la « sidération à la considération » (Macé, 2017) démarche nécessaire pour casser l'invisibilité et l'indifférence dont sont victimes les migrants (Nail 2015). Ainsi, le ressort de l'écriture est-il prioritairement la fabrique de l'émotion par laquelle le lecteur s'investit dans le trajet ou la trajectoire interrompue des quatre migrants. Mais cette émotion, qui grandit à mesure que les espoirs des personnages s'amenuisent puis sombrent dans la mer, possède une efficacité performative indéniable. Le *pathos*, surgi de la sobriété de ces récits intimes que les discours médiatiques occultent, agit directement sur le lecteur : celui-ci effectue aussi un trajet émotionnel menant de la compassion envers les personnages à la critique de ce monde qui autorise le naufrage des rêves d'avenir meilleur. Dès lors, le *pathos* (défini par Aristote comme un langage-action) interpelle le lecteur : agissant sur lui pour lui « laver le regard » selon la formule de Patrick Chamoiseau, il l'amène à « s'agenouiller au chevet d'une idée de l'humain » (2018, 13). L'écriture émotionnelle de la traversée en mer initie parfaitement une démarche de prise de conscience et de position en ce sens qu'elle concourt « à susciter une vague d'intelligence sensible : le ressenti qu'un inacceptable se déroulait par nous, avec nous, en notre nom à tous » (Chamoiseau 2017, 29).

Mur Méditerranée reconfigure le *topos* de la traversée maritime en réalisant une poétique de la relation, d'une part, grâce au tissage des voix des trois femmes mises en scène et, d'autre part, dans une constellation d'échos textuels et dans le déploiement paradigmatique du sens que ces échos autorisent. Cette traversée entrelace des textes et des mémoires collectives ce qui donne à lire le drame de l'exil clandestin comme forme contemporaine de l'exil des peuples opprimés. La trame du roman s'élabore en particulier sur le souvenir de la traite négrière, ce qui ne surprend guère puisque la traversée de l'océan des esclaves africains fonctionne comme origine de tout

départ dans l'œuvre de Dalember¹⁵. *Mur Méditerranée* ramène à cet épisode douloureux de la cale comme pour mieux rappeler que ce « cheptel » existe encore du fait de la mondialisation : une résurgence, en somme, de l'expansion impérialiste du Vieux continent. Les fuites massives de la jeunesse africaine sont également mises en relation avec l'ensemble des exodes qui essaient dans les textes religieux. Chaque personnage féminin apporte au roman sa part d'évocation religieuse sous forme de prières, de chants religieux, de proverbes, d'épisodes emblématiques des textes fondateurs des trois religions monothéistes. Ainsi, l'exil et l'esclavage des Hébreux sont présents thématiquement dans le récit qui nous mène au fond de la cale du chalutier chargé de migrants clandestins ; ils sont convoqués régulièrement par Chochana qui cherche à reprendre le contrôle de ses nerfs, en récitant la prière du voyageur, ou en chantonnant le *Va, pensiero* de Verdi ou le psaume « Si je t'oublie Jérusalem ». De même, l'assaut de l'écouille est présenté comme un Harmaguédon (en référence au combat final de l'*Apocalypse*) et nombreux sont les épisodes rappelant soit la traversée de la mer Rouge qui permet à Moïse de sortir d'Égypte les Hébreux réduits en esclavage par Pharaon (*Exode*, chapitre 14 et *Coran*, sourate 26), soit le combat des opprimés pour recouvrer leur liberté. La présence des échos textuels religieux développe explicitement le leitmotiv de l'émancipation dans la foi de dieu, d'une part, et, surtout, la victoire de l'être exilique en général, d'autre part.

Mur Méditerranée et *Là où le Soleil ne brûle pas* actualisent le *topos* de la traversée maritime pour dénoncer la violence des frontières et des assignations dans un lieu unique et un destin figé. Les voix de ces hommes et femmes partis à l'assaut du « mur » disent ainsi l'exil comme traumatisme, comme oppression mais aussi comme étant enraciné en l'homme. Leur traversée de la mer déchainée, qui, aujourd'hui, a cessé d'être *mare nostrum*, devient *topos* transculturel qui, d'une part, accueille les échos des autres traversées collectives et d'autre part, déploie un parcours poétique au cours duquel est requise « l'émotion active » (Didi-Huberman 2016, 422)¹⁶ du lecteur.

Références bibliographiques

- Bataille, Georges. *Les Larmes d'Eros*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1971 [1961].
 Chamoiseau, Patrick. *Frères Migrants*. Paris : Seuil, 2017.
 Chamoiseau, Patrick et Le Bris, Michel. *Osons la Fraternité ! ! Les écrivains aux côtés des migrants*. Paris : Éditions Philippe Rey, 2018.

¹⁵ Dans *L'autre Face de la mer*, ce voyage apocalyptique occupait une quinzaine de chapitres en prose poétique dans lequel les esclaves étaient présentés entassés, enchaînés, maltraités, privés de tout et surtout d'humanité par leurs bourreaux.

¹⁶ « Émus dans le double sens d'une mise en émotion et d'une mise en mouvement de la pensée », explique Didi-Huberman (2016, 422).

- Chaudet, Chloé. *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*. Paris : Garnier, 2016.
- Coutinho, Ana Paula (dir.). *Passages et Naufrages migrants, Les Fictions du Déroit*. Paris : L'Harmattan, 2012.
- De Luca, Erri. « Récit de quelqu'un ». *Etoiles d'Encre*, 2018, n° 73-74 : 247-251.
- Dalembert, Louis-Philippe. *L'autre Face de la mer*. Paris : Stock, 1998.
- Dalembert, Louis-Philippe. *L'Île au bout des rêves*. Paris : éd. Du Rocher, 2007.
- Dalembert, Louis-Philippe. *Noires Blessures*. Paris : Mercure de France, 2010.
- Demerliac, Oriane. « De la mer érotique à la mer de l'exil : étude des variations sur la métaphore nautique dans les Tristes et les Pontiques ». *Loxias-Colloques*, n° 13, *Lettres d'Exil*. [En ligne] URL : <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?m=1240> (Consulté le 4 octobre 2020).
- Diard, Dominique. « Entre l'ici et l'ailleurs : Louis-Philippe Dalembert l'aède vagabond ». In *Entre Haïti et ailleurs*. Journée d'études du Griaal, Novembre 2019. [En ligne] URL : hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-02354016 (Consulté le 10 Juillet 2020).
- Didi-Huberman, Georges. *Peuples en larmes, peuples en armes*. Paris : Éditions de Minuit, 2016.
- Giannari, Niki et Didi-Huberman, Georges. *Passer, quoi qu'il en coûte*. Paris : Éditions de Minuit, 2017.
- Ghinelli, Paola. « Archipels littéraires ». In : Gérald Grunberg et al. *D'Encre et d'exil : Vol 4, Haïti debout !* Paris : éd. de la BPI, 2005 : 129.
- Glissant, Edouard et Chamoiseau, Patrick. *Quand les murs tombent : l'identité nationale hors la loi ?* Paris : Editions Galaade, Institut du Tout-Monde, 2007.
- Gyssels, Kathleen. « 'Jubanidad' dans *Avant que les ombres s'effacent* de Louis-Philippe Dalembert ». *French Studies in Southern Africa*, 2020, n° 50 : 38-59.
- Homère. *L'Odyssée*, traduction du grec ancien par Victor Bérard et Robert Flacelière. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1955, V 174.
- Jan, Isabelle. *La Littérature enfantine*. Paris : Éditions Ouvrières Dessain et Tolra, 1970.
- Kandé, Sylvie. *La Quête infinie de l'autre rive*. Paris : Gallimard, 2011.
- Lukinovitch, Alessandra. « Le cercle des douze étapes du voyage d'Ulysse aux confins du monde ». *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, 1998, n° 3 : 9-26.
- Macé, Marielle. *Sidérer, Considérer : Migrants en France*. Paris : Éditions Verdier, 2017.
- Mazauric, Catherine. *Mobilités d'Afrique en Europe, Récits et figures de l'aventure*. Paris : Karthala, 2012.
- Mazauric, Catherine. *La Migration prise aux mots. Mise en récits et en images des migrations transafricaines*. Paris : Le Cavalier bleu, 2014.
- Mazauric, Catherine. Compte rendu : « Najib Redouane (dir.), *Clandestins dans le texte maghrébin de langue française*. Paris : L'Harmattan, 2008 ». *Études littéraires africaines*, 2009, n° 28 : 100.

- Mbembe, Achille. « Necropolitics ». *Public Culture*, janvier 2003, vol 15, Duke University Press : 11-40.
- Nail, Thomas. *The Figure of the Migrant*. Palo Alto : PU of Stanford, 2015.
- Ndiaye, Marie. *Trois Femmes puissantes*. Paris : Gallimard, 2010.
- Nouss, Alexis. *La Condition de l'exilé*. Paris : Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2015.
- Redouane, Najib (dir.). *Clandestins dans le texte maghrébin de langue française*. Paris : L'Harmattan, 2008.
- Sauzeau, Thierry. « Compte rendu de lecture : Eva Riveline. *Tempêtes en mer. Permanence d'un topos littéraire (XVI^e-XVIII^e siècles)*. Paris, Classiques Garnier, 2015 ». *Répertoire de l'Histoire des religions*, n° 3, 2018 : 572-574.
- Vermeylen, Aurore. « Entretien avec Jacinthe Mazzocchetti ». *e-Migrinter*, n° 18, 2019. [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/e-migrinter/1628> (Consulté le 24 septembre 2019).
- Weil, Michèle. « Avant-propos ». *Homo narrativus : Recherches sur la topique romanesque dans les fictions de langue française avant 1800*. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2001 : 9-18. [En ligne]. URL : <http://books.openedition.org/pulm/1307>. (Consulté le 31 août 2020).

Corpus

- Dalembert, Louis-Philippe. *Mur Méditerranée*. Paris : Éditions Sabine Weipieser, 2019.
- Mazzocchetti, Jacinthe. *Là où le Soleil ne brûle pas*. Louvain-la-Neuve : Éditions Academia – L'Harmattan, 2019.

À la recherche de l'Eldorado abitibien

Margareta Gyurcsik

Université de l'Ouest, Timișoara
Roumanie

Résumé : Au Québec, le phénomène de migration le plus important vers les mines d'or s'est produit à partir des années 1920 en Abitibi-Témiscamingue, suite à la découverte d'importants gisements aurifères. La région a accueilli à l'époque de nombreux travailleurs miniers venus d'Europe Centrale et Orientale. C'est un épisode de l'histoire de ces immigrants que raconte le roman de Denys Chabot *La tête des eaux*. Notre propos consiste à mettre en évidence la manière originale dont le romancier utilise les thèmes de la migration et du voyage afin de raconter, à la fin du XX^e siècle, un événement historique qui, quoique datant de la première moitié du siècle, implique la réflexion sur la problématique toujours actuelle du rapport complexe à l'Autre et sur les stéréotypes concernant l'identité et l'altérité. Nous analysons également la stratégie narrative de l'auteur, originaire de l'Abitibi, pour faire découvrir au lecteur la beauté naturelle et la diversité humaine de ce lieu emblématique du Québec.

Abstract: In Quebec, the most important migration phenomenon to the gold mines began in the 1920s, following the discovery of significant gold deposits in Abitibi-Temiscamingue. At the time, the region welcomed numerous mineworkers from Central and Eastern Europe. Denys Chabot's novel, *La tête des eaux*, tells a chapter of the history of these migrants. Our article aims to highlight the original manner in which the novelist uses the themes of migration and travel to narrate, at the end of the 20th century, a historical event that, although it occurred in the first half of the century, involves the timeless issue of the complex relationship with the Other and of the stereotypes regarding identity and otherness. We also analyse the narrative strategies the Abitibi-born author uses in order to introduce the reader to the natural beauty and the human diversity of this iconic region of Quebec.

Mots clés : Roman québécois, Abitibi, voyage, migration, stéréotype.

Keywords : Quebec novel, Abitibi, travel, migration, stereotype.

La ruée vers l'or au Canada

Lorsqu'on évoque le phénomène de la ruée vers l'or au Canada, il y a deux régions qui occupent l'avant de la scène à la fin du XIX^e siècle : la Colombie Britannique (avec la ruée vers l'or du fleuve Fraser) et le Yukon (avec l'événement le plus connu, notamment la ruée vers l'or du Klondike qui a inspiré *L'Appel de la forêt*, le roman célèbre de Jack London). L'arrivée des prospecteurs et des mineurs blancs qui suivaient la route de la Californie vers l'Alaska avait provoqué le déplacement des nations autochtones ayant habité jusqu'alors la côte nord-ouest du Canada.

Au Québec, le phénomène de migration le plus important vers les mines d'or s'est produit à partir des années 1920 en Abitibi-Témiscamingue, suite à la découverte d'un grand nombre de gisements aurifères. C'est

l'époque où la région a connu une des plus grandes colonisations pluriethniques du Québec, en accueillant de nombreux travailleurs miniers venus d'Europe tandis que le vieux continent assistait – impassible, hélas ! – à la montée de Hitler et de Mussolini. L'arrivée massive des travailleurs migrants européens attirés par le mirage de l'or abitibien a provoqué un changement spectaculaire d'ordre démographique, vu que l'Abitibi-Témiscamingue est, parmi les régions du Québec, celle qui a le plus bénéficié d'un peuplement significatif dû à l'immigration : si au début du XX^e siècle presque tous les habitants de la région étaient des Canadiens français, aux années 1930 les immigrants, notamment ceux d'Europe Centrale et Orientale, représentaient un quart de la population. Chercheurs d'or, mineurs ou simplement aventuriers, ces immigrants ont bâti des villes au milieu des vastes forêts, en faisant surgir sur le sol abitibien des constructions jamais vues, dont des églises orthodoxes¹.

C'est un épisode de l'histoire de ces immigrants que raconte le roman de Denys Chabot² *La tête des eaux*. Notre propos consiste à mettre en évidence la manière originale dont le romancier québécois, abitibien par naissance, raconte, à la fin du XX^e siècle, un événement historique qui, quoique datant de la première moitié du siècle, implique la réflexion sur la problématique toujours actuelle du rapport complexe à l'Autre. Car le défi, pour la société du monde imaginaire de Chabot et la société du monde réel (le nôtre et celui de l'Abitibi des années 1930) consiste à faire coexister le Soi et l'Autre, la permanence et le changement, l'identité et la différence, « pour que moins catastrophique et meurtrier soit le heurt des structures mentales aujourd'hui en présence » (Haldas 1987, 173). Aujourd'hui, aussi bien qu'à l'époque de la ruée vers l'or il y a un siècle.

Fiction et histoire

C'est l'Amérique du Veau d'or, mon garçon. Faut jouer des coudes pour se trouver une place. Si t'as pas les yeux dans ta poche, tu vas vite comprendre que c'est le métal jaune qui nous fait trotter. [...] C'est la fièvre, mon ami, et chacun s'arrange pour avoir sa part. L'or ! À ce seul mot l'esprit vacille. Ces prospecteurs, moins ils ont vu, plus leur jargon est imagé. Écoute ce qu'ils racontent, on dirait le récit de découvertes faites sur la lune au moyen de télescopes géants. Ils font graviter l'univers entier autour d'une pépite, et cette ville vers laquelle nous filons, tu te rends

¹ Cf. 1926, *la ruée vers l'or à Rouyn-Noranda*, sur www.lafabriqueculturelle.tv. Consulté le 30 septembre 2020.

² Écrivain, historien et journaliste québécois originaire de l'Abitibi, Denys Chabot est l'auteur de trois romans publiés entre 1976 et 1997 : *L'Eldorado des glaces*, *La province lunaire* et *La tête des eaux*. Ses romans dont deux ont reçu des prix littéraires prestigieux, ont bénéficié d'une réception très favorable de la part des critiques et des lecteurs. Il a écrit également de nombreux ouvrages sur l'histoire de sa région natale.

compte, devient pour eux le nombril du monde, minuscule et brûlant. Et oui, c'est comme ça ! Ainsi va le monde³.

Et oui, c'est comme ça que Denys Chabot décrit, dans son roman *La tête des eaux*, la ruée vers l'or des prospecteurs attirés par le mirage de l'Eldorado nord-américain. Tout cela a l'air bien connu. En effet, des symptômes de la fièvre de l'or, le romancier québécois retient ceux qui sont devenus des clichés culturels renvoyant essentiellement à l'ampleur/à l'universalité du phénomène, à l'imaginaire qu'il a engendré, voire à la vision mystifiante de l'or censé guérir toutes les maladies, mettre à l'abri de tous les maux, permettre de se construire une nouvelle vie dans un pays de Cocagne. En même temps, il met à nu le revers bien connu du rêve américain : les spéculations des promoteurs « interlopes », la vie rude des nouveaux arrivants déracinés et leur désarroi dans le pays rêvé. L'Eldorado est cette fois-ci l'Abitibi des années 1930 et Denys Chabot remonte le fil de l'Histoire jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale afin d'interroger le passé de sa province natale sur la signification et les implications universelles d'un phénomène, notamment l'immigration, qui continue de faire problème dans le monde contemporain. Quant à l'originalité de *La tête des eaux*, elle réside dans la structure particulière du roman, due au fait que l'auteur y procède à la fois comme créateur de fiction, poète, historien et anthropologue, tout en utilisant une « écriture polymorphe »⁴ qui fait alterner le récit à la première et à la troisième personne, le drame et la parodie, le ludique et l'onirique. Il crée ainsi – de la manière *baroque* qui caractérise son écriture – un univers romanesque produisant, pour citer Michel Lord, « l'effet d'une explosion du monde réel dans un imaginaire en éruption » (1982, 32-33)⁵.

Le romancier imagine l'histoire d'un groupe de migrants embarqué sur le navire *S.S. Roscoe* pour un voyage sur la rivière Bellegarde jusqu'à la ville minière située près du lac Montéreau. Le lecteur découvre l'Abitibi au fil de ce voyage sur l'eau par le regard du personnage-narrateur, envoyé par son journal montréalais pour faire un reportage sur les prospecteurs, leurs « bons

³ Denys Chabot, *La tête des eaux*. Montréal : XYZ éditeur, collection Romanichels, 1997, p. 19. Les renvois à *La tête des eaux* seront désormais indiqués par la mention *LT*, suivie du numéro de la page.

⁴ Nous empruntons ce terme à Michel Lord. En analysant ce qu'il appelle *l'esthétique baroque* de Denys Chabot illustrée dans son roman *La province lunaire*, Michel Lord définit l'essence de l'écriture polymorphe de Chabot par le mélange de tragique et de comique, de picaresque et de fantastique, d'onirisme épique et de satire (cf. « *La province lunaire* de Denys Chabot ou Une cosmogonie baroque ». *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 26, 1982 : 32-33. Consulté en mars 2017 sur <http://id.erudit.org/iderudit/39594ac>

⁵Cette écriture baroque des romans de Chabot a été encore définie comme « une écriture somptueuse où récits, anecdotes, histoires mouvantes, tentatives mêlées, détails et traits rendent compte de l'abondance heureuse du monde. [...] On l'a comparé à Gabriel Garcia Marquez » (Jocelyne Saucier, *L'Eldorado dans les glaces*). Consulté sur www.indicebohemien.org en septembre 2020.

coups » et leurs « exploits joyeusement fictifs ». Le voyage commence et finit sous la pluie : une « pluie lumineuse » à l'embarquement, un orage avec éclairs et tonnerre au débarquement. On dirait que le romancier veut figurer symboliquement le trajet des « ouvriers migrants » entre l'espoir de prendre racine dans le continent de leurs rêves et le désenchantement face à une réalité qui les empêche de prendre racine et les oblige à repartir. Car, une fois arrivés à destination, c'est une vie dure qui va les attendre pour la plupart : affamés et humiliés, ils vont se transformer en « seigneurs du rail » occupés à étudier les horaires des trains pour continuer leur recherche de l'Eldorado qu'ils espèrent trouver ailleurs.

L'histoire de ces immigrants européens venus chercher l'Eldorado en Abitibi – qui est *grosso modo* l'histoire de tous les déracinés – implique la problématique complexe, toujours actuelle, de l'identité et de l'altérité. Denys Chabot aborde cette question comme appartenant à un modèle universel fondé sur des stéréotypes qui, appliqué aux conditions spécifiques de l'Abitibi des années 1930, met en évidence la manière dont les habitants de la région se rapportaient à l'Autre/à l'Étranger. Dans tous les cas, les immigrants sont vus et jugés comme un groupe homogène ayant la fonction d'un personnage collectif dont le comportement est conforme au stéréotype du dépaysement. Dans le meilleur des cas, le regard projeté sur le groupe est celui de l'anthropologue neutre qui décrit, sans les juger, les déracinés partis à l'aventure dans un pays inconnu, comme il arrive dans cette description remarquable par la justesse de l'observation :

Avec leurs paupières de chouette, ils ont quelque chose de fripé jusque dans le fond du regard. Ils s'abordent, s'interrogent sans se connaître. [...] Ils parlent des langues rudes et sifflantes, qu'ils sont seuls à comprendre. [...] Étonnés d'être là, le regard perdu au loin, entrevoyant je ne sais quoi dans la pluie errante [...], la plupart semblent vouloir aller plus vite, étendre le bras plus loin comme si quelque chose leur échappait. Absorbés dans l'attente, semblables à des animaux désolés venus d'un autre monde, ils restent avec leurs pensées et ne semblent plus savoir dans quelle langue les exprimer. (LT, 9-10)

La perception commune des immigrants est rendue par l'intermédiaire de plusieurs types de discours qui expriment la méfiance ou le mépris pour culminer avec le rejet brutal. Réduits à un statut déplorable et méprisable, ils sont déchus de leur humanité par un discours qui emploie des termes dévalorisants (on leur attribue un « bec d'oiseau fait pour tirer les vers de l'humus », on les rend coupables de « bagarres lamentables », etc.). Mais le plus dur et dangereux s'avère être le discours carrément xénophobe qui rappelle celui des nazis par la haine non dissimulée à l'égard des étrangers et par la volonté de les exterminer : « Le premier geste à faire, comme je n'arrête pas de le dire, c'est de les assommer, puis de les balancer à bord des navires

en partance vers l'étranger. » (*LT*, 202). Qui plus est – et plus grave aussi –, ce discours qui s'étend sur une page entière du roman, appartient à un représentant de l'autorité, « l'inspecteur de mauvaises herbes », personnage que le romancier crée tout en noir (couleur à valeur symbolique, sans doute) : c'est un homme sombre, « hargneux comme un corbeau », au « regard noir », froid et soupçonneux. À ces yeux, les « mauvaises herbes » sont en fait les nouveaux arrivants qu'il traite d'aventuriers sans scrupules, « toujours à bout de souffle et de finances », aux mœurs primitives, violents, détraqués, criminels fuyant la justice de leur pays, « bons à rien et prêts à tout ». En raison de l'incapacité de s'implanter et des méfaits qu'on leur attribue, ces « drôles d'oiseaux » représentent une menace et, par conséquent, une solution radicale s'impose. Celle suggérée par le personnage de Chabot coïncide avec celles que proposent de nos jours les partis nationalistes d'Europe et d'ailleurs : « Si j'avais un mot à dire, je leur fermerais les portes du pays, d'un coup sec, en plein nez. D'un coup sec, je te dis. Chacun chez soi. » (*LT*, 202-203).

C'est ainsi qu'à travers le récit d'une histoire des années 1930, Denys Chabot nous fait voir en quelle mesure le drame de l'immigration nous concerne tous. Car lorsqu'on veut recommencer sa vie ailleurs, aujourd'hui comme autrefois, on risque de buter contre la même incompréhension de la part de ceux qui ont tendance à faire prévaloir l'appartenance à une race ou à un groupe social sur les qualités et l'unicité de chaque individu. Il s'agit d'un jugement vicié par « les stéréotypes dévalorisants attribués à l'autre » dont l'origine « est souvent conçue en termes de tensions sociales plutôt que de personnalité » (Amossy, Herschberg Pierrot 1997, 40). Cette situation est admirablement désignée dans le roman de Chabot par la manière déformée d'interroger l'Autre, qui consiste à lui poser la mauvaise question à la place des bonnes : « D'où viens-tu ? Toujours cette question. Jamais : qui es-tu ? qu'est-ce que tu sais faire ? quel regard apportes-tu ? » (*LT*, 203).

Le roman de Chabot ne raconte pas moins pour autant l'histoire d'une ville fascinante par l'extraordinaire variété des gens venus de tous les horizons.

La ville cosmopolite – un espace habitable

Dans la ville cosmopolite décrite par Chabot, les autochtones et les étrangers se croisent dans la rue, dans le restaurant ukrainien, dans la boîte chinoise ou dans le bar qui remplit la fonction attribuée à l'auberge espagnole dans le roman picaresque européen : les gens vont et viennent, racontent des histoires, rigolent et s'enivrent, se lancent de « gros mots » et en viennent aux mains dans une « atmosphère d'écurie » ou bien ils s'amusent à des spectacles de chant, danse et magie, dans une atmosphère de cabaret parisien.

Le narrateur excelle à mettre en évidence la grande diversité des gens du pays par le biais de personnages esquissés ou amplement décrits, parfois pittoresques ou exécrables, parfois étranges ou carrément absurdes : le garde forestier Gabriel Maréchal qui respire l'odeur de la nature et « sait ce que chante le vent », le prospecteur Delphis Coulombe, le joueur d'harmonium Sline Legros, le colonel Mineault « à tête d'écureuil », le député Auguste Lavalère, la pamphlétaire Hildège Lagarde, le quincaillier Julien Lenneville, le « directeur de funérailles » Josaphat Duquette, la patronne rebelle du bordel, Loulou Belle Scully. Ou bien Salomé, le personnage qui occupe l'avant de la scène, femme « ondoyante et diverse » qui ravit tout le monde par son charme et par son étrangeté, par sa sensualité « diffuse et trouble » et par son visage changeant, « aux traits jamais vus » qui passent aisément de la douleur à la gaité, de la crispation au détachement, de la mélancolie au rire. Ces personnages sont les dépositaires de la mémoire du pays et certains d'entre eux racontent leurs souvenirs sous forme de récits parsemés tout au long du roman, en faisant revivre pour la plupart des moments de l'histoire de la ville, liés surtout à la prospection. Le garde forestier, par exemple, dont la mémoire recèle « autant d'histoires que son chien a de puces », raconte en détail l'histoire de Stan Jellicoe, le riche prospecteur venu de Montréal qui, bien reçu par les Algonquins, les avait chassés de leur terre après avoir découvert sa mine et avait trouvé la mort lorsque son avion s'était écrasé au sol. Un autre personnage raconte sa vie dure et aventureuse de prospecteur qui prend les dimensions d'une saga ayant au centre Clermont Sarrazin, figure presque légendaire n'apparaissant que dans les récits faits après sa mort par ceux qui l'avaient connu. Le récit de sa femme Salomé surprend surtout le côté noir du personnage : danseur ruiné, mauvais mari, ivrogne. Les récits de ses compagnons sur sa vie de prospecteur mettent en évidence, par contre, ses qualités exceptionnelles, ses exploits extraordinaires et son grand amour de la vie. Cependant cet homme dédié corps et âme à la prospection, doué d'une force physique hors du commun, d'un courage sans limites et d'une aisance stupéfiante à repérer les gisements, excellent connaisseur du pays et aventurier qui « expédiait tout à grands éclats de rire » finit par se suicider. Nous apprenons également l'histoire drôle du couple de quinquagénaires qui avait ajourné le mariage jusqu'à ce que l'homme s'enrichisse par la découverte d'une mine de molybdène et qu'ils puissent faire leur voyage de noces à leur mine, dans un « vaste marécage ». L'énumération pourrait continuer avec d'autres personnages et d'autres histoires tragiques, burlesques ou édifiantes qui reconstituent des fragments de la vie d'un pays, d'une ville et de ses habitants.

Et, puisque l'Eldorado abitibien est, pour citer le titre d'un roman de Chabot, un « Eldorado des glaces », les personnages gardent, dans les recoins de leur mémoire, des souvenirs liés à la neige et au mauvais temps. Un prospecteur se souvient de l'année « des deux hivers » où le retour de l'hiver un jour de printemps avait été si violent que la neige était devenue mauve à

cause du froid tandis que les arbres et les oiseaux avaient gelé. Le récit de la fin tragique du prospecteur Stan Jellicoe pris dans la glace après l'écrasement de son avion est dominé par l'image obsédante du froid blanc – celui de la nature et celui de l'être humain en train de mourir :

La neige s'est mise à tomber et il [Stan Jellicoe] ne se retrouvait plus. La neige changeait la forme des arbres. Bientôt son paletot s'est collé aux glaces mouillées. [...] Il est tombé sur les avant-bras et s'est retourné sur le dos. Il est resté là, figé. [...] Blanc comme du gras de jambon, plus blanc que du sucre de confiserie, épuisé, il cherche jusqu'au fond de ses reins ce qui lui restait de vie. Étendu de tout son long, ensommeillé, il a glissé dans le temps infini, qui n'a plus besoin de mouvement. Il est resté là, bras en croix, figé. Son chapeau melon a roulé. On a retrouvé l'homme raide mort. Ses yeux blancs, fixés sur un point que personne ne pouvait voir. Il semblait sourire encore à ses dernières pensées. On aurait dit qu'il regardait les lointaines forêts se remplir de givre comme au moment où le froid lui a gelé les poumons à bloc. (*LT*, 59-60)

Salomé raconte, quant à elle, les horreurs d'un bref séjour dans la ville minière pour retrouver son mari. Elle se souvient d'une nuit et d'une journée à l'air glacial, « d'un froid à vous fendre en deux comme une bûche pourrie », où elle avait senti « l'humidité pénétrante et glacée de la terre ». La conclusion de son récit consacre la relation profonde des gens du pays à l'hiver qu'ils ont appris à supporter pour survivre : « Nous avons l'hiver dans le sang, nous sommes tous nés le cul sur la glace. Je me suis débrouillée ». Au narrateur de surenchérir et de s'étonner qu'il existe des étrangers que le froid du long hiver canadien attire au lieu d'effrayer : « ... et c'est soudain comme si tous les deux nous entendions l'un de ces vents qui gardent en mémoire le passage des grands glaciers. Et dire que le fumeur d'opium de Thomas de Quincey rêvait de posséder une maison dans les neiges et glaces de nos contrées. » (*LT*, 40). Le célèbre fumeur d'opium serait-il le porteur du rêve canadien de nous autres Européens ayant la nostalgie du pays lointain de la neige, vaste comme un continent ?

Quant aux immigrants partis à la recherche de ce que Cioran appelle un « bonheur imaginé » voire utopique (1990, 104) et qui fréquentent, en attendant de le trouver, le bar de la ville, le narrateur conserve, avec son acuité d'anthropologue, la présentation en tant que personnage collectif caractérisé par l'esseulement, l'amertume et le mal du pays, mais il distingue cette fois-ci des différences à l'intérieur du groupe des étrangers. Il y observe tout d'abord ceux qui font le travail le plus dur, notamment les mineurs de fond, dynamiteurs et foreurs, « les yeux enfoncés au fond du crâne », les « regards tristes qui partent parfois à la dérive » ; ils restent à l'écart et « marmottent » entre eux avec « une amère gaité ». Parmi les autres mineurs migrants le narrateur distingue les durs – hommes solides, « taillés dans le roc », « au

verbe rude » et chaussés de bottes lourdes et, au pôle opposé, les « alertes et délurés », soigneusement habillés et désireux de plaire aux femmes (*LT*, 84). Certains groupes ethniques ont même droit à la reconnaissance de quelque qualité particulière, tels les Ukrainiens et les Slovaques moraves réputés être « les meilleurs danseurs en ville et au monde » (*LT*, 138).

Tous les étrangers – si différents qu'ils soient – ont pourtant en commun un problème linguistique très important dans la perspective de leur intégration : la difficulté sinon l'impossibilité de communiquer et de se faire connaître par les autres tels qu'ils sont au-delà des stéréotypes. Cette situation confirme l'observation de George Steiner concernant la relation entre l'identité et le langage : « Toute identité est une forme d'énoncé actif. Elle communique son être au monde environnant à travers une série de signaux plus ou moins clairs, marquants ou compliqués. Nous *sommes* dans la mesure où nous pouvons nous déclarer et avoir l'assurance pleine et entière de notre existence uniquement lorsque d'autres identités enregistrent nos signaux de vue et y répondent. » (2003, 92). Alexis Nouss parle à son tour des « définitions de l'individu qui, depuis un siècle, tablent sur sa constitution en tant qu'être parlant, c'est-à-dire grammatical, parlant au singulier comme au pluriel, traversé de diverses langues et divers discours » (1991, 153). Il y a dans le roman de Chabot un épisode éclairant en ce sens : le narrateur y raconte la « constitution en tant qu'être parlant » du personnage de Nestor Rodko, un danseur russe enrichi dans la prospection et devenu promoteur, qui parle (mal) plusieurs langues et ressemble à un « ours habillé en monsieur ». Le récit de la scène qui se déroule dans le bar de la ville vaut la peine d'être citée presque intégralement :

– Alors quoi de neuf chez vous, monsieur Rodko ?

L'homme porte un cigare à sa bouche et tire hardiment dessus, jusqu'à ce qu'il soit en ignition. Il fait un effort pour rassembler ses mots en français. En quelques sons hachés, roulant de sa bouche comme de la rocaille sur un chemin de montagne, Nestor Redko raconte d'un seul souffle, avec une voix qui n'a rien d'un murmure :

– Aller bois. Voir lièvres. Tuer deux. Revenir. Bâtir feu. Manger et dormir et lever content.

Il dit ce qu'il dit. Il ne passe pas du mot à la phrase. Il donne l'impression de parler dans une langue qu'il vient d'inventer. Ça nous fait monter le rire à la gorge. Mais auprès de Salomé, d'autres mots lui viennent soudain aux lèvres, qu'il croyait sans doute avoir depuis longtemps oubliés. [...]

Il est impossible de savoir, quand il parle, à quoi il pense. Stellovski, qui est de Saint-Pétersbourg, demande à Rodko de répéter ce qu'il vient de dire en russe ou dans une langue avoisinante, avec l'intention de traduire en français au fur et à mesure. [...]

Chacun s'entoure de ses propres mots. Le désarroi des déracinés qui souffrent toutes les mystifications comiques d'une nouvelle langue, qui ne

savent plus quoi faire de leurs souvenirs, et qui, même s'ils proviennent d'un même pays, doivent souvent échanger entre eux toute une série de dialectes. Or, d'après ce que notre interprète a pu saisir, dans la troupe de danseurs cosaques de Nestor Redko, on se coiffait d'un bonnet de caracul et on était du genre à faire rouler un tonneau sous ses pieds... (LT, 122-123)

Parce qu'il ne cesse de communiquer, même s'il a des difficultés à se faire comprendre, Rodko est reconnu par les autres en tant que personnalité et non pas comme appartenant à un groupe homogène. Les gens connaissent son histoire, ses qualités et ses défauts, l'admirent ou s'en moquent, commentent ses actes entre eux ou discutent avec lui. L'épisode cité ci-dessus suggère que les étrangers *existent* aux yeux des habitants du pays dans la mesure où ils peuvent faire connaître leur histoire et implicitement leur identité, par l'intermédiaire de la parole qui exige l'écoute et la prise de conscience de la part des autres. Cela ne signifie nullement que la réaction leur sera favorable et que la méfiance va disparaître du coup, mais au moins les conflits graves et la violence meurtrière pourront être évités. C'est une réponse possible à la question que se posait Cioran concernant la cohabitation dans les villes : « Comment, sur un espace aussi réduit, tant d'hommes peuvent-ils coexister sans se détruire, sans se haïr mortellement ? » Le philosophe considère que c'est la « médiocrité » de la haine qui empêche les désastres et assure la survie de la société « dans le calme de la férocité » (1990, 103). Le romancier imagine, lui une ville où, quoiqu'il n'y ait pas d'immigrants heureux ni d'entente universelle, il existe des étrangers qui s'efforcent de *communiquer* leur identité irréductible aux stéréotypes. C'est la ville minière de l'Abitibi peut être un lieu habitable à condition qu'elle devienne un espace de la parole partagée et qu'elle accepte l'hétérogène qui, comme l'observe à juste titre Pierre L'Hérault, « offre un modèle de dépassement culturel conçu autrement que comme un ghetto ou une force assimilatrice et totalisante, où chacun, sans sacrifier ses mémoires, trouve le lieu de les aménager, de les faire jouer par l'ouverture sur et à l'ailleurs, à l'étranger, par glissement, par déplacement » (1991, 105).

L'éternel voyage

Le roman de Chabot, c'est aussi l'histoire d'un voyage. Pour le personnage-narrateur embarqué au bord du *S. S. Roscoe*, le voyage vers la tête des eaux réputée être un pays « spongieux, marécageux » aux « bourgades bourbeuses » représente un voyage de découverte de régions « plus mystérieuses que la face cachée de la lune » qu'il a du mal à imaginer autrement que par la vision sartrienne d'un « vaste placenta d'une obscurité verdâtre » avec de « profondes moiteurs » et un « grouillement touffu, peuplé de bêtes molles ». Mais avant d'atteindre la tête des eaux visqueuse, molle,

grouillante (Sartre aurait bien aimé cette image de l'existence-en-soi censée déclencher la nausée), il y a le voyage sur l'eau. Au fur et à mesure qu'il avance le long de la rivière avec le sentiment de pénétrer dans un « pays étranger », le personnage de Chabot découvre la beauté du paysage « clair et aéré » où dominant les grandes étendues d'eau, les vastes forêts et une luminosité particulière rappelant la douceur de la Toscane.

Au bout du voyage à travers un paysage où « tout n'est qu'ordre et beauté », comme dirait Baudelaire, la ville minière située à la tête des eaux marque, par contraste, l'entrée dans un autre monde, dominé par des couleurs sombres et par la présence obsédante de la boue. Le personnage-narrateur arrive en ville sous une pluie à grosses gouttes qui transforme la route en « ornières profondes et ininterrompues », parcourt la Grand-Rue en pataugeant dans la boue et en longeant les « façades couleur de boue » ou se promène dans des rues « couleur de fumée », sans « plates-bandes fleuries » ou « pelouses vertes ». Ce « nouveau Klondike », avec la mine et les campements des prospecteurs, fait l'objet de nombreuses descriptions visant à fixer les différentes images du pays lors des orages ou des grandes chaleurs avec, au centre du paysage, la ville boueuse ou poussiéreuse selon le temps qu'il fait. Chabot excelle à utiliser des images prégnantes, souvent poétiques, pour décrire les couleurs, les odeurs et les bruits du pays. Par la préférence pour les moments indécis de la journée, l'aube et le crépuscule ou « le jour naissant », « le jour mourant », « le soleil couchant » (comme diraient les poètes baroques français du XVII^e siècle), le narrateur québécois rend sienne la manière impressionniste de peindre la nature avec ses jeux d'ombre et de lumière et les changements successifs du paysage. Aussi retrouvons-nous dans les descriptions de Chabot les nuages illuminés à l'aube comme des sculptures dans la glace « peu avant que le soleil ne fasse irruption dans le ciel », les « couleurs sourdes » du moment où « le jour entre dans son crépuscule » et où « l'univers des apparences et celui des choses ne font qu'un », le « long crépuscule, couleur vieux miel », « l'obscurité blanche et vitreuse des nuits du Nord », la lune qui luit « comme sous l'effet d'un feu intérieur ». L'auteur décrit également, d'une manière qu'on pourrait dire réaliste et poétique à la fois, l'horizon poussiéreux comme si des bêtes dispersaient du sable avec leurs pattes, les arbres frissonnant « comme s'ils étaient peuplés d'oiseaux sans nid », le son « mystérieux et neuf du vent », l'air « sec et piquant, comme un bon vin du Rhin », l'odeur enivrante d'une pinède « qui donne rudement l'envie de ne pas être seul » ou encore le « long nuage déchiqueté » qui « passe sur le soleil » comme « une pièce de drap emportée par le vent ». Une très belle description de la lumière au lac de Montéreau, qui réunit la présentation réaliste, les impressions et les suppositions du narrateur, rend à merveille cette vision complexe oscillant entre la clarté de l'observation des phénomènes et la « peinture » du paysage au moment où les frontières entre la lumière et l'ombre deviennent floues et les choses se confondent ou se mêlent.

En même temps, le personnage-narrateur de Chabot découvre l'existence paradoxale de la ville minière qui est toujours la même et autre. Il saisit en l'occurrence la monotonie froide propre à la répétition du même, mais aussi la chaleur d'une ville jeune dominée par l'élan du commencement : « Aujourd'hui comme hier, où que j'aïlle ou me trouve, c'est la même chose : autant d'échafaudages que de bâtiments, et toujours ces parfums d'ozone et de résine, ces vapeurs de goudron fumant. Pleine de chaude moelle, la ville a cet élan de la vie qui commence. » (*LT* : 199) Cette même ville est toujours autre parce que façonnée par le vent qui lui fait changer de forme chaque jour et apporte chaque heure « une surprise ».

Promeneur solitaire comme Jean-Jacques Rousseau, le personnage-narrateur fuit pourtant le vacarme de la ville, son « agitation dérisoire », sa « truculence râleuse », et vit l'errance sans but au sein de la nature comme une fête des sens, riche en expériences de toute sorte. Ravi par la beauté et l'abondance des formes, des couleurs et des bruits de la forêt et par son « enivrante odeur », il s'enfonce « dans la muette stupéfaction des choses, des demi-clartés, des apparences », à l'écoute des choses qui « parlent sans parler ». Sa promenade sur un « chemin indécis » est aussi un voyage de découverte de « scènes » surprenantes dont les protagonistes sont des hommes ou des bêtes et la description qu'il en donne est celle d'un spectateur fasciné, troublé, ému ou simplement intéressé par les détails qu'il saisit avec l'art d'un peintre paysagiste. Il procède ainsi pour rendre la « scène » de la clairière d'un sous-bois « sans chemins ni sentiers » où un homme et une femme se tiennent, immobiles et silencieux, autour d'un feu (« on dirait un couple qui brûle ses lettres d'amour dans un jardin »). Ou pour rendre la « scène » de l'étang aux canards sauvages, avec les chiens qui « jappent contre des grenouilles » et le lièvre qui les surveille, caché dans les roseaux. Mais le plus important peut-être, c'est que cette errance loin de la ville, sans un but précis, lui fait ressentir un sentiment de liberté et de pérennité rendu par cette belle image : « Là où je ne pense à rien, où j'ai le sentiment de tenir le temps dans ma main. » (*LT*, 267).

Et pourtant il pense. Ayant pris conscience de l'absurde et de l'indécision de sa propre existence après l'échec d'une relation amoureuse, il finit par s'interroger sur le sens de l'existence humaine inscrite dans le temps qui « coule et va tout seul ». L'oscillation entre l'essence et l'apparence, l'être et le néant, la présence et l'absence, la mémoire et l'oubli est admirablement rendue par un questionnement qui rappelle le célèbre « *Ubi sunt ?* » des penseurs et des poètes anciens : « Quand une montre se brise, où va le mouvement ? C'est comme le feu. Quand il s'éteint, où va la flamme ? Toutes ces étincelles, livrées au vent et oubliées ? » (*LT*, 267). Ou encore : « Il est tard, où va le temps ? » (*LT*, 184).

C'est dans la perspective d'une telle réflexion sur l'irréversibilité du temps qui « coule » que l'eau prend une signification particulière dans le

roman de Chabot. On pourrait même dire que l'eau est un personnage de première importance qui « coule » tout au long du roman. Le narrateur décrit plus ou moins amplement les particularités et les changements du paysage aquatique qui défile sous ses yeux à divers endroits et aux différents moments de la journée. L'eau, ce « monde qui coule » dont les poètes baroques aimaient surprendre les reflets, les métamorphoses, les mouvements qui dissipent les images claires et confondent les formes et les couleurs, bénéficie d'une grande richesse de « coulantes images » chez Chabot. Dans le voyage vers « la tête des eaux », son personnage-narrateur observe l'eau dans tous ses états : les méandres de la rivière dont le cours se resserre ou s'élargit « en nappes grandes ou petites », les anses, les péninsules et les îles boisées ou « fragiles », les « longs miroitements » d'un lac, la surface de l'eau qui « se gonfle doucement » ou « se hérissé », les « trous agités de remous », les couleurs du ciel et de l'eau à l'aube et au crépuscule, l'évanescence du paysage.

Mais contrairement au temps qui « coule et va tout seul » de manière irréversible, l'eau – la même et toujours autre – symbolise le mouvement et le changement perpétuels. C'est pourquoi nous osons supposer que c'est ce symbolisme de l'eau qui offre une clé possible pour déchiffrer le message humaniste de Denys Chabot et de son roman qui raconte l'histoire d'un voyage dont les protagonistes sont partagés entre le rêve de s'implanter et le désir de partir ailleurs. À la fin du roman, le personnage-narrateur, en proie à une crise existentielle, se dirige vers la rivière qu'il veut *voir* « pour le simple plaisir des yeux, en *goûter* la fraîcheur » et regarder passer « dans la clarté nocturne » les navires illuminés qui « remplissent d'un heureux étonnement ceux qui les suivent du regard » (*LT*, 268). Par les navires qui passent sur la rivière, l'eau s'ouvre vers d'autres mondes, invite au voyage, à la traversée des pays et des continents entre la tête des eaux et l'océan ou inversement, entre l'origine et la dispersion dans l'infinité du monde, entre la mêmeté et l'altérité. Le personnage de Chabot regarde passer les navires sur le fleuve. Étonné, heureux, avec une lueur d'espoir. Il fait revivre dans notre mémoire la chanson de Gilbert Bécaud qui aimait aller le dimanche à l'aéroport d'Orly pour voir les avions. Et il nous rappelle qu'un jour nous avons tous rêvé de partir vers d'autres mondes, en regardant un train, un avion ou un bateau.

C'est peut-être là que réside le message profondément humain du roman de Chabot : nous avons tous ressenti un jour – exilés, immigrants, aventuriers ou simple touristes – le désir de partir vers un ailleurs rêvé que nous avons imaginé meilleur qu'il ne l'était en réalité.

Références bibliographiques

- Amossy, Ruth et Herschbert Pierrot, Anne. *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. Paris : Nathan, 1997.
- Cioran, Emil. *Histoire et utopie*. Paris : Gallimard, Coll. Folio Essais, 1990.

- Haldas, Georges. « Deux patries : une visée ». In : *Marges et exils. L'Europe des littératures déplacées*. Bruxelles : Éditions Labor, 1987.
- L'Hérault, Pierre. « Pour une cartographie de l'hétérogène ». In : Sherry Simon, Pierre L'Hérault, Robert Schwartzwald, Alexis Nouss, *Fictions de l'identitaire au Québec*. Montréal : Éditions XYZ, Coll. Études et documents, 1991 : 55-114.
- Lord, Michel. « *La province lunaire* de Denys Chabot ou Une cosmogonie baroque ». *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, no. 26, 1982 : 32-33. [En ligne]. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/39594ac> Consulté en ligne en mars 2017.
- Nouss, Alexis. « Faiseur de contes : Jacques Ferron, portrait d'une écriture en mineur ». In : Sherry Simon, Pierre L'Hérault, Robert Schwartzwald, Alexis Nouss, *Fictions de l'identitaire au Québec*. Montréal : Éditions XYZ, Coll. Études et documents, 1991 : 151-185.
- Saucier, Jocelyne. *L'Eldorado dans les glaces*. [En ligne]. URL : www.indicebohemien.org (Consulté le 30 septembre 2020).
- Steiner, George. *L'extraterritorialité. Essai sur la littérature et la révolution du langage*. Paris : Hachette Littératures, Coll. Pluriel, 2003.

Corpus

- Denys, Chabot. *La tête des eaux*. Montréal : XYZ éditeur, Coll. Romanichels, 1997.

Représentations de la langue de l'exil chez des passeurs culturels venus d'Orient : Ying Chen, Akira Mizubayashi et Wajdi Mouawad

Bernadette PORTO

Universidade Federal Fluminense, Brésil

Résumé : Sensibles à leur situation à la croisée de langues et de cultures, les écrivains exilés francophones créent leur propre langue d'écriture en réinventant le français dans l'espace de la déterritorialisation. Leur mobilité géographique entraîne le sentiment de vivre l'exil dans la langue. « Condamnés à *penser* la langue » (Gauvin), ils associent la langue française à des métaphores axées sur un double paradigme : l'asile et la route sans fin. Au cœur de ces réflexions trois auteurs venus d'Orient sont évoqués : Wajdi Mouawad (Liban), Ying Chen (Chine) et Akira Mizubayashi (Japon) qui envisagent l'expérience linguistique comme un déplacement existentiel.

Abstract : Aware of their situation at the crossroad of languages and cultures, the exiled francophone writers craft their own writing language, reinventing French within the confines of deterritorialization. Their geographical mobility entails the feeling of experiencing the exile in language. "Condemned to *think* the language" (Gauvin), they associate the French language to metaphors based on a double paradigm: the asylum and the endless road. This investigation will focus on three Eastern authors: Wajdi Mouawad (Lebanon), Ying Chen (China), and Akira Mizubayashi (Japan), who see linguistic experience as an existential displacement.

Mots-clés : langue, exil, imaginaire, habitabilité, étrangeté

Keywords: language, exile, imaginary, habitability, foreignness

Prologue

En tant qu'illustration de l'entre-deux, l'apprentissage d'une langue étrangère se situe souvent pour l'apprenant entre le désir d'un autre lieu et le risque de l'exil, conçu comme impossibilité d'y arriver. Chez les auteurs choisis, vécu sous la forme d'investissements affectifs, l'apprentissage du français a déclenché un déplacement intérieur qui leur a permis de relativiser et de remettre en question des certitudes déjà établies. Aussi pourrait-on dire que dans leurs œuvres la mobilité spatiale et la mouvance linguistique se répondent de très près. Au cours d'un itinéraire particulier dans les domaines de l'altérité linguistique, Ying Chen (Chine), Akira Mizubayashi (Japon) et Wajdi Mouawad (Liban) ont découvert que l'acquisition d'une langue n'est jamais neutre, puisqu'il est question d'assumer un nouvel imaginaire, d'autres références culturelles et de nouvelles valeurs sans pour autant tomber dans le piège de l'aliénation et d'une vie par procuration.

Incarnations de la figure du passeur culturel, ces écrivains jettent des ponts entre deux univers à première vue très éloignés, entre leur culture

première et le monde francophone, entre un ici et un ailleurs. Maîtres de l'interculturalité, ils favorisent les contacts entre l'Orient et l'Occident envisagés à partir de la découverte de solidarités inattendues. En parcourant leurs textes, le lecteur se sent guidé d'un monde à l'autre, ce qui lui dévoile des visages imprévisibles de l'Orient, depuis longtemps réduit à l'exotisme par le regard ethnocentrique, responsable de son invention (Said 2008). Lue à partir de la redéfinition des canons qui séparent l'Orient et l'Occident, la poésie de Chen, Mizubayashi et Mouawad apporte un changement de perspective : c'est à l'Orient de regarder l'Occident et, en particulier, deux pays francophones : le Québec (Chen et Mouawad) et la France (Mizubayashi).

L'expérience exilique ne se manifeste pas de la même façon chez ces trois auteurs, ce qui renvoie à l'éventail de possibilités que recouvre le mot « exil ». Si dans leur jeunesse Chen et Mizubayashi ont décidé de quitter leur terre natale pour vivre dans un pays étranger, à huit ans Mouawad a dû accompagner ses parents pour fuir les ravages de la guerre civile au Liban. Après quelques années passées en France, l'État lui refuse les papiers qui lui permettraient de rester sur le territoire français et, au premier exil, il s'est ajouté une nouvelle expérience exilique, cette fois-ci au Québec. Plus récemment à cause de ses activités professionnelles comme auteur, dramaturge, metteur en scène et comédien il se déplace souvent entre le Québec et la France. Après avoir vécu de longues années au Québec, Ying Chen habite à Vancouver depuis presque vingt ans, mais elle garde son lien affectif avec la francophonie, sa langue d'écriture étant toujours le français. Quant à Mizubayashi, qui a passé deux tiers de sa vie en français comme étudiant dans des universités françaises, il habite à Tokyo où il est professeur à l'Université Sophia.

Référence incontournable dans des essais et des textes fictionnels produits au Québec au cours des dernières années, le topos de l'Orient contribue au décloisonnement culturel et à la reconnaissance d'une société ouverte à la diversité. Après avoir basé leur identité sur la référence à la France, et après avoir découvert l'américanité dans les années 80, des auteurs québécois ou néo-québécois se penchent vers l'altérité orientale qui leur semble plus proche. Quant à l'écrivain japonais en particulier, qui très tôt est tombé amoureux de la langue française et de la France, il lui a fallu se détourner de son pays natal pour mieux se voir et pour mieux comprendre sa double étrangeté.

Pour analyser les réflexions sur la langue de l'exil développées par ces trois écrivains dans des essais (Chen et Mizubayashi) ou dans des interviews (Mouawad), la contribution d'Alexis Nouss (2018) est très importante. En adoptant un changement de paradigme pour étudier les phénomènes migratoires de notre temps, l'auteur de l'essai *La condition de l'exilé* propose une révision du mot *migrant*, catégorie chère aux statisticiens dans le domaine des sciences sociales, qui lui enlèvent son histoire. Pour replacer le migrant au

sein de l'humanité, Nous rappelle qu'il est avant tout un exilé, capable d'apporter un autre regard sur le monde, sur la terre d'accueil où il imprime les marques de son existence. Étant donné le lien qui unit l'exil et la communicabilité du vécu, il sera question dans ce qui suit de mettre en relief les témoignages de Chen, Mizubayashi et Mouawad, où ils partagent avec les lecteurs leur expérience dans l'acquisition de la langue française.

Premiers pas

Écoutons la langue qui improvise sa petite musique du sens : « migrant » sonne comme « mutant » et « exil » résonne comme « asile », illustrant deux modes du rapport à autrui. (Nous 2018, 160).

Dans un essai poétique marqué par une grande sensibilité, Pierre Ouellet tisse des réflexions sur la nudité première de l'être humain, qui naît sous le signe de la privation : sans poils, sans plumes, sans écailles, sans carapace, il lui faut se bâtir des abris, concrets ou symboliques, où il inscrit ses marques identitaires. C'est pourquoi il s'invente des langues, des histoires et des cultures, envisagées par l'auteur du livre *Asiles. Langues d'accueil* comme des refuges dans la durée (Ouellet 2002, 7).

De nos jours, dans le cadre des migrations post-coloniales, l'homme se sent très souvent désabrité, déplacé, comme si son habitabilité sur la Terre était de plus en plus menacée. Dépossédé de ses repères, de son pays et de sa langue, le sujet exilé « a perdu le confort insulaire de son appartenance » et ne peut plus « se réfugier dans le cocon de ses habitudes mentales et comportementales » (Nous 2018, 44).

Le défi de se réinventer se manifeste dans le domaine linguistique chez des auteurs francophones venus d'ailleurs qui ne cessent de s'interroger sur leurs rapports avec la langue maternelle et le français. Conscients du besoin de se penser à la croisée de langues et de cultures, ils puisent leur inspiration dans l'imaginaire des langues et n'écrivent pas de façon monolingue (Glissant 1995). « Condamné à *penser la langue*, à trouver sa propre langue d'écriture dans un contexte multilingue » (Gauvin 2010, 28), l'écrivain francophone se pose des questions sur la multiplicité de ses appartenances et doit négocier entre deux langues au moins, en adoptant un français déterritorialisé, qui correspond à un détour du français métropolitain, resignifié par le contact avec sa langue maternelle.

Placés dans la catégorie des « hommes traduits » (Rushdie 1993) de notre époque, les auteurs migrants francophones se déplacent entre l'ici et l'ailleurs, entre un avant et un après. Plus qu'une mouvance spatiale, leur déplacement a un sens temporel, voire existentiel. Ayant perdu deux liens /lieux familiers (la langue et la terre d'origine), les écrivains exilés (étiquette très vaste qui inclut des situations diverses, comme celles de

l'immigré, du réfugié politique, du clandestin, du demandeur d'asile) s'engagent dans la quête de la maîtrise de la nouvelle langue, lien et lieu à la fois.

Au sein de la situation exilique on découvre après coup, après l'arrivée dans le pays étranger, l'importance du geste d'habiter un lieu (Trigano 2005, 17). Il est à souligner que le verbe « habiter » ne signifie pas « occuper un logis », puisque ce geste suppose un travail d'appropriation affective, réalisé le long du temps. Autrement dit, la conscience d'habiter s'appuie sur les idées de durée et continuité, et sur l'inscription de marques corporelles dans l'espace. En s'opposant aux lieux précaires des grandes métropoles, qui évoquent les non-lieux (Augé 1992), l'action d'habiter se fonde sur l'élaboration de mémoires et d'histoires de vies, et sur la pratique du quartier (Mayol 1994).

Dans son texte « Le pays où l'on n'arrive jamais », Abdelmalek Sayad souligne le rapport entre l'exil et la découverte de « l'attachement quasi charnel que l'on a pour le territoire (pays, sol natal, patrie) et pour le groupe (famille, parents, parenté, communauté, nation) dont on est issu » (Sayad 1996, 11). Il s'agit encore de la prise de conscience de l'importance des paysages affectifs de la mémoire que le sujet exilé a quittés au moment de son départ sans pour autant couper les liens qui l'attachaient à eux. Bien qu'il les ait quittés, ces lieux-liens continuent à l'habiter, comme signes de la patrie imaginaire qui l'accompagne au fil de son existence. Comme l'affirme Mayol, « nos habitats successifs ne disparaissent jamais totalement, nous les quittons sans les quitter, car ils habitent à leur tour, invisibles et présents, dans nos mémoires et nos rêves » (1994, 210). C'est pourquoi il est possible de reconnaître dans les textes illuminés par la perspective de la migration, la présence de demeures-souvenirs, de demeures-refuges qui permettent à l'être dépaycé une sorte d'habitabilité symbolique dans laquelle il essaie de se situer. Parmi ces demeures symboliques qui continuent à habiter la mémoire du sujet exilé, on pourrait citer l'attachement à la langue maternelle.

Aux yeux de Nouss, la condition exilique favorise la relecture de la signification du mot « lieu », ce qui apparaît dans des questions comme celles-ci : « Quelle est la place de chacun ? », « Chacun a-t-il sa place ? », « Où se trouve cette place ? » (Nouss 2018, 78). En outre, ce qui blesse davantage le sujet exilé ce n'est pas exactement la conscience d'avoir perdu son lieu, mais la constatation d'avoir perdu le sens de ce lieu dans sa vie (Nouss 2018, 37). Perdre le sens du lieu qu'on croyait être le sien compromet le sentiment d'exister, d'autant plus qu'il y a un rapport étroit entre l'habitation et l'orientation (Radkowski 2002, 28). Être dépourvu de son pays, de sa culture et de sa langue correspond à la sensation d'être déboussolé, d'avoir perdu le Nord (Huston 1999).

D'autre part, l'expérience de l'exil suggère le besoin de se méfier de la conception du lieu comme quelque chose de stable et de figé. Loin de le considérer comme immuable et permanent, Harel (2005) insiste sur le côté

provisoire et inachevé du lieu qui peut constituer une invitation aux déplacements et aux métamorphoses. Les lieux ont beau être familiers à première vue, ils gardent les signes de l'étrangeté et de la pluralité, ce qui est évident dans le contexte diasporique de la contemporanéité.

Après ces considérations préliminaires, il est temps de réfléchir sur la possibilité de représenter la langue étrangère comme un espace habitable à être approprié. Des questions se posent tout de suite : Peut-on habiter une langue ? Est-il possible d'en adopter une autre comme lieu identitaire ? Une fois acquise, la langue étrangère sera toujours « ce pays où l'on n'arrive jamais » dont parle Sayad ? Pour répondre à ces questions, il serait intéressant de revisiter des réflexions de quelques auteurs qui se sont penchés sur leur processus d'appropriation du français. Le lecteur peut y reconnaître la circulation de métaphores qui se répondent de très près, en s'orientant vers deux directions qui renvoient soit à l'association entre la langue et l'asile, soit à la comparaison entre la nouvelle langue et un long chemin inachevé à être parcouru.

La langue comme asile : modes d'emploi

[...] l'espace privé doit savoir s'ouvrir à des flux d'entrants et de sortants, être le lieu de passage d'une circulation continue où se croisent objets, gens, mots et idées. Car la vie est aussi mobilité, impatience du changement, relation à un pluriel d'autrui. (Mayol 1994, 209)

Tout en étant le lieu de familiarité pour ses locuteurs, la langue maternelle ne doit pas être vue comme un espace clos, étanche aux influences du dehors et protégé dans une sorte d'essentialisme contraire aux échanges. À la suite de Deleuze et Guattari, on sait qu'il est possible de se sentir étranger dans sa propre langue, l'exil étant lié à la condition humaine. Et c'est à l'écrivain de chercher l'étrangeté dans sa langue maternelle, de « devenir le nomade et l'immigré et le tzigane de sa propre langue », de trouver « son propre point de sous-développement », « son tiers monde à soi ». (Deleuze et Guattari 1996, 33-34). Cela se manifeste de façon plus complexe dans le cadre des auteurs migrants francophones, pour qui la langue française, qu'elle soit maternelle ou non, est toujours à reconquérir.

L'exil correspond souvent à un dépouillement : ayant perdu son pays, sa langue, sa maison (s'il en avait une), ses amis, ses habitudes et ses références, l'être exilé ne compte que sur son corps et ne peut qu'habiter son nom. Selon Nouss, les mots de Saint-John Perse : « J'habiterai mon nom, fut ta réponse aux questionnaires du port » illustrent la condition exilique, capable de redonner son nom à l'exilé (2018, 162).

La question du nom apparaît comme un *leitmotiv* récurrent dans l'œuvre de l'écrivain libanais Wajdi Mouawad, l'un des plus grands

représentants de l'Orient dans la production littéraire québécoise contemporaine, peuplée de voix venues de partout. Dramaturge, metteur en scène, comédien, romancier, Mouawad s'est fait reconnaître au cours des vingt dernières années par la qualité et l'originalité de ses créations. Né en 1968 au Liban où il a vécu sa première enfance, le futur écrivain a dû accompagner sa famille en France à cause de la guerre civile dans leur pays. Au cours de l'exil en France, il a perdu sa langue maternelle au profit du français qui lui a ouvert le monde fascinant de la lecture. À quatorze ans, un nouvel exil s'est imposé à sa famille qui s'est installée au Québec. La double expérience de l'exil est à la base des thématiques privilégiées dans son œuvre : le déracinement, la rupture avec le monde de l'enfance, la quête de l'origine, la recherche de la filiation, liés au souvenir de la violence de la guerre au Liban. L'auteur a du mal à se définir dans une catégorie identitaire quand on lui demande s'il se sent libanais, français ou québécois. Lorsqu'il y réfléchit, il se voit plutôt comme le cancrelat de Kafka, comme un être hybride et monstrueux. Comme le personnage du roman *La Métamorphose*, lu à l'âge de 14 ans, il se sent étranger chez lui et dans l'acte de parler français, bien qu'il s'agisse d'une langue qui lui semble plus familière que l'arabe :

Car je trouve cela proprement épouvantable de manier le français de cette manière alors que je suis absolument handicapé dès qu'il s'agit de me souvenir comment on dit le mot « chapeau » ou le mot « porte-clé » en arabe. Je me regarde en français et je suis dans le noir en arabe et cela crée une sorte d'illusion, un oubli de mon visage initial. Une mutation. Un monstre. (Côté 2005, 71)

Mouawad a beau avoir conscience de s'exprimer avec précision en français, il éprouve toujours un malaise dans son expression linguistique, dû à l'existence de quelque chose de mutant dans sa langue et dans son esprit. Une double distance le sépare de son pays d'origine et du pays d'accueil (Nous 2018, 54), de l'arabe et du français. Pour lui, « on écrit toujours avec sa langue maternelle, même si on écrit dans une langue qui nous est étrangère » (Côté 2005, 134), ce qui confirme son rôle d'« homme traduit » : « je suis toujours en traduction » (Côté 2005, 81). Placé dans un entre-deux, il sait négocier entre deux langues en attribuant à sa langue maternelle un rôle particulier : tout en écrivant en français, il l'imprègne de la sonorité de l'arabe qu'il associe aux histoires libanaises pour endormir les enfants : « On me racontait des histoires pour m'endormir, et donc cette langue est aussi liée à la nuit : elle est devenue pour moi la langue du rêve, de l'imagination. » (Côté 2005, 72).

Face à l'impossibilité d'habiter une langue, il lui reste la possibilité d'habiter son nom, dont la sonorité semble imprononçable aux oreilles françaises. Très tôt, avant son exil en France, il a connu l'association entre

son nom et l'étrangeté puisqu'à l'école française ses collègues portaient des noms français. Difficile à être épilé et à être écrit hors du monde arabe, son nom est la marque de sa condition d'exilé, vécue depuis sa petite enfance.

Au cœur de la réflexion sur les limites de la fiction et de la non-fiction, le nom propre se manifeste dans l'œuvre de Mouawad sous la forme de la dissémination de la première lettre de son prénom, comme si l'auteur se faisait présent dans la peau de ses personnages. Faute d'un lieu et d'une langue à lui, il habite son nom, éparpillé dans beaucoup d'histoires sous la forme de la lettre **W** : **W**ilfrid (*Littoral*), **W**alter (*Journée de noces chez les Cromagnons*), **W**illy (*Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*), **W**illem (*Rêves*), **W**ahab (*Incendies ; Visage retrouvé*), **W**aach (*Anima*). La mise en scène de son identité, à la fois déguisée et révélée, évoque un jeu de cache-cache propre au théâtre si cher à l'auteur qui y trouve aussi son lieu dans le monde.

Obsédé par la quête de l'origine, Mouawad cherche dans l'étymologie de son prénom un sens pour sa vie : « Wajdi » veut dire « J'existe », comme s'il était en quelque sorte un prédestiné dont le destin serait de s'interroger toujours sur le fait d'exister. En tant qu'empreinte déterminante, son nom rappelle les réflexions de Benslama à propos des rapports entre les mots exister et exil : Ex-ister, c'est avoir sa tenue dehors (ek- ou ex- signifie le mouvement d'une extase, la sortie de soi hors de soi). Ex-ister est donc synonyme d'ex-il. » (Benslama 2009, 34)

Ouverture vers le dehors, son prénom suggère la promesse de « sortir du statisme » (Nous 2018, 106), de quitter une identité connue et définie pour s'orienter vers un monde étranger et étrange (Douek 2003, 178). En habitant symboliquement son nom – associé aux gestes d'exister et de s'exiler – Mouawad y trouve un refuge : il ne s'agit pas de la demeure de l'être, du non-déplacement, mais de l'asile de l'étant, lieu mobile de l'exil.

La question de l'habitabilité de la langue française est au centre des réflexions de deux autres auteurs venus d'Orient : Ying Chen (Chine) et Akira Mizubayashi (Japon), qui, respectivement, dans les livres *Quatre mille marches* (2004) et *Une langue venue d'ailleurs* (2011), se tournent vers l'imaginaire des appartenances et le rôle de la langue française dans leur vie. Au fil de longues années les deux écrivains se sont bâti une histoire singulière avec la langue française qu'ils associent souvent à la métaphore de la maison. Dans l'essai de 2004, Chen privilégie quelques thèmes comme : l'exil, l'amour des langues, le refus de l'enfermement ethnique ou national. Quant à Mizubayashi, dans son « autobiographie linguistique », il montre toute une longue histoire d'amour avec la langue française, qui passe d'une certaine tendance à l'aliénation à une prise de conscience lucide de sa double appartenance.

Pour les deux auteurs mentionnés, au temps de leur jeunesse dans la terre natale une fine sensibilité à l'égard du français s'est épanouie : au Japon, à 19 ans, Mizubayashi a commencé à dire ses premiers mots en français ;

avant de partir pour son exil au Québec en 1989, Chen a obtenu sa licence en lettres françaises à Shanghai. Dans leurs réflexions sur l'acquisition de la langue française, ils se réfèrent au caractère hospitalier de cette maison-asile, conquise au bout d'un processus affectif d'appropriation :

Depuis lors, je n'ai pas arrêté de naviguer entre la langue qui est la mienne, le japonais, parce qu'elle vient de mes parents, et le français qui est également la mienne parce que j'ai décidé de me l'approprier pour m'y installer, pour vivre en pleine conscience ma progressive accession à cette langue aimée et choisie. (Mizubayashi 2011, 19)

La langue française est une maison que j'ai aperçue sur mon chemin à l'âge de dix-huit ans. Cette maison est peuplée de grands esprits tels Valéry, Camus, Proust. J'ai continué ma route par la suite, sachant que désormais j'avais une maison de plus dans ma vie. Dans mon voyage sans destination, cette maison est une source que je porte en moi, une source qui me nourrit et que je ne quitte pas. (Chen 2014, 88)

Dans les deux extraits choisis il se manifeste la suggestion de l'habitabilité de la langue d'élection et la construction de liens effectifs entre le sujet en transit et l'idiome apprivoisé qui perd son côté étranger pour devenir familier. Comme s'ils reprenaient le vers de Hölderlin évoqué par Heidegger dans son texte « Bâtir, habiter, penser » (1958), Chen et Mizubayashi habitent poétiquement la langue française. En bâtissant une histoire avec cette langue ils se reconstruisent dans un lieu étranger où ils se créent de nouveaux liens. Dans la citation de Ying Chen, la réciprocité du sens de l'hospitalité est assurée : comme le mot « hôte » qui, en français, désigne à la fois celui qui reçoit et celui qui est reçu, la langue française accueille l'écrivaine chinoise qui, en même temps, la porte en elle comme une source de création.

Dans un article portant sur le caractère hospitalier des langues, Meyer-Bish montre que, lue à la lumière du concept d'hospitalité, une langue constitue un « capital de réciprocité » (2012, 87). Si le sujet en processus d'apprentissage d'une langue étrangère se sent accueilli par elle, il se montre à son tour disponible pour la recevoir au plus intime de son être. Dans cette situation toute une histoire de vie peut se construire entre la distance et la proximité, entre l'étrangeté et la familiarité. Lieux d'habitation et de passage, de convivialité et d'apprentissage, d'interprétation et de création (Meyer-Bish 2012, 89), les langues stimulent un investissement d'ordre culturel, existentiel et affectif capable d'assurer la sensation d'être chez soi :

Mon véritable foyer est là où je deviens ce que je veux être. Plus encore : mon vrai nid se trouve dans les mots, entre les lignes, dans ce presque-rien qu'on ne peut même désigner comme une place. (Chen 2004, 13)

Habiter le français comme le dit si bien Cioran, en faire un lieu de vie, mon espace vital, ma demeure permanente, mon paysage intime, mon milieu environnemental essentiel, c'était là précisément l'objectif prioritaire et non négociable. (Mizubayashi 2011, 119)

Pour Chen, à la base de son orientation dans le monde il y a le français comme nid, sa langue de création. En occupant une position de centralité dans sa vie, le geste d'écrire lui confère le sentiment d'habitabilité. En valorisant la notion de permanence associée à la langue française, Mizubayashi définit cette langue comme une priorité dans son existence, projet assumé avec beaucoup de lucidité et de détermination.

La maîtrise de la langue : une quête inachevée

Arriver quelque part ne signifie pas que le trajet s'achève. (Nous 2018, 81)

Un autre point en commun entre Chen et Mizubayashi concerne l'expérience de l'errance, qui correspond au décentrement par rapport à leur origine. Plutôt que la déterritorialisation géographique et culturelle, il faudrait parler de l'errance linguistique qui les pousse à l'appropriation de la langue de l'Autre. Pourtant, même conscients qu'ils maîtrisent le français, ils sont sûrs qu'il s'agit d'une quête sans fin.

Dans le parcours assumé par Chen, il a été question de s'engager dans une vie sans attache, ce qui a favorisé sa décision de partir. Son but n'était pas tellement d'arriver, mais de continuer à se déplacer : « L'important est de continuer à marcher mais non d'arriver réellement. » (Chen 2004, 36). La thématique de la marche liée à son adaptation au Québec et à l'apprentissage de la langue française apparaît dans une de ses réflexions où elle semble évoquer Michel de Certeau pour qui « marcher, c'est manquer de lieu » (1990, 155).

Ainsi, douze ans après la chute de ma coquille sur cette terre, je marche encore vers elle. J'habite sur une terre qui m'est très lointaine. Parfois je me sens un peu lasse, mais je n'ose pas m'arrêter. Je connais mon destin maintenant : aussi longtemps que je respire, je serai en route et je n'aurai pas de repos. (Chen 2004, 74)

Outre le sens de la marche sur une route, proposé dans cet exemple, il est à retenir une autre possibilité sémantique du même mot dans l'essai de Chen : il s'agit des marches à être gravies comme une épreuve à être vaincue. En s'inspirant du mythe de Sisyphe repris par Camus (1985), Chen affirme : « La langue française est cette pierre qui quelquefois m'échappe, d'autres fois me reconforte, mais jamais ne m'appartiendra de façon absolue. » (2004, 29). Dans les deux exemples, Chen réitère le caractère inachevé de la marche, qui révèle l'impossibilité pour l'exilé d'avoir un repos dans son processus de reconstruction identitaire.

C'est la maîtrise (im)possible de la langue étrangère qui la pousse à écrire, car, à son avis, comme tout acte de création, l'écriture dans une langue étrangère est un travail digne de Sisyphe. Dans l'imaginaire de la marche vers le français proposée par Chen à partir de cette figure mythologique, le lecteur reconnaît l'appel de la verticalité, bien que la pierre ne cesse de retomber, ce qui exige le geste de toujours recommencer. Dans la poétique de l'errance linguistique présente dans l'œuvre de Mizubayashi, il se dégage plutôt l'idée de l'horizontalité du déplacement :

[...] je me suis déplacé vers elle ; c'est elle que je suis allé recueillir tandis qu'elle m'a accueilli en elle ; elle m'est venue de loin, avec un retard considérable de dix-huit ans. Elle est de nature *horizontale*, d'une étendue immense qui conserve toujours des recoins inexplorés, des vides à remplir, des espaces à conquérir. (2011, 18)

Dans l'affirmation de l'auteur, il se dégage une sorte de complicité entre lui et la langue française, qui se manifeste sous le signe de l'hospitalité. Il faudrait rappeler la place accordée par lui à l'errance dans son essai de 2014 où il parle de son amour pour les errants, pour ceux qui décident de s'éloigner « du naturel, du natal, du maternel », « ceux qui regardent le proche par le lointain. » (Mizubayashi 2014, 128). En d'autres mots, il se réjouit de constater qu'on n'est pas enfermé pour toujours dans une seule langue, « qu'on n'est pas inévitablement prisonnier de sa culture propre » (Mizubayashi 2014, 128).

La thématique de la marche joue aussi un rôle important dans l'univers de Mouawad, qui se définit comme un marcheur : « Quand je marche, je suis. » (Côté 2005, 61). Dans une des interviews publiées dans le livre *Architecture d'un marcheur* il affirme qu'il a besoin de la marche pour exister. La métaphore du funambule utilisée pour parler de son rapport à l'enfance pourrait être l'illustration de la quête de l'équilibre dans son déplacement d'exilé : « [...] je ressemble au funambule. Essayant de me mettre en équilibre, un pied dans l'enfance, un autre dans la raison. » (Côté 2005, 55). Dans une autre interview publiée dans le même livre, on lit :

Je me sens comme un voyageur cherchant le chemin qui saura le ramener chez lui. Longtemps j'ai cru qu'il s'agissait d'une quête, aujourd'hui je crois, plus justement, qu'il est davantage question d'une odyssée, mais une odyssée vouée à l'échec, car le chemin est perdu. Le souvenir de la maison est perdu et la clé même qui ouvrirait la porte de cette maison est perdue. (Côté 2005, 13)

Si dans les exemples cités de Chen et de Mizubayashi il est question de l'impossibilité d'arriver vraiment à la langue française, comparable à la pierre fuyante de Sisyphe, chez Mouawad il s'agit de l'impossibilité du retour, présente très souvent dans des textes sur l'exil. Envisagé comme un échec, le

geste de retourner est impensable étant donné les trois pertes qui le rendent irréalisable : la disparition du chemin, l'oubli du lieu natal et l'impossibilité d'ouverture vers le passé. Marqué par une double négation spatiale, l'écrivain exilé, comme le dit Daniel Pennac dans la préface du livre *Une langue venue d'ailleurs* (Mizubayashi 2011, 8-9), se place souvent entre un « presque » et un « pas tout à fait » qui sont à la base de son déplacement.

Dans son obstination d'arriver à la maîtrise de la langue française, le jeune Mizubayashi s'imposait une pratique pédagogique particulière : celle des copies de textes littéraires pour mieux s'imprégner des classiques français. La lecture passionnée de Rousseau l'encourageait à recopier des paragraphes, des pages entières de cet auteur comme s'il collectionnait des citations à être reprises plus tard dans ses travaux académiques. Selon lui, loin d'être une tricherie, recopier un auteur était un geste d'amour de celui qui s'était transformé en copiste grâce à l'exercice d'une calligraphie affective (Mizubayashi 2011, 104). Sûr des progrès faits en français à la suite de cette pratique, un jour il décida de montrer un manuscrit d'environ cent pages à un professeur de littérature médiévale. Il comptait sur la compréhension et la tolérance du professeur français devant ces premières pages écrites en français par un jeune étranger. Ce qu'il regrette dans la correction faite par le professeur n'étaient pas tellement ses fautes, mais un petit détail qui à son insu s'était introduit dans son texte : la lettre « o » dans le premier mot de son travail académique. Il avait écrit « Intørduction » au lieu d'« Introduction », ce qui a échappé à sa vigilance et qui était à ses propres yeux l'ostentation de sa nullité intellectuelle :

C'était cette lettre « O » qui provoquait tout mon énervement, toute ma colère contre moi-même : mon malheur venait de ce signe de trOp qui faisait irrésistiblement penser à un zéro [...]. Puis, la laideur de ces deux syllabes (*toro*) m'était insupportable : elles me suggéraient non pas *taureau*, mais un adjectif japonais (*toro-i*) qui veut dire *sot, idiot, simple d'esprit*. (Mizubayashi 2011, 105)

On peut reconnaître dans cette lettre excessive un signe trop visible comme les immigrants dans un pays étranger où ils n'arrivent pas toujours à garder leur invisibilité. D'autre part, aux yeux du jeune étudiant cette lettre « O » l'empêchait de couper les liens avec la langue japonaise. C'est pourquoi, on peut dire que cette voyelle serait la preuve de sa différence qui envahit l'espace de la langue française qu'il croyait maîtrisée au bout de tant de copies. Comme la lettre « O » dans l'exemple cité, il se rend compte d'être toujours « décalé, hors de place » (Mizubayashi 2011, 268). Et c'est de ce lieu écarté, de ce *non-lieu* qu'il exprime son amour du français et son attachement au japonais, dans une sorte de réconciliation avec sa double appartenance (Mizubayashi 2011, 268).

Le glissement de cette lettre excessive vers le français, qui s'est produit à l'insu du jeune étudiant, suggère l'intervention de la mémoire de la langue maternelle dans les textes écrits dans une langue étrangère. Le déplacement des auteurs francophones entre deux langues suppose des jeux qui produisent des effets de langue, comme les marques de l'oralité du créole dans des textes écrits en français par des écrivains antillais. À son tour, consciente du décalage qui la sépare encore de la langue française et qui exige d'elle un « éternel apprentissage » (Chen 2014, 85), l'auteure identifie dans sa propre écriture une « évidente étrangeté, un écart indicible de la normalité, dans l'usage des mots et dans la façon de composer des phrases » (2014, 84). D'après Chen, dans un texte écrit par un étranger il y a toujours « quelque chose de traduit » (2014, 84), mais c'est à cet auteur de rendre la langue étrangère « moins seconde, moins étrangère » pour qu'elle soit capable de « témoigner de notre existence. » (2014, 85). Loin d'être un problème, l'impossibilité de maîtriser parfaitement le français devient source de création et de très riches réflexions.

Au bout du chemin : dernières considérations

Inspirés par l'imaginaire des langues (Glissant 1995), les auteurs cités dans cet article ne cessent de s'interroger sur les possibilités de l'hétérogénéité langagière. Comme « le français n'est pas pour eux un acquis mais plutôt le lieu et l'occasion de constantes mutations et modifications » (Gauvin 2001, 101), ils privilégient les représentations associées à la langue. Deux signes spatiaux récurrents dans leurs textes – la maison et la route – suggèrent deux modes de s'approprier une langue, qui révèlent la possibilité ou l'impossibilité d'y arriver, de s'installer et d'habiter une langue ou un nom.

Chez eux, le déplacement physique de l'Orient vers l'Occident, temporaire (Mizubayashi) ou permanent (Chen et Mouawad), volontaire (Chen et Mizubayashi) ou imposé (Mouawad), a entraîné le déplacement du regard vers une autre réalité. Malgré la différence de leurs itinéraires et de leurs histoires, leur existence a un dénominateur commun : l'expérience de l'exil, vécue comme rupture, réinvention et héritage à transmettre (Nouss 2018, 101). En tant que « question même de l'homme dans sa recherche incessante à fonder ce qui lui donne un abri contre l'errance et l'oubli » (Benslama 2009, 35), l'exil « lui permet de transmettre quelque chose qui n'est pas seulement une trace du passé, un legs, un héritage, mais de transmettre un devenir. » (Benslama 2009, 35). Dans l'imaginaire de Mizubayashi, vécue comme une forme enrichissante de l'exil, l'appropriation de la langue française correspond à l'élaboration d'une filiation affective marquée par la réciprocité. S'il a adhéré à cette langue, elle l'a adoptée pour toujours. À ses yeux, le français serait sa langue paternelle qui lui a ouvert d'autres possibilités d'existence, en lui offrant la chance de s'enraciner dans la mobilité de l'entre-

deux. Chez Mouawad la transmission de l'expérience exilique à être assumée comme héritage apparaît dans la pièce *Incendies* (Mouawad 2009). Lors de la lecture du testament de leur mère, des jumeaux québécois reçoivent une lettre qui les pousse à s'engager dans la voie du passé maternel. Héritiers de la révélation de la violence de leur origine, ils prennent le chemin de l'exil vers l'Orient pour mieux se situer dans le présent en Occident. Construit sous la forme épistolaire – genre nomade par excellence (Diaz 2002) – l'essai *La lenteur des montagnes* (Chen 2014) est centré sur la transmissibilité de l'expérience exilique. Dans une longue lettre à son fils, qui subit les conséquences de l'exil choisi par sa mère, Chen essaie de lui expliquer les raisons de sa décision, en même temps qu'elle s'interroge sur la difficulté de lui laisser un héritage chinois, puisqu'elle a quitté son pays et ne lui a pas appris sa langue maternelle. Vue comme un pont qui sépare deux générations et deux expériences, cette lettre essaie de réduire la distance entre une immigrante et son fils, qui vit l'exil par procuration. Plutôt que de lui transmettre un bagage chinois, elle lui laisse un devenir en français, avec ses impasses et contradictions.

Références bibliographiques

- Augé, Marc. *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la supermodernité*. Paris : Seuil, 1992.
- Benslama, Fethi. « Exil et transmission, ou mémoire en devenir ». *Le Français aujourd'hui*, vol. 3, n° 166, 2009 : 33-41.
- Camus, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard, 1985.
- Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien 1 : arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990.
- Côté, Jean-François. *Architectures d'un marcheur : entretiens avec Wajdi Mouawad*. Montréal : Leméac, 2005.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Kafka : pour une littérature mineure*. Paris : Éditions de Minuit, 1996 [1975].
- Diaz, Brigitte. *L'épistolaire ou la pensée nomade : formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.
- Douek, Sybil Safdie. *Memória e exílio, [Mémoire et exil]*. São Paulo : Escuta, 2003.
- Gauvin, Lise. « L'imaginaire des langues : du carnavalesque au baroque (Tremblay, Kourouma) ». *Littérature*, n° 121, 2001 : 101-115.
- Gauvin, Lise (dir.). *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*. Montréal : Hurtubise, 2010.
- Glissant, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1995.
- Harel, Simon. *Les passages obligés de la littérature migrante*. Montréal : XYZ, 2005.
- Heidegger, Martin. *Essais et conférences*. Paris : Gallimard, 1958.

- Huston, Nancy. *Nord perdu, suivi de Douze France*. Montréal : Leméac, 1999.
- Kafka, Franz. *La Métamorphose*, Paris : Gallimard, 1955 [1915].
- Mayol, Pierre. « Habiter ». In : Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol (dir.). *L'invention du quotidien 2 : habiter, cuisine*. Paris : Gallimard, 1994 : 13-210
- Meyer-Bisch, Patrice. « L'hospitalité par la langue ou la spécificité d'un droit culturel ». In : Gilles Pellerin (dir.). *Manifeste pour l'hospitalité des langues*. Genouilleux : Éditions La Passe du Vent, 2012 : 87-110.
- Nouss, Alexis. *La condition de l'exilé : penser les migrations contemporaines*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2018 [2015].
- Ouellet, Pierre. *Asiles : langues d'accueil*. Québec : Fides, 2002.
- Radkowski, Georges-Hubert. *Anthropologie de l'habiter : vers le nomadisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.
- Rushdie, Salman. *Patries imaginaires : essais et critiques 1981/1991*. Paris : Christian Bourgeois, 1995.
- Said, Edward. *Réflexions sur l'exil et autres essais*. Paris : Actes Sud, 2008.
- Sayad, Abdelmalek. « Le pays où l'on n'arrive jamais ». *Le courrier de l'UNESCO*, n° 9610, « Les mondes de l'exil », octobre 1996 :10-12.
- Trigano, Shmuel. *Le temps de l'exil*. Paris : Rivages, 2005.

Corpus

- Chen, Ying. *Quatre mille marches*. Montréal : Boréal, 2004.
- Chen, Ying. *La lenteur des montagnes : essai*. Montréal : Boréal, 2014.
- Mizubayashi, Akira. *La langue venue d'ailleurs*. Paris : Gallimard, 2011.
- Mizubayashi, Akira. *Petit éloge de l'errance*. Paris : Gallimard, 2014.
- Mouawad, Wajdi. *Incendies*. Montréal : Leméac, 2009.

Identité et représentations de l'exilé dans le roman *Passages* d'Émile Ollivier

Veronica CAPPELLARI

Université de la Vallée d'Aoste, Italie

Résumé : Dans cet article, nous analyserons le roman *Passages* de l'écrivain québécois d'origine haïtienne Émile Ollivier selon les poétiques des « écritures migrantes », une littérature hybride, marquée par une esthétique de la dualité, évoquant simultanément deux univers : le lieu d'origine et le pays d'accueil. Roman polyphonique à structure complexe, *Passages* tente de représenter la double appartenance du migrant à travers la double trame narrative qui alterne sa focalisation entre Haïti et le Québec. De nombreuses voix se juxtaposent et s'entremêlent ; multiples sont les histoires parallèles qui se confondent. La mémoire joue un rôle essentiel : indispensable instrument thérapeutique, elle sert à garder les plaies du passé vives ainsi que les *magies* des rêves anciens. Peut-on vivre et se sentir toujours de passage ? La question est la clé de lecture de l'œuvre d'Ollivier dont les destins des personnages, unis par le drame de la diaspora, se croisent sur la scène. À Port-à-l'Écu, petit village des Caraïbes, un groupe d'Haïtiens embarque sur un bateau de fortune dans l'espoir d'échapper à une vie misérable. À Montréal, Normand Malavy, Haïtien immigré au Québec constamment hanté par le souvenir de son île d'origine, part en quête de ses racines. Établissant des passages entre les temps et les lieux, Émile Ollivier raconte, dans une langue colorée et riche en images, la blessure de l'exil, les déplacements, le déracinement de sa terre natale et la recherche de nouveaux points d'ancrage dans le pays d'adoption, considéré par les exilés le lieu du salut et de la liberté conquise.

Abstract: This article will analyse the novel *Passages* by the Haiti-born Quebecois writer Émile Ollivier according to the poetics of "migrant writings", a hybrid literature marked by an aesthetic of duality, evoking two universes at the same time: the place of origin and the host country. A polyphonic novel with a complex structure, *Passages* attempts to represent the migrant's dual belonging through the double narrative plan whose focus shifts between Haiti and Quebec. Numerous voices are juxtaposed and intermingled; multiple parallel stories merge together. Memory plays an essential role: an indispensable therapeutic instrument, it is necessary to keep the wounds of the past alive and the magic of old dreams. Can we live and always feel as if we were in transit? This question is the key to reading Ollivier's work, in which the characters' destinies, united by the drama of exile, intersect on stage. In Port-à-l'Écu, a small Caribbean village, a group of Haitians board a makeshift boat in the hope of escaping a miserable life. In Montreal, Normand Malavy, a Haitian migrant to Quebec constantly haunted by the memory of his island of origin, sets off in search of his roots. Establishing connections between times and places, Émile Ollivier writes in a colourful language rich in images about the wounds of exile, the displacements, the uprooting from one's native country and the search for new anchors in the adopted country, which exiles see as a place of salvation and conquered freedom.

Mots-clés : déracinement, diaspora haïtienne, écritures migrantes, Émile Ollivier, exil, identité, passages

Keywords: uprooting, Haitian diaspora, migrant writings, Émile Ollivier, exile, identity, passages

Le long de la pierraille de l'errance, tous ces visages, tous ces souvenirs ne m'ont jamais quitté comme s'ils étaient épinglés sur le mur de ma mémoire. Mémoire d'un temps en-allé mais irradié de tant de lumières et de tant d'espérances.

Émile Ollivier, *Repérages*, 2001

Émile Ollivier : écrivain de l'errance haïtienne

L'écrivain québécois d'origine haïtienne Émile Ollivier naît à Port-au-Prince le 19 février 1940 et achève son long et sinueux parcours de vie en exil le 10 novembre 2002. Il passe les vingt-cinq premières années de sa vie en Haïti en faisant des études au Petit Séminaire Collège Saint-Martial et au Lycée Toussaint-Louverture de Port-au-Prince. Il obtient, ensuite, un baccalauréat en philosophie en 1962. De langue maternelle créole, mais éduqué en français, Émile Ollivier connaît aussi l'espagnol et l'anglais ; mais c'est en français qu'il choisira d'écrire, parce que l'espagnol est lié aux souffrances des esclaves haïtiens dans les plantations dominicaines, tandis que l'anglais lui évoque la blessure encore ouverte infligée par l'occupation américaine d'Haïti entre 1915 et 1934. En 1964, il quitte Port-au-Prince accompagné de quelques compatriotes. Nombreux étaient à cette époque les jeunes intellectuels haïtiens préférant quitter leur pays natal, à cause du régime Duvalier et de ses « tontons macoutes » qui imposaient leur contrôle et leur emprise sur le peuple haïtien. En 1983 l'écrivain d'origine haïtienne écrit : « il pleuvait (il pleut encore) des hallebardes sur mon pays : le rapt, la torture, la prison, la mort blanche. [...] Je cherchais, quel que soit le prix à payer, un lieu où m'abriter de la pluie » (Ollivier 1983, XIV). Mais pour aller où ? Les Antilles françaises auraient dû constituer la première terre à explorer pour la recherche des origines ; mais l'absence d'une documentation spécifique l'empêche de reconstruire son lien avec les autres peuples caribéens, émigrés ou indigènes. « Il m'a fallu du temps pour me rendre compte que, par-delà l'éclatement, leur aventure et la nôtre étaient convergentes. L'historiographie coloniale avait passé sous silence cette convergence. Je n'avais pas su reconnaître, entre un autre Antillais et moi, l'air de famille » (Ollivier 1990, 47). Il passe une année en France, où il obtient un Diplôme en Littérature à la Sorbonne, et, en 1966, il émigre au Québec. Après quelques années d'enseignement à Abitibi, il s'installe à Montréal où il vit jusqu'à sa mort. Il a traversé sa vie en courant, coudes au corps sans jamais se retourner. Vivre constamment « dans un sentiment d'urgence » le conduit à transformer ce qui n'avait été jusqu'alors qu'une vague orientation en un choix définitif : être écrivain. La maladie, en outre, le contraint à une autre gestion du temps : « Comme pour beaucoup d'écrivains qui se sont trouvés dans une pareille situation, c'est une sorte de bon usage de la maladie » (Ollivier 1999, 15). « L'écriture est [donc] devenue une priorité dans [sa] vie » (Jonaissant 1992, 14).

Les œuvres littéraires d'Ollivier décrivent les causes qui ont déterminé son départ d'Haïti, au temps où la dictature de Duvalier sévit sur le pays, y

semant la terreur et la mort. À ce stade, le départ devient la seule issue possible vers une vie meilleure. Le détachement de la terre natale est espéré comme provisoire : tout Haïtien en exil est en effet disponible, à tout moment, à retourner à sa terre d'origine pour contribuer à sa reconstruction. Émile Ollivier se trouve au Québec après une longue errance qui le conduit en France, en Italie et aux États-Unis, toujours accompagné par la douleur, par la déchirure intérieure entre la nécessité du départ et l'attachement, viscéral, à la terre natale. Le détachement du pays d'origine est angoissant, terrible. Il lui faut quinze ans pour se recréer une vie au Québec, pour surmonter le traumatisme de l'exil, pour arriver à le vivre « dans une sorte de bonheur, de joie, de jubilation même par moments » (*Ivi*, 13).

En effet, si l'exil est une rupture radicale avec soi-même, avec sa propre terre, avec ses propres racines, c'est aussi l'occasion, selon Ollivier, d'analyser plus profondément sa propre intériorité. Affronter l'exil, en réagissant : « on ne peut pas demeurer toute la vie dans une posture de souffrance. À un moment, il faut savoir tourner nos inconvénients en avantages » (Lambert 1998, 157). Et c'est ce qu'il essaie de faire. Chaque identité culturelle spécifique n'est pas imperméable à d'autres expériences : on peut donc être des différents lieux qu'on traverse. L'identité d'Émile Ollivier est, à l'instar de la diaspora haïtienne, construite à travers les entrelacs de l'exil et de l'enracinement. Selon Thomas C. Spear, « on peut se servir du terme "enracinerrance" de Jean-Claude Charles pour décrire Ollivier » qui « n'ignore ni la mémoire de ses origines ni les réalités nouvelles de la migration » (2002, 23). C'est à l'intérieur d'un *espace-frontière* que semble se situer la posture identitaire d'Ollivier, une sorte d'*univers* dans lequel les souvenirs du pays natal et les codes du pays d'accueil semblent se confondre. Dans plusieurs entretiens, Ollivier affirme se considérer comme un *migrant*, plutôt qu'un *immigrant* (celui qui arrive en terre étrangère) ou un *émigrant* (celui qui quitte son pays pour une terre étrangère). En effet, le terme *migrant* apparaît moins restrictif qu'*immigrant* puisqu'il semble évoquer le « va et vient » entre deux lieux.

On désigne donc la production ollivierienne comme faisant partie des *écritures migrantes au Québec* : le terme au pluriel s'impose en raison de leur hétérogénéité. Cette désignation insiste davantage sur le mouvement, la dérive, les croisements multiples que suscite l'expérience de l'exil ; l'accent est mis sur les notions de déracinement, de déplacement, de traversée des frontières et des cultures. C'est à Montréal que l'écrivain d'origine haïtienne écrira l'un de ses romans les plus importants, *Passages*¹, publié en 1991. Cette œuvre a été couronnée du Grand prix du livre de Montréal l'année de sa parution et s'avère être un texte spécifique du courant des « écritures migrantes »² au Québec.

¹ Émile Ollivier, *Passages*, Montréal : Hexagone, 1991 (1^{ère} édition) ; Paris : Le Serpent à Plumes, 1994 (2^{ème} édition). Notre étude se réfère à la deuxième édition. Les citations tirées de ce roman seront suivies de P et du numéro de la page.

² Depuis les années 1960, le Québec devient un lieu de refuge pour de nombreux immigrants. Le tissu social québécois sera de plus en plus métissé. Sur le plan littéraire, vers les années

Dès sa publication, le roman *Passages* de l'écrivain néo-québécois Émile Ollivier a suscité une série d'articles et d'études de la part de la critique littéraire. Cette dernière a souligné l'importance de l'origine haïtienne d'Émile Ollivier, ses trente années passées au Québec et son amour pour son pays natal. À ce propos, le journaliste Réginald Martel écrit : « Notre compatriote [amène jusqu'à nous, avec] une mémoire douloureuse [...] ses racines haïtiennes pour nous rappeler notre devoir de solidarité humaine et faire chanter l'immense texte amoureux de la terre natale et maudite » (1991, C3). Selon Jean Basile, il s'agirait du premier roman d'un « Haïtien montréalais qui réussit à exprimer et à faire comprendre ce qu'est le drame profond de la diaspora haïtienne coincée dans le triangle de l'exil qu'est Port-au-Prince, Montréal et Miami » (1991, D3). Soulignant la structure complexe de l'œuvre et la difficulté de lecture qui en découle, la critique littéraire s'intéresse particulièrement au thème principal, à savoir l'exil. Elle souligne les points les plus importants développés par l'auteur : le détachement de la terre natale et le malaise physique et psychologique qui en résulte. Benoît Dugas attribue à l'exode des Haïtiens, dirigés vers la terre promise du continent américain, « un caractère messianique », insistant, malgré cela, sur la déception et sur la destruction. Normand subit une « profonde déchirure qui devient un mode d'habitation du monde ». À côté de ce vide et de cette souffrance, se pose l'autre problème, celui de l'identité culturelle : « Peut-on demeurer soi-même en terre étrangère ? » (Dugas 1991, 14).

La polyphonie narrative dans le roman *Passages*

Passages est un roman polyphonique à structure complexe : de nombreuses voix se juxtaposent et s'entremêlent ; multiples sont les histoires parallèles qui se confondent. Les protagonistes sont unis par la condition d'exilé ; la plupart d'entre eux sont d'origine haïtienne et leurs aventures respectives illustrent les nombreux aspects d'une expérience unique et douloureuse : l'exil. À l'origine, *Passages* était constitué de deux récits parallèles et distincts : d'une part, le récit général et presque enveloppé par un halo de mystère des *boat people* haïtiens, des réfugiés amassés sur des bateaux de fortune ; d'autre part, l'histoire personnelle de Normand, journaliste haïtien exilé à Montréal, qui enregistre, à Miami, le récit de Brigitte Kadmon, une survivante du naufrage du bateau *La Caminante*. Plus tard, Ollivier jugera opportun

1980, on assiste à la naissance d'une production d'œuvres particulièrement riche qui se confond avec la production locale : le succès de ce nouveau courant culturel est annoncé, depuis 1987, par Robert Berrouët-Oriol, dans un article publié dans la revue *Vice Versa* : « Il n'est pas exclu que nous assisterons, au cours des prochaines années, à un repositionnement du champ littéraire québécois travaillé par l'écriture migrante et l'écriture métisse » (1986, 21). Voir aussi Daniel Chartier, « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », in *Voix et Images*, n° 80, hiver 2002, 303.

d'« alterner le récit mythique et l'histoire, [...] une écriture blanche, d'un homme et de deux femmes qui ont traversé sa vie » (Jonassaint 1992, 15).

L'écrivain raconte « le cheminement de deux séries de personnages que rien ne semblait prédestiner à se rencontrer jusqu'à ce que les deux histoires fusionnent » (Jonassaint 1992, 15). Un narrateur externe est également introduit : Régis. « Je suis un amoureux de la polyphonie, d'où ces différentes voix narrant chacune sa propre aventure et Régis [qui] établit les liens, les raccords » (Jonassaint 1992, 15). Les personnages, une fois clarifié leur rôle dans l'histoire, s'expriment ensuite selon leur logique, leur condition, leurs émotions : « Ils impriment ainsi au texte son rythme, en assurant la musicalité » (Jonassaint 1992, 15). L'histoire racontée se déroule un après-midi de novembre 1987, à Montréal, le temps de la rencontre entre deux femmes qui ont connu Normand : Leyda, d'origine haïtienne, qui a passé avec lui vingt ans d'exil au Québec, et Amparo, cubaine, qui vit à Vancouver depuis une dizaine d'années et qui a commencé, un an auparavant, une relation d'amour avec Normand. La voix narrative, discrète au point de ne se révéler qu'à la fin du roman, rapporte la rencontre des deux femmes selon le récit d'Amparo, qui raconte son histoire sentimentale avec Normand et la vie de ce dernier. En même temps, dans le récit d'Amparo s'insère une deuxième histoire, constituée des témoignages délivrés par Brigitte Kadmon, la survivante du naufrage du *boat people*, que Normand enregistre sur des cassettes lors de leur rencontre à Miami. Régis, envoyé par Leyda à Miami pour récupérer le corps de Normand, décédé à cause d'une crise cardiaque, avait écouté si longtemps les enregistrements qu'il a pu servir de modérateur et d'orchestrateur des différents récits. Il réunit les segments du récit d'Amparo sur le passé récent à Miami, il codifie l'histoire de Brigitte concernant la mémoire d'un peuple entier, et enfin, il reproduit la biographie de Normand, à partir de l'enfance à Port-au-Prince, jusqu'à l'exil vécu à Montréal et sa convalescence à Miami.

Passages se compose de trois parties. La première, intitulée « Les quatre temps de l'avent », raconte les circonstances et les préparatifs du départ d'Haïti de Brigitte, d'Amédée et de soixante-cinq autres Haïtiens en quête d'une vie meilleure dans une nouvelle terre. Parallèlement, les pérégrinations de Normand au cours des dix dernières années, sa maladie, la nostalgie du pays natal, sa convalescence à Miami sont résumées. Le titre « Le quatre temps de l'avent » s'inscrit sous le signe du temps et de l'avent, termes dans lesquels on définit les différentes dimensions du thème de l'exil dans l'univers de la fiction narrative. Le temps de l'*avent* fait allusion, dans une perspective chrétienne, à l'espérance d'un avenir meilleur, marqué par un événement attendu d'une extraordinaire importance. Mais *avent* rappelle aussi, pour une presque complète homophonie et homographie, l'*avant* (qui peut signifier ce qui est déjà arrivé dans le passé ou bien ce qui se passera dans l'avenir). Ainsi, dans une alternance de projections vers le futur et de récupération du passé (avant), la

dimension du temps du roman est complexe, confuse, non linéaire, confirmant la vocation au composite et au polyphonique qui caractérise l'œuvre d'Ollivier.

Le départ d'Amédée d'Haïti et le départ de Normand de Montréal, tels qu'ils sont décrits dans la première partie du roman, ne font pas espérer un avenir meilleur ; au contraire, ils suggèrent déjà la vision des quatre temps d'un chemin inévitablement tendu vers la mort. « La mort du passé idéalisé et lointain d'un Eldorado de légende à jamais enfoui dans l'histoire et la mort symbolique d'un présent devenu prison en Haïti comme à Montréal », explique Nicole Aas-Rouxpars, « préfigurent [...] la double mort réelle d'Amédée et de Normand à Miami » (1997, 120). La situation fait penser au triangle mortel de l'exil, « l'image éternelle [...] de la mort réelle ou symbolique de tous les oiseaux migrateurs incapables de trouver dans l'ailleurs un ancrage pour leur fuite » (Aas-Rouxpars 1997, 120).

La deuxième partie du roman, « Bonjour les vents ! », décrit le voyage et le naufrage du bateau conduit par Amédée et, parallèlement, le séjour de Normand et d'Amparo à Miami. L'existence de ces personnages est bien décrite ainsi que leur expérience d'exil : Normand, un homme qui a consacré sa vie à la défense des droits de l'homme et des opprimés, représente un personnage emblématique, dont le nom évoque sa douleur à vivre une vie loin de sa patrie ; Amparo, d'origine cubaine et canadienne d'adoption, conserve des souvenirs de son pays d'enfance, terre où elle ne parvient plus à s'y identifier. « Bonjour les vents » se déroule principalement à Miami, ville où se rencontrent pour la dernière fois les destins des deux amants Normand et Amparo, et lieu où trouveront la mort de nombreux exilés à bord de *La Caminante*. Les histoires de Brigitte, qui a survécu au naufrage, et de Normand se rencontrent enfin pour constituer la troisième partie de l'œuvre, « Dans le silence ou la clameur ». Le titre de cette partie et des chapitres qui la composent³, préfigurent clairement le triste destin réservé aux protagonistes. Dans ces dernières pages du roman, nous assistons à la rencontre entre Leyda et Amparo, aux confidences de cette dernière sur le passé de Normand et sur la série de circonstances fortuites qui ont amené les histoires des deux amants à « cheminer côte à côte » (P 186) jusqu'au dernier événement représenté par la mort tragique de l'homme.

Identité et non-lieux : la (non) appartenance de l'exilé

Trois lieux désignent le parcours de Normand constituant le triangle de l'exil : Haïti, Montréal, Miami. Haïti représente le lieu de la mémoire, où « la moindre parcelle de terre peut être considérée comme un tertre magique [et]

³ Les titres des chapitres qui composent la troisième partie du roman sont les suivants : « Des passants appliqués à passer », « D'une aveuglante clarté », « La chute », « La mort », « Épilogue pour Leyda ».

où se sont réfugiés mânes des ancêtres, figures des héros de l'Indépendance, mystères, loas et dieux de sang » (P 13). Là-bas, entre la montagne et la mer, il y a de petits villages comme Port-à-l'Écu, autrefois un lieu riche en végétation, puis dévasté et devenu « pays maudit » (P 19), « méconnaissable, un village jonché d'âmes mortes, de pierres muettes battues par le vent » (P 25). Amédée et ses compagnons de voyage partent de Port-à-l'Écu, se résignant à quitter leur pays natal, « terre qui ne [leur] donne plus ni vivres pour apaiser [leur] faim, ni herbes pour nourrir [leur] bétail » (P 53), « ce pays d'immondices, d'égouts à ciel ouvert, de crottes [...] [où il faut] échapper à la malaria, au pian, au choléra » (P 57), puisque « les plus rudes, les plus honorables, les plus orgueilleux » refusent « de redevenir esclaves » (P 32).

Les souvenirs de Normand retracent les années heureuses de l'enfance, jusqu'au moment horrible de l'assassinat de son père ; sa mémoire personnelle et celle des autres personnages s'élargit jusqu'à devenir emblématique de cinq siècles d'histoire, de la traite des Noirs jusqu'aux trente ans de régime qui ont précédé la chute du dictateur Baby Doc, en 1986.

Et puis, il y a le Québec, autre lieu important du roman ; Émile Ollivier décrit ses paysages automnaux aux couleurs impressionnantes, surprenantes, en particulier ceux des Laurentides : « la lumière de l'aube sur le fleuve Saint-Laurent, le retour des oies blanches à cap Tourmente, l'aurore boréale dans le ciel [...] d'Abitibi, [...] dans l'Extrême-Nord de l'exil » (P 77-78) ; et encore l'hiver canadien « qui grillage le fleuve, verrouille la sève des érables et installe sur la ville un temps caillé » (P 78-79). Montréal est la « ville d'accueil, ville creuset, ville en explosion » avec ses « érables rouge vif, [ses] peupliers jaune mordoré, [ses] conifères vertes » (P 70). Cependant, la douceur des lieux montréalais ne suffit pas à donner de l'espoir à Normand, malade depuis longtemps ; il perçoit la ville où il vit comme une prison.

Entre ces deux lieux de la mémoire, s'insinue Miami, « plaque tournante, porte ouverte sur les Caraïbes et l'Amérique latine » (P 82), lieu intermédiaire où se retrouvent les exilés, ceux qui sont dépourvus d'un endroit où vivre durablement, les déracinés. Miami, le lieu d'arrivée et d'espérance pour ceux qui fuient leur terre de misère ; mais, au même temps, cette ville représente le lieu de la déception. Pour les exilés haïtiens Miami finit, en quelque sorte, par ressembler à Haïti : « lieu de passage, terre de l'errance et de la déshérence, fragmentée en dix villes où les solitudes se frayent » (P 66). C'est dans cette ville que se rencontrent les destins de Brigitte et de Normand. Brigitte et Amédée y arrivent après le naufrage de *La Caminante*⁴ ; mais pour les deux, cette nouvelle terre de l'espérance se présente tout de suite avec un visage

⁴*La Caminante* représente l'espace du désespoir, du malheur. Les conditions inhumaines dans lesquelles se retrouvent les exilés rappellent les souffrances endurées par les esclaves noirs lors de leur traversée vers les Amériques : « Il y avait pleins de gens à bord : des hommes, des femmes, l'une d'elles enceinte, des adolescents et même des vieillards. Il y avait tant de gens que la coque était aux trois-quarts enfoncée dans l'eau » (P 59).

hostile : ils sont internés au camp de Krome pour réfugiés haïtiens. Normand, qui a quitté Montréal pour soigner sa maladie et faire taire la nostalgie du pays natal, visite le camp de Krome avec d'autres journalistes et y recueille le récit de Brigitte. Cependant, pour Amédée et Normand, Miami représente surtout le lieu de la mort. Brigitte, au moment où Amédée est enterré, devant le corps de son mari, « ce nègre qui va pourrir dans ce sol étranger où il n'a jamais trouvé que souffrance », décide de retourner à « vivre, prier, être enterrée dans [sa] langue » (P 228-229). Miami restera pour elle le symbole du rêve brisé et de la désillusion.

Souvent l'exil devient une condition permanente. Pour Normand, « la pluie avait duré et il avait fini par compter plus d'années de sa vie d'adulte en terre étrangère que dans son propre pays » (P 73). L'espoir d'un retour sur l'île d'Haïti disparaît jour après jour. Deux attitudes se dessinent alors : certains finissent par trouver la paix et la sérénité à Montréal ou ailleurs ; d'autres, comme Normand, nourrissent « vingt ans de temps l'espoir d'un retour à Jérusalem luttant avec ténacité contre l'oubli » (P 176-177). Comme le rappelle Leyda à Amparo lors de leur rencontre, Normand et ses amis sont « restés empoisonnés par l'obsession du retour au pays natal » (P 80). L'histoire de Normand se situe « entre deux impossibilités : la chimérique résurgence du passé et l'oubli de ses racines. En quête d'un impossible accord avec lui-même », il est divisé entre deux vies : « celle dont nous avons rêvé dans notre enfance et dont nous continuons à rêver, adulte, la fausse ; et l'autre, celle que nous vivons, la pratique, l'utile, la vraie, celle où l'on finit par être conduit en bière » (P 113). La dualité qui caractérise Normand, nous la retrouvons à tous les niveaux du roman, comme contraste entre exil et existence, selon l'image que Leyda s'est faite du monde, « constitué de deux races d'hommes : ceux qui prennent racine et ceux qui se prennent pour le pollen » (P 86-87).

Pour tous les personnages du roman, la question de l'identité reste problématique. Amparo, par exemple, ne se définit pas vraiment cubaine, mais « fille de Syriens émigrés à La Havane depuis deux générations » (P 41), même si les souvenirs d'enfance sont constamment liés à cette île qu'elle n'a jamais pu oublier :

Le souvenir d'une fête foraine : le bourdonnement des guitares, la foule, les flâneries, la paresse des tropiques, la vie des rues mêlée à la vie des boutiques, [...] La Havane illimitée, éclatante de blancheur et mangée de soleil. La Havane de l'enfance, la chasse aux papillons dans les jardins de Vedado, flots féeriques, poissons fabuleux ; et la *danson*, que les filles plus âgées qu'elle dansaient en robe de tarlatane, la lumière des tropiques dans les yeux. (P 44)

Au moment où elle y retournera, cependant, elle ne retrouvera plus la ville de son enfance ; avec douleur, elle recherchera « derrière ce nouveau masque, le visage secret, intime, préservé de la ville longtemps imaginée » (P 45)

et comprendra l'impossibilité de vivre sur cette île. Normand, quant à lui, voyage avec un passeport canadien. À son arrivée à Miami, il déclare au fonctionnaire de l'aéroport qu'il vient du Canada, mais qu'il est haïtien ; cette affirmation fait hésiter l'agent qui, après avoir pris connaissance de la feuille d'érable doré, symbole du Canada, imprimé sur le document, s'exclamera : « Vous êtes canadien, que diable ! Puisque votre passeport est canadien » (P 68).

Dans *Passages*, le thème de l'exil est bien représenté. L'exode d'Haïti fait revivre en sens inverse le chemin de la traite. La migration apparaît comme un voyage illusoire. Les voyageurs, « passagers clandestins, visitent non des lieux, mais le temps. 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 mourir » (P 184). Les vies d'Amédée et de Normand sont intrinsèquement liées par le même destin tragique ; ils mourront dans un lieu intermédiaire, inconnu, étranger, Miami, où ni l'un ni l'autre ne désirait mourir. Quant à Brigitte et à Amparo, elles représentent les deux pôles de la conscience migrante : Amparo incarne la dérive d'un éternel déracinement, le non-engagement, tandis que Brigitte, au contraire, est l'exemple de la mémoire collective du peuple haïtien ; dans son récit revivent le pays, la terre et les traditions ; quand elle décide de retourner à Port-à-l'Écu, Normand admire en elle « la ténacité de tout un peuple dont rien n'arrivait à éteindre la foi en un avenir meilleur » (P 230).

Régis et Leyda, par contre, offrent un autre exemple d'expérience de l'exil. Le premier, ami de Normand et de Leyda, vient lui aussi d'Haïti. L'homme écoute attentivement le récit de la rencontre entre Leyda et Amparo ; en même temps, il conserve la cassette contenant le récit de Brigitte laissé à Normand ; il commence ainsi à raconter l'histoire de ces destins individuels qui semblaient n'avoir rien en commun entre eux, mais qui se sont, cependant, croisés. Régis assume le rôle de narrateur principal qui établit les liens entre les différentes histoires : « à l'image du souffleur qui, de son trou, voit les acteurs en scènes et peut rendre compte de leurs omissions, de leurs ajouts et de leurs retraites, de cette partition à plusieurs voix, je sais tous les rôles. Je peux m'en faire l'écho » (P 48). En ajoutant ses propres commentaires aux témoignages directs, il contribue à la reconstruction imaginaire de l'intrigue du récit. Sortant ensuite de l'impersonnalité et de l'ombre de son rôle de *souffleur*, Régis entre sur la scène romanesque.

Régis est le récepteur double, direct et indirect, des témoignages de Brigitte et d'Amparo. Récupérant, après la mort de Normand, l'enregistrement sur cassette du récit de Brigitte, Régis s'identifie au « Monsieur » et au « vous » du « Si vous saviez », à ceux qui l'écoutent raconter sa propre histoire. Dans la maison de Leyda à Montréal - sa voix au téléphone interrompt à plusieurs reprises la visite d'Amparo - Régis participe également à l'expérience de Normand, racontée par la voix d'Amparo. En arrivant chez Leyda, au moment précis où Amparo part, et en garant sa voiture dans l'espace qu'elle a laissé

libre, Régis partage enfin, symboliquement, la prise de conscience personnelle de Leyda, au moment où la femme s'apprête à balayer les feuilles mortes de son jardin pour se tourner, à partir de ce geste emblématique, vers l'avenir. Régis n'entre en première personne dans la narration qu'à la fin du roman, appelé par la voix de Leyda, qui, l'accueillant à bras ouverts, exprime à l'homme ses préoccupations : « Certains moments redonnent à la vie tout son sens et orientent notre dérive. Dans le silence ou la clameur de l'affliction, dans la tristesse plus ou moins proclamée du deuil, nous savons qui nous perdons et non ce que nous perdons » (P 246). Maintenant Leyda « remontait vers la clarté [...] et venait de donner à Normand sa vraie mort : l'oubli » (P 246-247). Régis peut donc combler le vide laissé par l'autre : d'une part, accomplir le projet que Normand avait toujours eu peur de poursuivre : « un livre sur ce passé, une distillation de sa propre expérience, une contemplation de sa propre image dans un miroir » (P 205-206) ; d'autre part, prendre sa place à côté de Leyda pour construire, ensemble, un nouvel avenir. Régis représente donc l'image idéale d'une conscience d'exilé qui a su guérir ses blessures et s'enraciner ailleurs.

Conclusion

Passages est un roman du *dialogue* qui tente de faire le pont entre l'ici et l'ailleurs, entre hier et aujourd'hui. Le poids de l'exil, le malaise causé par la séparation de la terre natale, font qu'on n'accepte pas tout à fait comme nôtre une vie dans l'ailleurs. La terre représente pour Émile Ollivier et pour les personnages de sa *fable poétique*, un lieu de passage pour tout le monde ; mais cet aspect est encore plus marqué chez l'homme blessé par l'absence de liberté : celui-ci est un passager plus fragile que quiconque. Seule l'écriture peut alors devenir un moyen efficace pour retrouver ses propres racines, pour lutter contre l'oubli et pour s'éterniser. « Habiter la planète. [...] Où j'habite, c'est le lieu de l'homme. [...] L'écriture devrait pouvoir rompre avec le modèle de l'homme enfermé, clôturé » (Royer 1989, 134-135) et ouvrir un *passage* entre le monde de la réalité et celui de la fiction. Émile Ollivier, écrivain qui navigue en traînant ses « pieds poudrés » (Saint-Éloi 1999, 4) dans les quartiers poussiéreux de Port-au-Prince et dans les rues remplies de poudrerie⁵ du quartier montréalais de Notre-Dame-de-Grâce, continue à susciter chez ses lecteurs une délicieuse curiosité et à les conduire doucement vers les labyrinthes de sa mémoire.

⁵ En français du Canada, la « poudrerie » signifie la « Neige ».

Références bibliographiques

- Aas-Rouxparis, Nicole. « Passages d'Émile Ollivier : Dérive et Diversité ». *Neue Romania*, n° 18, 1997 : 117-126.
- Basile, Jean. « Émile Ollivier. Dans le triangle de l'exil ». *Le Devoir*, 11 mai 1991 : D-3.
- Berrouët-Oriol, Robert. « L'effet d'exil ». *Vice Versa*, n° 17, décembre 1986 : 20-21.
- Chartier, Daniel. « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles ». *Voix et Images*, n° 80, hiver 2002 : 303-316.
- Dugas, Benoît. « Haïti : de l'exil à l'oubli ». *Spirale*, n° 109, 1991 : 14.
- Harel, Simon. *L'Étranger dans tous ses états : enjeux culturels et littéraires*. Montréal : XYZ, 1992.
- Jonaissant, Jean. « Écrire pour soi en pensant aux autres : entrevue ». *Lettres québécoises*, n° 65, printemps 1992 : 13-15.
- Lambert, Fernando. « Émile Ollivier, écrivain d'Haïti au Québec ». *Notre Librairie*, janvier-avril 1998 : 154-159.
- Martel, Réginald. « Texte amoureux pour pays maudit ». *La Presse*, 2 juin 1991 : C-3.
- Ollivier, Émile. « Du bon usage de l'exil et de la schizophrénie ». *Le Devoir*, 5 novembre 1983 : XIV.
- Ollivier, Emile. « Québécois de toutes souches, bonjour ! ». *Vice Versa*, n° 28, mars-avril 1990 : 47.
- Ollivier, Emile. *Mille Eaux*. Paris : Gallimard, 1999.
- Ollivier, Emile. *Repérages*. Montréal : Leméac, 2001.
- Royer, Jean. « Émile Ollivier : ne touchez pas à notre joie, elle est fragile ». *Écrivains contemporains. Entretiens : 1986-1989*. Montréal : L'Hexagone, 1989 : 134-135.
- Saint-Lois, Rodney. « Émile Ollivier : écrivain aux pieds poudrés ». *Boutures*, vol. 1, n° 2, mars 1999 : 4-7.
- Spear, Thomas C. « Émile Ollivier : enracinerrant de Notre-Dame-de-Grâce ». *Études littéraires*, vol. 34, n° 3, été 2002 : 15-27.

Corpus

- Ollivier, Émile. *Passages*. Paris : Le Serpent à Plumes, 1994.

Les Français en Algérie coloniale : voyage en territoire national ou à l'étranger ?

Dorottya MIHÁLYI
Université de Szeged, Hongrie

Résumé. Les descriptions des voyages vers l'Algérie coloniale à la fin du XIX^e siècle créent un contexte particulier, car influencées largement par la propagande, elles véhiculent plus l'image créée par l'État colonisateur que la réalité. La propagande coloniale veut que les Français considèrent l'Algérie comme la continuation de la France mais les différences historiques, culturelles et religieuses rendent cela cependant impossible. Notre objectif est d'étudier comment se rapportent les voyageurs à la « colonie la plus précieuse » : croient-ils que les deux territoires soient un et unis ou, au contraire, séparés par des différences bien ancrées dans le passé ?

Abstract. Travelers' descriptions of colonial Algeria in the late XIXth century create a particular context. Influenced by the national propaganda, they convey an image created by the colonizer state instead of the reality. The main aim of the colonial propaganda is to make believe that Algeria is the continuation of France, however historical, cultural, and religious differences make clear the dissimilarity between the two territories. This paper sets out how French travelers consider their "most precious colony": Do they accept that the two parts are unified or see them rather as separated due to differences anchored in the past?

Mots-clés : récit de voyage, guide, Algérie, propagande, perception

Keywords. travelogue, guide book, Algeria, propaganda, perception

Introduction

Le tourisme en Algérie coloniale, les guides et les récits de voyage écrits à l'époque de la présence française reflètent d'une manière excellente le caractère et le fonctionnement du système colonial. Pour cette raison, ces acteurs sans doute très importants se retrouvent, depuis un certain temps, au cœur de l'intérêt des chercheurs. L'étude des récits de voyage et des guides nous pousse vers une approche interdisciplinaire et nous suggère des réponses à des questions de nature très diverse, allant du genre (les textes viatiques) au déroulement de certains événements historiques et aux phénomènes touchant la société. C'est pour cette raison que, si l'étude du genre est aujourd'hui répandue, nous pouvons toujours trouver des questions qui n'ont pas été traitées. Dans notre étude, nous allons nous intéresser à l'idée que les voyageurs français se faisaient sur la relation entre la métropole et l'Algérie coloniale. Nous nous posons donc la question si les voyageurs, considéraient l'Algérie comme territoire national, voire la continuation de la France ou bien comme pays étranger ? Dans le cadre de notre présentation, nous allons d'abord traiter le côté théorique de la question initiale et prendre en considération l'ensemble des facteurs susceptibles de modifier la

perception soit dans le sens de l'unité, soit dans celui de la séparation des deux pays. Outre les facteurs géographiques, nous allons mettre l'accent sur les guides qui jouent un rôle primordial dans la création des stéréotypes et des exigences vis-à-vis du voyageur dans ce contexte particulier. Nous effectuerons ensuite des études de cas en analysant quelques récits de voyage. Nous cherchons réponse aux questions formulées en vertu de notre grille d'analyse : Quelles sont les termes les plus fréquemment utilisés pour désigner l'Algérie ? Les voyageurs évoquent-ils une frontière (physique ou psychologique) qui sépare les deux territoires ? Mentionnent-ils le statut de l'Algérie ou considèrent-ils la relation coloniale comme une évidence ? Parlent-ils du lien administratif entre les deux pays ? Évoquent-ils des éléments qui rendent les deux pays unis ou, au contraire, soulignent-ils les différences ?¹

1. Géographie et culture : L'Algérie est-elle proche ou loin ?

L'Algérie occupe une place singulière dans l'histoire et dans la conscience française. Depuis la prise d'Alger en 1830 et la proclamation de l'Algérie territoire français en 1848 elle est loin d'être indifférente pour la France. Si la colonisation créait toujours un lien original entre deux pays, la relation entre la France et l'Algérie différait des autres colonies puisque, du point de vue de l'administration du territoire, l'Algérie constituait une partie intégrale de la France, dotée de « lois particulières » (Katan Bensamoun 2007, 65). Si nous regardons le Maghreb dans son ensemble, les deux pays frontaliers de l'Algérie, la Tunisie et le Maroc, protectorats, disposaient d'un statut appartenant à un autre registre. S'ils ne se trouvaient pas significativement plus loin de la France que l'Algérie, la différence de leur statut voulait que leur poids dans la propagande nationale reste moins important. Ainsi, l'Algérie occupait la place la plus importante et dans la politique coloniale et dans la propagande officielle. Résultat : beaucoup de Français connaissaient, du moins en théorie, l'Algérie, malgré le fait qu'ils n'y soient jamais allés. En même temps, cette connaissance ne pouvait être que très superficielle, largement influencée par des stéréotypes. Bien qu'il s'agisse des évidences, nous trouvons utile de les évoquer car elles incitent notre questionnement sur le jugement formulé sur le territoire algérien.

Du fait de l'activité propagandiste, du tourisme naissant et de l'envie grandissant pour les vacances au bord de la mer, au cours du dernier quart du XIX^e siècle, de nombreux Français ont visité l'Algérie. Non seulement des officiers et des soldats comme au début de la colonisation, mais aussi des

¹ Nous signalons que la suite est constituée de l'introduction à une problématique que nous visons à élaborer plus profondément dans notre thèse de doctorat. Ainsi le choix des textes peut paraître arbitraire et le résultat ne serait qu'un point de départ d'une étude plus approfondie.

touristes, des gens qui voyageaient pour leur propre divertissement (Salinas 1989, 32-34). Bien que selon la loi les deux territoires étaient administrativement associés et le passage y était facilité², la différence culturelle marquait clairement la frontière entre eux. Il se pose donc une question de relevance nationale et idéologique : du point de vue des voyageurs, s'agit-il d'un parcours sur le territoire national ou bien d'un voyage fait à l'étranger ?

Un ensemble de facteurs géographiques, politiques et culturels détermine la réponse. Une partie de ces facteurs se base sur des évidences immuables, une autre sur la vision individuelle influencée par la propagande. Les seuls points qui ne peuvent pas être manipulés sont la situation géographique et le climat. En ce qui concerne ce dernier, profitant des zones touristiques réellement analogues, les organisateurs du tourisme ont fait aménager les villes et les plages d'Afrique à l'image de celles de la France, plus concrètement, celle de Paris, dans l'objectif que le colon et le touriste se sentent réconfortés par la familiarité du lieu (Zytnicki 2012, 28). Comme résultat des constructions commencées dès l'arrivée des premiers colons, il apparaît dans plusieurs grandes villes des quartiers français séparés de la kasbah, la ville arabe. Cela devait renforcer chez le voyageur le sentiment d'unité.

La situation géographique peut être étudiée d'une part en fonction de la distance qui sépare les deux territoires. Elle est dans notre cas plutôt réduite si nous la considérons selon la conception de l'époque et si nous la comparons à la distance entre la métropole et ses autres colonies d'Asie par exemple. D'autre part, nous pouvons nous interroger sur la seule frontière qui sépare les deux pays : la Méditerranée, que le voyageur doit traverser pour atteindre sa destination. Aucun voyageur partant de France ne peut échapper à la traversée qui est en même temps la plus importante frontière du voyage. Dans les dictionnaires, on indique deux sens du mot *frontière*. Tout d'abord, c'est « une limite qui, naturellement, détermine l'étendue d'un territoire, ou qui, par convention, sépare deux États. » (TLFi), puis, au sens abstrait, c'est une « limite, point de séparation entre deux choses différentes ou opposées » (TLFi).

En vertu de ces deux définitions, la Méditerranée apparaît comme une frontière de double nature : physique et psychologique. Physique d'abord car elle sépare deux continents et deux cultures. À cause de son étendue, la traversée était longue et pénible même à la fin du XIX^e siècle³

² Le voyageur n'avait plus besoin du passeport après 1862, même si cette mesure n'est qu'implicite. Voir : *Bulletin officiel du Gouvernement Général de l'Algérie*, année 1862, n° 47.

³ Armand Pignel dans son œuvre intitulé *Conducteur de Paris à Alger et dans l'Algérie* (1836), décrit que la traversée durait en général six ou huit jours, si les conditions météorologiques étaient favorables. Sinon, il pouvait se doubler (Pignel 1836, 84). Avec le progrès technique

(Salinas 1989, 42). Elle pouvait durer deux jours en mer, sans compter que le paquebot était incapable de sortir du port dans des conditions météorologiques défavorables. Le vent et les orages pouvaient aussi compliquer la traversée. Le voyageur avait donc une bonne raison d'espérer que tout irait bien. Le voyage entre la France et l'Algérie se faisait sans passage par d'autres pays, il ressemblait à des voyages faits en avion : on n'y retrouvait pas les nuances que pouvait ressentir le voyageur qui, pour atteindre sa destination, traversait plusieurs contrées et observait une succession de cultures différentes. Les heures passées sur le paquebot entouré de l'eau et du ciel rendaient la perception des différences culturelles plus brutale car l'immersion dans la culture arabe se faisait sans transition. Tout écart était donc plus frappant. De plus, la traversée équivalait à une vraie endurance physique : le voyageur devait supporter tous les effets du mal de mer. Elle était donc une preuve de force, surtout si l'on prend en considération que la mer pouvait être très dangereuse. Pour traverser la mer, il fallait se préparer à l'avance. Très peu de voyageurs pouvaient se vanter de ne pas avoir éprouvé les effets de la mer. Ainsi, la mer représentait un obstacle à franchir avant de mettre le pied dans le pays de destination. Nous devons aussi ajouter que la traversée, longue et difficile, déclenchait des effets psychologiques car elle faisait (re)surgir des pensées et des souvenirs (Gannier 2001, 105). D'ailleurs, elle constituait une frontière que le voyageur devait passer deux fois : d'aller et de retour. Les deux directions donnaient lieu à différents sujets de réflexion. L'infinité de la mer pouvait évoquer des souvenirs de la vie privée mais aussi des idées concernant la structure de la société, la vie politique ou, dans ce cas particulier, elle pouvait mener le voyageur à évaluer le fonctionnement de la colonisation et les choses vues aux colonies. À tout prendre, la mer rapprochait et éloignait les deux pays : si, du point de vue géographique, elle constituait le véritable obstacle à franchir et pouvait être considérée comme un passage reliant deux territoires, elle séparait deux cultures largement différentes.

Par opposition aux similitudes, un important clivage culturel opposait les deux pays. L'islam et tous les éléments de la culture arabe éloignaient tant les deux territoires qu'il était impossible de les considérer comme un et uni. Malgré tous les efforts des colonisateurs, l'Algérie gardait son caractère exotique, étrange qui était souvent une force d'attraction plus grande que l'installation française. Le mode de vie indigène, les habitats et la kasbah, équivalent de « l'Orient proche et accessible » (Bella 2018, 15) gardaient pour le touriste étranger, en l'occurrence français, leur valeur de spectacle tout au long de la période. De ce fait, l'intérêt du tourisme était contradictoire : conserver la culture « indigène » et la transformer en spectacle, mais en même

cela a diminué à environ 48 heures jusqu'à la fin du siècle. Aujourd'hui, le ferry traverse la Méditerranée en 22-28 heures.

temps, montrer le niveau du développement qu'apporte la présence française. Le résultat est la cohabitation déjà mentionnée des deux cultures qui se réalise dans le partage des villes : une partie arabe, originale – la kasbah – et une autre, francisée et moderne.

2. Les textes viatiques, manipulateurs de perception

Comme Colette Zytnicki (2013) le résume, le patrimoine et le paysage variés, ainsi que l'infrastructure en développement ont fait de l'Algérie une terre de tourisme idéale. Elle n'est pas loin de la France, colons et voyageurs pouvaient se sentir proches de la métropole et profiter en même temps de son caractère oriental.

La France colonisatrice souhaitait que le voyageur considère l'Algérie comme la colonie la plus importante de l'empire, comme l'œuvre la plus noble de l'histoire, garantie de la gloire, de la grandeur et de la richesse (Girardet 1972, 70-71). Pour cette raison, elle élaborait une idéologie complexe qui visait à soutenir l'idée de la supériorité française et à prouver le besoin de la construction d'un empire colonial (Bella 2018). Parmi les colonies, l'Algérie recevait une attention particulière car son statut était le plus controversé, caractérisé d'un fort rattachement affirmé par le lobby colonial pour le plus grand profit économique d'un côté, et de l'exploitation et de la brutalité de l'autre. Les partisans de la colonisation, qui y voyaient une possibilité d'ascension économique et sociale, étaient minoritaires et se trouvaient dans la nécessité de trouver des appuis (Girardet 1972, 110). Les manuels scolaires, la littérature et la presse étaient empreints de propagande coloniale. L'État faisait appel aux artistes et aux savants pour créer les bases de cette propagande. Comme résultat, maintes œuvres littéraires et scientifiques – parmi elles des récits de voyage – qui plaçaient l'homme blanc cultivé et civilisateur au sommet de la hiérarchie sont nées. Les Français rencontraient partout des références/renvois aux faits héroïques de leurs compatriotes luttant aux colonies. Les affiches et les emballages des produits annonçaient la réussite coloniale (Sibeud 2013, 343). Les scientifiques essayaient de prouver la supériorité de l'homme blanc par des expériences, les littéraires par des histoires édifiantes. Les enfants grandissant avec ces histoires, il n'est pas surprenant que leur point de vue fût profondément stéréotypé. Du fait de cette propagande omniprésente (Sibeud, 2013, 335), les Français se confrontaient tous les jours à l'image de leurs colonies (Blanchard et Lemaine 2003, 52), mais en réalité, ils ne s'y intéressaient pas avant la Première Guerre mondiale. Au cours de celle-ci, les habitants des colonies ont participé au combat et ont apparu réellement sur le territoire de la France métropolitaine (Girardet 1972, 23-31). L'intention de la propagande était de familiariser les habitants de la métropole à l'idée de la colonisation et rapprocher le peuple français des colonies.

Deux types de textes viatiques jouaient un rôle considérable dans la propagation de l'idée coloniale : les guides et les récits de voyage. Leurs évolutions étaient intimement liées. Avant la rédaction des premiers guides, les récits de voyage étaient des seules sources d'information pour le voyageur. Ensuite, lorsque, avec les premiers germes du tourisme a aussi apparu la nécessité de disposer de livres qui orientent les touristes dans les pays inconnus, les rédacteurs des guides se servaient souvent des récits de voyage pour combler le manque d'information, et allaient même à en emprunter des éléments (Bertrand 2004, 15). Plus tard, les rôles ont changé et les guides devenaient de vrais indicateurs pour le voyageur. Il faut aussi noter qu'à l'époque, les deux genres ne se distinguaient pas autant qu'aujourd'hui : le guide pouvait aussi contenir des parties descriptives et subjectives et le voyageur pouvait aussi avoir l'intention de décrire son voyage d'une façon objective, faisant l'inventaire des choses vues. Même si les deux genres se mélangeaient, nous pouvons affirmer qu'en principe les guides étaient les « versions standardisées des récits de voyage » (Bertho Lavenir 1999, 61), objectifs et exhaustifs dans l'ensemble (présentant l'intégralité du pays avec ses habitants, son histoire et sa culture), tandis que les récits de voyage donnent place aux souvenirs et à la réflexion personnelle. Cependant, nous devons noter que le public-lecteur avide de connaissances lisait les guides autant volontiers que les récits de voyage (Morlier 2016, 2). Les guides servaient ainsi de source d'information et pour ceux qui ne pouvaient pas se permettre de voyager, et pour ceux qui avaient décidé de vivre dans une des colonies. Ces textes étaient aussi responsables de la préparation idéologique du voyageur (Bertho Lavenir 1999, 44). Suivant ce schéma, le récit de voyage reflète combien cet effort demeurait efficace. Dans le meilleur des cas, le récit montrait non seulement l'efficacité du guide dans son rôle de propagandiste, mais il contribuait aussi à l'activité propagandiste. Il s'agit ainsi de la création d'une « spirale propagandiste » qui est le résultat de l'influence réciproque de deux genres. Cette petite remarque est importante puisqu'elle nous montre combien le genre viatique était un puissant instrument de la propagation du savoir et des idées politiques.

En somme, dans cette période, les guides, dont la fonction principale était d'orienter le voyageur, faciliter les déplacements et recommander des lieux à voir, se chargeaient aussi de prescrire comment les voir. Les hébergements, les prix et les horaires du transport, la liste des restaurants et certains itinéraires à suivre trouvent place dans la première partie des guides, en général sous le nom de « renseignements pratiques ». Cette partie permettait de planifier le voyage bien à l'avance et, ce qui est de notre point de vue encore plus important, elle suggérait au voyageur la manière de percevoir les colonies. Le résultat en sera « une réduction de l'espace algérien à quelques stéréotypes » (Salinas 1989, 82).

Les guides, comme d'autres textes de la période coloniale, mettaient avant tout l'accent sur la grandeur de la France, les efforts des soldats pour occuper les territoires, ainsi que la valeur économique et émotionnelle de la colonie. La « gloire » et la « grandeur » sont des notions attachées à l'idée de la colonisation dès le premier guide sur l'Algérie paru en 1836⁴ et en resteront inséparables tout au long de la période. D'après les guides, les Français qui allaient aux colonies devaient être conscients du sacrifice des soldats et de quelques civils fait pour la nation (et pour eux-mêmes). Il s'agit notamment de la conquête et de la pacification d'un territoire hostile, au prix de grands efforts – et de vies humaines – dans l'objectif d'y apporter la richesse et la grandeur. Le voyageur devait considérer l'Algérie comme une importante source de profit économique (Piesse 1862, CLXXV). Il ne devait en aucune manière contester que la colonisation fût une entreprise fructueuse, et ce malgré la mention de certains dangers (tribus hostiles, maladies, eau sale) que le voyageur pouvait rencontrer en s'éloignant de l'itinéraire recommandé aux touristes (Salinas 1989, 73). Les auteurs attiraient pourtant l'attention sur les différences culturelles, et plaçaient la culture française à un degré supérieur à celui de la culture arabo-musulmane. Les guides confortaient le voyageur dans son idée de visiter une culture exotique mais largement inférieure à la sienne, que son pays prévoyait de moderniser, voire « civiliser ». Dans l'ensemble, le voyage vers l'Algérie est devenu une sorte de devoir patriotique : pour être bon citoyen, il fallait voir « la colonie la plus précieuse ».

En ce qui concerne la prise de position des Guides-Joanne, sans doute les guides les plus célèbres à l'époque dont le premier volume a paru en 1851, nous pouvons remarquer qu'à partir des dernières années du 19^e siècle, la France et l'Algérie constituent ensemble une catégorie séparée des volumes traitant « l'étranger » et les « guides diamants » (Annexe 1). Au sujet de la collection *Itinéraire général de la France (IGF)*, Hélène Morlier constate le même procédé. Elle attire l'attention sur le fait que dans ces guides les trois départements de l'Algérie étaient traités de la même manière que ceux de la France métropolitaine, raison pour laquelle ils font partie de la série *IGF*. Elle ajoute aussi que les guides ont été constamment actualisés en fonction du rythme de l'expansion et qu'ils décrivent un territoire de plus en plus vaste, créant ainsi « une bonne vitrine de l'avancée coloniale » (Morlier 2011, 16) (Annexe 2). Les guides traitent donc l'Algérie comme appartenant à la France, toute en soulignant les différences culturelles et géographiques. Cette mise en évidence des différences ne servait cependant pas à accentuer la séparation ; elle était destinée à séduire le voyageur.

Parallèlement au guide, le récit de voyage est rapidement devenu un instrument important de la propagande coloniale (Girardet 1972, 62-64). Son ton, celui des « gens du commun », rend la compréhension plus facile et

⁴ Le *Conducteur ou guide du voyageur et du colon de Paris à Alger et dans l'Algérie* d'Armand Piguel.

renforce la confiance du lecteur dans les propos de l'auteur (Gannier 2001, 51-52). Même s'il est clair qu'à l'époque seulement une élite pouvait se permettre de voyager, le public-lecteur croyait à ces hommes (et très rarement femmes) qui n'étaient ni soldats ni acteurs de la vie politique. S'ils n'appartenaient pas forcément à la même catégorie de la hiérarchie sociale, ils étaient tous des citoyens, appartenant à la même nation. Généralement, le voyageur n'est ni écrivain, ni poète, et il utilise un ton simple, exempt d'images poétiques compliquées. Le récit de voyage est aussi populaire grâce au fait qu'il véhicule des informations que le public-lecteur ne peut pas obtenir ailleurs. Il était, comme le guide, responsable de la transmission des connaissances culturelles. Ce que les voyageurs ont décrit s'est répandu dans le pays pour devenir rapidement l'idée générale. Nous ne prétendons pas nous occuper plus en détail de la relation entre le lecteur et le voyageur ; ce court passage explique simplement l'origine de la puissance propagandiste des genres viatiques.

Nous avons vu jusqu'ici le contexte dans lequel les récits de voyages devaient naître et les facteurs qui ont influencé le point de vue du voyageur. Nous passons dans la suite à une étude des cas, dans l'objectif de voir comment les éléments mentionnés ci-haut interviennent dans les récits des voyageurs « ordinaires » (donc non illustres).

3. Comment les voyageurs traitent l'Algérie ?

Pour que les informations écrites dans les récits de voyage soient crédibles et convaincantes et que le récit de voyage devienne l'un des plus importants piliers de la propagande, un grand nombre de voyageurs devaient partir pour l'Algérie et, ce qui est l'essentiel, ils devaient publier leurs souvenirs. Pour atteindre cet objectif, l'État devait assurer des conditions appropriées. La deuxième moitié du XIX^e siècle était la période où les Français commençaient à découvrir leur propre pays. Les randonnées dans la montagne, le cyclisme et le ski permettaient à l'élite parisienne non seulement de se divertir mais aussi de faire connaissance avec des territoires éloignés de la capitale. Dans un moment où les séjours au bord de la mer commençaient à devenir à la mode, la naissance du tourisme était d'un grand secours à l'État préoccupé d'organiser les parcours en Algérie pour un nombre important de personnes. À l'époque, on quittait rarement Paris et quasi uniquement pour aller en vacances – dans la plupart des cas cela signifiait un retrait dans un petit village en région parisienne, une cure thermale ou un séjour au bord de la mer (Bertho Lavenir 1999, 20-28 ; Zytnicki 2016, 66-70). Les côtes de l'Algérie, miroir du Sud de la France, aménagées comme leurs équivalentes métropolitaines, sont devenues rapidement une destination touristique populaire. Cette ressemblance qui servait entre-autres à impressionner et reconforter le touriste n'avait pas d'écho favorable auprès des voyageurs.

Dans l'objectif d'établir comment les voyageurs représentaient l'Algérie, nous avons choisi quatre récits de voyage : *Mirages algériens* de Victor d'Adhémar, *Impressions de Voyage* de Henri de Frileuze, *Souvenirs d'Afrique* d'Armand Trumet de Fontarce et *Deux semaines en Tunisie et en Algérie* de Paul Sabatier. En lisant ces textes, nous pouvons constater que la description du voyage commence tout de suite après que le voyageur eut quitté sa ville de départ (Paris dans la plupart des cas, même si ce n'est pas la ville d'origine du voyageur⁵). Après un long voyage en train, le premier arrêt est à Marseille. Cette ville est souvent décrite avec la même minutie que certains endroits d'Algérie. Comme le voyageur peut s'y attarder plusieurs jours, il a suffisamment de temps pour découvrir la ville. Ainsi l'hôtel où il passe la nuit, le restaurant où il mange, le port et la cathédrale apparaissent dans la plupart des récits de voyage. Nous pouvons remarquer que le pays d'origine des voyageurs, qui n'est pas traditionnellement décrit, est non seulement présent dans les récits de voyage, mais y occupe aussi une place importante. Après la description du voyage de Paris au sud de la France, nous pouvons lire sur la traversée éprouvante. L'arrivée en Algérie constitue ainsi seulement la troisième étape du voyage. Par conséquent, les voyages en Algérie (et au Maghreb en général) peuvent être perçus comme un trajet effectué de Paris à Paris. À notre avis, cela signifie deux choses. D'une part, nous pourrions croire que le voyageur n'attribue pas une grande importance au statut différent des deux pays. Ainsi, la description de l'Algérie peut être comprise comme une présentation de la ligne Paris-Lyon-Marseille-Algérie. Ce constat est corroboré par l'absence de contrôle du passeport entre les deux pays⁶. Le voyageur prend le bateau en métropole et il en descend en Algérie. La traversée est longue, mais le voyage n'est pas interrompu. D'autre part, il prouve le fait souligné par les ouvrages critiques, en vertu duquel les Parisiens connaissaient tellement peu leur propre pays que les voyageurs pensent utile de le décrire pour le public-lecteur (Weber 1986, 72). Aux yeux des touristes, Lyon et Nice étaient autant étrangères et exotiques que l'Algérie (Weber 1986, 225).

Cette habitude de décrire le voyage de Paris à Paris pourrait refléter l'attitude de considérer les deux territoires comme unis. Cependant, l'usage

⁵ La grande majorité des voyageurs appartient à l'élite parisienne mais nous pouvons constater que souvent même les provinciaux se rendaient d'abord à Paris pour commencer le voyage.

⁶ Notons que dans le cas des voyages faits en Tunisie (et plus tard au Maroc), contrairement à l'Algérie, le passage à la douane est une étape importante, même si d'après les descriptions il demeure peu sévère. Paul Sabatier en parle ainsi : « La visite de la douane est une formalité peu ennuyeuse : elle se borne pour moi à une simple déclaration accompagnée d'un léger pourboire au préposé tunisien très poli. À côté des agents indigènes coiffés du fez, il y a quelques douaniers franco-tunisiers avec le costume classique, distingué seulement par des croissants au Képi et au col. » (Sabatier 1896, 25). Trumet de Fontarce raconte : « La douane française, peu sévère, ne fait même pas ouvrir le bagage de quelques Français que port le train. » (De Fontarce 1896, 43).

des mots, les descriptions exotiques et la mise en évidence des différences culturelles montrent que les « trois départements » sont, malgré tous les efforts de l'État, vus autrement que ceux de la métropole. Dans l'ensemble, le pays garde sa culture arabo-musulmane que les organisateurs du tourisme trouvent salubre car elle attire un grand nombre de personnes (Zytnicki 2013).

Les voyageurs à la recherche de l'exotisme réprouvent la francisation de certains sites. Dans les grandes villes magrébines, ils mentionnent tous la présence de la double ville française et arabe. Dans la ville française, ils retrouvent les éléments de la vie parisienne : bâtiments haussmanniens, arcades, boulevards, allées, parcs et places étroites. Les habitants y sont des soldats et des officiers français. Cette ressemblance reconforte ou désillusionne le voyageur. On remarque avec déception que l'Orient perd son charme et se banalise (Salinas 1989, 393). Cependant, l'existence d'une « petite France » dans les villes rapproche culturellement les deux pays et rassure le voyageur, car il trouve partout un peu de place où il peut se sentir comme chez lui. En fin de compte, l'exotisme et « le spectacle coloré de la confusion humaine » (Salinas 1989, 210) attirent plus l'attention du voyageur que l'élément français. Cette présence parallèle des éléments différents met le voyageur dans une situation difficile et l'empêche d'accomplir à la fois son devoir patriotique dont l'État l'a chargé et de répondre à l'attente du public désireux d'exotisme. D'après Michèle Salinas, ce dernier trait est plus souligné dans les descriptions des touristes et des voyageurs (Salinas 1989,87). Cela veut dire qu'ils accentuent les différences et parlent des similitudes d'un ton négatif.

Henri de Frileuze (1844-1911), qui fait le tour de l'Algérie et de la Tunisie, raconte qu'il n'y a pas « une colonie, qui soit, comme l'Algérie, fondue pour ainsi dire avec la métropole » (De Frileuze 1900, 3). En même temps, après avoir consacré quelques lignes à la présence de la ville française, il passe à la description de l'Algérie arabe qui domine nettement le récit de voyage. Il attire l'attention sur la double nature du pays qui est due à la coexistence des quartiers arabes et français. Après le voyage, à bord du bateau vers Marseille, en réfléchissant sur la portée du voyage, il situe les deux pays sur la « terre africaine » (De Frileuze 1900, 55), sur un territoire conquis dans son ensemble, mais il n'hésite pas à développer son point de vue qui est loin d'être rassurant :

Après avoir vaincu les mahométans, nous n'avons pas su gagner : aucun rapprochement ne s'est fait entre eux et nous, ils vivent à part, gardant fidèlement leurs croyances, leurs habitudes, et ce qu'il y a de plus dangereux, leurs haines. L'Algérie contient deux populations voisines et séparées qui ne se disputent plus, qui paraissent se supporter : mais au fond, elles sont mortellement ennemies l'une à l'autre. (De Frileuze 1900, 55)

Il souligne par-là que l'opposition des deux religions ne permet pas d'unifier les deux peuples. Il n'est pas contre l'œuvre coloniale mais il ne croit non plus à l'unité des deux pays.

Trumet de Fontarce rapproche l'Algérie de la France dans le sens où la première est en train de perdre son caractère authentique et de s'europhéaniser. Il accuse la présence trop fréquente des éléments français au détriment de la culture arabe. Il est un des rares voyageurs à mentionner l'existence de la douane entre la France et la Tunisie, puis entre la Tunisie et l'Algérie. S'il parle de la présence des Français, il ne parle pas du lien qui relie les pays. Dans l'avant-propos, il renvoie à son voyage effectué en Afrique, plus concrètement en Tunisie et en Algérie. La relation coloniale apparaît uniquement lorsqu'il arrive à Alger, où il explique : « Les souvenirs de France se pressent dans mon esprit ; nous avons l'émanation de la patrie, mais à regarder un instant les costumes et la physionomie de la rue, je sais bien que ce n'est pas la patrie pleine et vibrante » (De Fontarce 1896, 66). Plus tôt, il appelle la Tunisie « pays ami » (De Fontarce 1896, 11). Finalement, en réfléchissant sur la portée de son voyage, il s'interroge sur l'avenir de la « conquête » (De Fontarce 1896, 80) en constatant qu'elle « est ancienne déjà, et nous y sommes solidement établis, au moins d'apparence, à ce point que tout y est absolument français en beaucoup d'endroits. Je crois que nous y sommes bien solides pour le temps de paix ; [...] mais vienne une guerre d'Europe, [...] qu'arrivera-t-il ? » (De Fontarce 1896, 80) Puis, il évoque le caractère irréconciliable des deux religions, ce qui empêche de « se faire par les alliances et la fusion familiale des races » (De Fontarce 1896, 81). Il parvient à la conclusion que les deux peuples ne seront jamais unis, surtout parce que les Arabes sont plus nombreux sur le territoire. D'un ton inquiet, il évoque « notre si belle colonie » dont la présence en Afrique du Nord lui paraît pour le moment stable mais peu durable (De Fontarce 1896, 81). Il prend donc clairement position : les territoires appartiennent à la France, ils présentent un avantage incontestable, mais ni l'Algérie ni la Tunisie ne sont la continuation de la métropole et surtout, n'y seront pas éternellement liées.

Les risques de la politique menée vis-à-vis des autochtones sont clairs pour la plupart de voyageurs. Ils avertissent le gouvernement que sans changement dans la manière de les gérer, les autochtones peuvent très facilement se soulever. Il y a cependant des Français qui, quoique conscients des risques, croient profondément au succès et à la portée de la colonisation. Ainsi le comte Victor d'Adhémar dans son récit de voyage intitulé *Mirages algériens. Le voyage pratique* (1900) énumère quelques « pensées inquiétantes » (D'Adhémar 1900, 22), mais appelle Alger « notre capitale algérienne » (D'Adhémar 1900, 22) et parle d'un « orient à nous » (D'Adhémar 1900, 22). Il estime uniquement la valeur exotique du pays, il refuse de voir tout ce qui y est français et touristique. Pour lui, l'Algérie et l'Orient appartiennent désormais à la France mais sont menacés de perdre l'essentiel de leur nature.

Il constate que l'Arabe ne peut pas devenir Français à cause de ses valeurs et de sa volonté : « Ce sont là, en effet, les joies de vie primitive, de l'existence sans besoin et sans lois, que ces barbares préfèrent à toute une civilisation. » (D'Adhémar 1900, 126). De plus, il décrit que l'Islam est une religion qui empêche les Arabes d'accepter le progrès que leur offrent les Européens, en l'occurrence les Français (D'Adhémar 1900, 129). C'est pour cette raison qu'il pense qu'on peut considérer les Arabes comme les habitants d'une colonie mais jamais comme des compatriotes. Partant de ce constat, leur pays reste le leur et non pas la continuation de la France. Pour D'Adhémar, la colonie ne peut faire partie de la France, mais elle peut lui garantir la gloire.

Conclusion

Source d'information quasi unique, moyen important de la création des idées, on voit pourquoi l'État apportait une grande attention à l'image véhiculée sur les colonies par les guides et les récits de voyage. Cependant, si le pays était conquis, si la propagande officielle le voulait, les voyageurs ne considéraient pas l'Algérie comme la continuation de la France. Si les Français acceptaient l'idée du profit économique et de la mission civilisatrice, ils ne considéraient pas les peuples vivant aux colonies comme leurs égaux. Or, cela aurait été nécessaire pour que les deux pays puissent être considérés comme unis. Au lieu de traiter l'Algérie et la France comme égales, les voyageurs soulignent l'importance du lien colonial, et mettent l'accent sur les différences qui rendent impossible l'unification complète. Trumet de Fontarce était convaincu que si la présence française paraissait stable, cela n'était qu'une apparence. Il prévoyait qu'au moment où la paix cesserait, le surnombre des Arabes poserait problème. Il a attiré l'attention sur les troubles éventuels causés par la différence culturelle et l'impossibilité d'unir les deux peuples à cause de l'antagonisme religieux (*Souvenirs d'Afrique*, 1896, 80-82). D'Adhémar et De Frileuze ont aussi partagé cette opinion.

D'après les textes choisis et les ouvrages critiques, nous pouvons remarquer que très peu de voyageurs mentionnaient les formalités lors du passage d'un pays à l'autre. Ils parlent de leur présence au bureau de la compagnie maritime qui les emmène à l'autre côté de la Méditerranée, mais ils n'indiquent pas le genre de papier demandé. Ils ne nous informent pas sur l'existence des formalités à accomplir après le débarquement. Au reste, c'est le seul point qui prouve l'unité administrative des deux pays. Sinon, l'Algérie apparaît comme un pays exotique, à part, mais cher au cœur du voyageur. En raison de la présence simultanée des habitants français et autochtones, l'Algérie paraît à la fois familière et étrangère. En un mot, si le voyage apparaît aux yeux des Français comme un devoir patriotique, ce n'est pas la présence française en Algérie qui tente les voyageurs mais plutôt l'exotisme et l'Orient mystérieux. Par conséquent, l'Algérie ne peut pas être considérée comme relevant de

l'intérieur. C'est plutôt le territoire le plus important d'un empire qui se compose ainsi de la métropole, de l'Algérie et des autres colonies. L'Algérie et la France sont pour les voyageurs à la fois proches et éloignées, similaires et différentes.

Somme toute, il paraît que les voyageurs, en rapport avec leur personnalité et leur vision idéologique, interprètent les choses vues en Algérie différemment et mettent l'accent sur différents éléments, mais ils sont d'accord sur son statut. Ils ne nient pas son importance, mais ils sont en même temps conscients de certains dangers qui peuvent causer la chute de l'empire colonial. Ils se rendent compte que les valeurs culturelles et religieuses ne permettent pas de considérer l'Algérie comme la continuation de la France. Ainsi, elle reste pour la mère-patrie « la colonie la plus précieuse » et « l'Orient le plus proche ».

Références bibliographiques

Guides et récits de voyage

- D'Adhémar, Victor. *Mirages algériens. Le voyage pratique*. Toulouse : Édouard Privat, Libraire-Éditeur, 1900.
- De Frileuze, Henri. *Impressions de Voyage : Algérie et Tunisie*, Alençon : Typographie et Lithographie Alb. Manier, 1900.
- Joanne, Paul. *Saint-Raphaël et l'Estérel : guides Joanne*. Paris : Hachette, 1909.
- Piesse, Louis. *Itinéraire historique et descriptif de l'Algérie comprenant le Tell et le Sahara*. Paris : Hachette, 1862.
- Pignel, Armand. *Conducteur ou guide du voyageur et du colon de Paris à Alger et dans l'Algérie*. Paris : Debécourt et Alger : Bastide et Brachet, 1836.
- Richard. *Guide du voyageur en France*. Paris : Hachette, 1903.
- Sabatier, Paul. *Deux semaines en Tunisie et en Algérie*. (Manuscrit). 1896.
- Trumet de Fontarce, Armand. *Souvenirs d'Afrique : Algérie et Tunisie. Journal de voyage*. Bar-sur-Seine : Imprimerie V^e C. Saillard. 1896.

Ouvrages critiques

- Bella, Sihem. « Le voyage à Alger dans les guides touristiques français au XX^e siècle ». *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea : Viaggi e turismo nell'Europa del Novecento*, 36, 4/2018, 29/12/2018 [En ligne]. Mise en ligne le 29 décembre 2018. URL : http://www.studistorici.com/2018/12/29/bella_numero_36/ (Consulté le 14 septembre 2020).
- Bertho Lavenir, Cathrine. *La roue et le stylo. Comment nous sommes devenus touristes*. Paris : Éditions Odile Jacob, 1999.
- Bertrand, Gilles. *La culture du voyage. Pratiques et discours de la Renaissance à l'aube du XX^e siècles*. Paris : L'Harmattan, 2004.

- Blanchar, Pascal, Sandrine Lemaire. *La France conquise par son Empire. 1871-1931*. Paris : Éditions Autrement, coll. Mémoires n°86, 2003.
- Gannier, Odile. *La littérature de voyage*. Paris : Ellipses, 2001.
- Girardet, Raoul. *L'idée coloniale en France*. Paris : La table ronde, 1972.
- Katan Bensamoun, Yvette. *Le Maghreb. De l'empire ottoman à la fin de la décolonisation française*. Paris : Belin, 2007.
- Salinas, Michèle. *Voyages et voyageurs en Algérie 1830/1930*. Toulouse : Privat, 1989.
- Sibeud, Emanuelle. « Cultures coloniales et impériales. Du discours colonial aux transactions culturelles du quotidien ». In : Pierre Singaravélou (dir.). *Les empires coloniaux (XIX^e-XX^e siècle)*. Paris : Éditions Points, 2013 : 335-375.
- Weber, Eugen. *Fin de siècle. La France à la fin du XIX^e siècle*. Paris : Fayard, 1986. (Version originale : *France, fin de Siècle*. Harvard University Press, 1986.)
- Zytnicki, Colette. « Faire son "métier" de touriste dans l'Algérie coloniale de la Belle époque ». In : Fabienne le Houérou (dir.). *Périples au Maghreb. Voyages pluriels de l'Empire à la Postcolonie (XIX^e-XXI^e siècle)*. Paris : L'Harmattan, coll. « Mondes en mouvement », 2012 : 25-43.
- Zytnicki, Colette. *L'Algérie, terre de tourisme*. Paris : Vendémiaire, 2016.

Dictionnaire

Le Trésor de la Langue Française informatisé. [En ligne] URL : <http://atilf.atilf.fr/>

Annexes

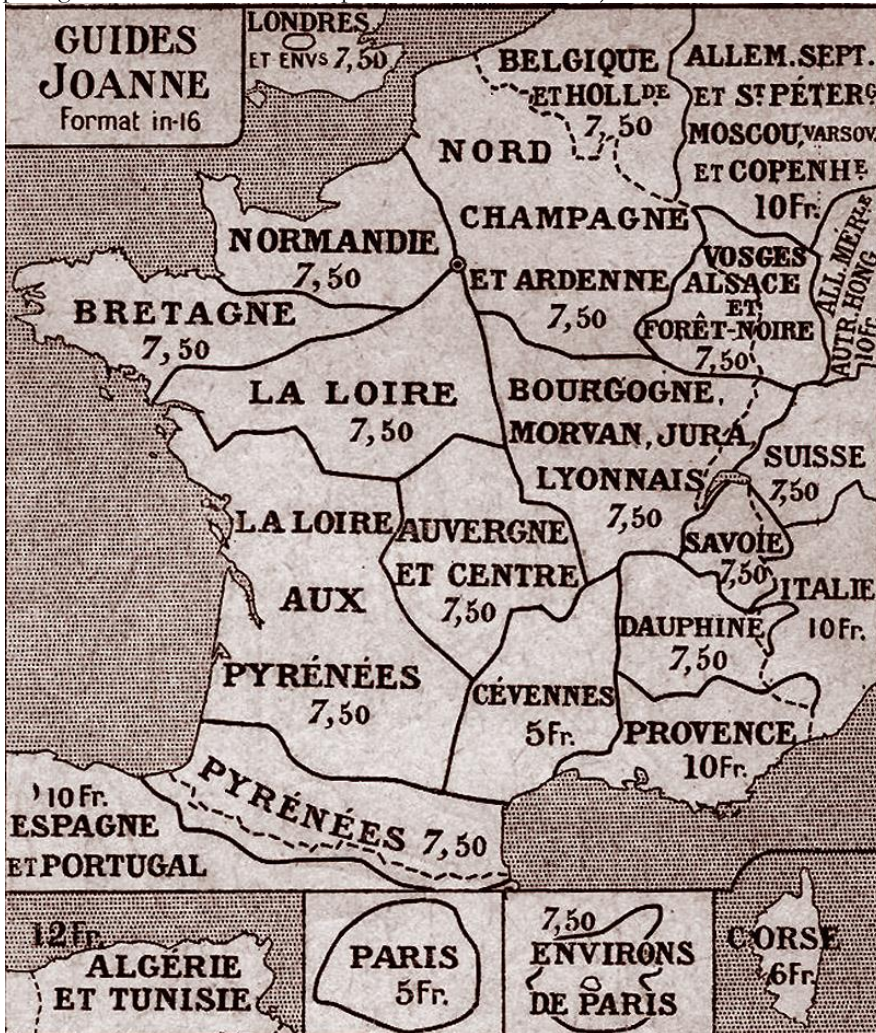
Annexe 1. La collection des Guides-Joanne considère la France, l'Algérie et la Tunisie appartenant au même groupe, détachées des autres pays étrangers. Ce tableau se trouve dans plusieurs guides parus au tournant du XIX^e et du XX^e siècles.

Source : Richard. *Guide du voyageur en France*. Paris : Hachette, 1903. n.p. (document disponible en libre accès sur Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5698554p.texteImage>)

COLLECTION DES GUIDES-JOANNE		
FRANCE ET ALGÉRIE		
Format in-16, cartonnage percaline.		
Paris	5 »	Dauphiné..... 7 50
Environ de Paris..	7 50	La Loire..... 7 50
Auvergne et Centre.	7 50	De la Loire aux Pyrénées.
Bourgogne, Morvan,		1 vol..... 7 50
Jura, Lyonnais.	7 50	Nord..... 7 50
Bretagne.....	7 50	Normandie..... 7 50
Cévennes.....	5 »	Provence..... 10 »
La Champagne et		Pyrénées..... 7 50
l'Ardenne.....	7 50	Savoie..... 7 50
Corse.....	6 »	
VOGES ET ALSACE.. 7 50		
ALGÉRIE ET TUNISIE. 12 »		
GUIDES DIVERS		
France, par Richard. 5 vol.,		
brochés :		
Réseau de Paris-Lyon-Méditer-		
ranée, 4 fr.; Réseau d'Or-		
léans-Midi-Etat, 4 fr.; Réseau		
de l'Ouest, 3 fr.; Réseau du		
Nord, 2 fr. 50; Réseau de		
l'Est, 2 fr. 50.		
ÉTRANGER		
Format in-16, cartonnage percaline.		
Allemagne septentrionale,		Espagne et Portugal. 18 »
St-Petersbourg, Moscou,		Italie..... 10 »
Varsovie et Copenha-		Londres et ses envi-
gue..... 10 »		rons..... 7 50
Allemagne méridionale et		De Paris à Constantinople.
Autriche-Hongrie. 10 »		1 vol..... 15 »
Belgique et Hollande. 7 50		
GRÈCE, 1^{re} partie. Athènes		
et ses environs... 12 »		
2^e partie. Grèce con-		
tinental et îles... 20 »		
Égypte, par Bénédicté. 20 »		
Péninsule sinaïtique, par		
Bénédicté..... 2 50		
Suisse..... 7 50		
STATIONS D'HIVER (LES) DE LA		
MÉDITERRANÉE..... 3 50		
Suisse..... 2 »		
GUIDES DIAMANT, format in-32.		
Aix-les-Bains.....	2 »	Normandie..... 2 »
Bretagne.....	2 »	Paris..... 1 50
Dauphiné et Savoie. 6 »		Pyrénées..... 2 »
MONOGRAPHIES		
Format in-16 avec gravures et plans.		
1 ^{re} série, à 50 centimes le volume, broché.		
Angers. — Arles et les Baux. — Avignon. — Blois. — Chantilly et le Musée		
Condé. — Chartres. — Dijon. — Gérardmer. — Le Havre. — Lourdes. —		
Le Mont-St-Michel. — Nancy. — Nantes. — Nîmes. — Reims. — Tours. —		
Valence et le Vercors.		
2 ^e série, à 1 franc le volume, broché.		
Ajaccio. — Alger. — Arcachon. — Bagnères-de-Bigorre — Bagnères-de-Luchon.		
— Biarritz. — Bordeaux. — Boulogne. — Caen. — Cannes et Grasse. — Gau-		
— Clermont-Ferrand, Royat, Châtel-Guyon et Châteauneuf-les-Bains.		
— Compiègne et Pierrefonds. — Contrexéville, Vittel, Martigny et Bourbonne-		
— Dax. — Dieppe et le Tréport. — Eaux-Bonnes et Eaux-Chaudes.		
— L'Estérel. — Fontainebleau et la forêt. — Genève. — Grand-Duché de		
Luxembourg. — Îles anglaises de la Manche. — Lyon. — Marseille. — Le		
Mont-Dore et la Bourboule. — Menton. — Musées de Paris. — Nice, Beaulieu		
et Monaco. — Pau. — Plombières, Bains-les-Bains, Luxeuil et Bussang. —		
Rouen. — Saint-Malo-Dinard. — Saint-Sébastien. — Toulouse. — Trouville,		
Honfleur, Cabourg. — Tunis et ses environs. — Versailles. — Vichy.		
MONOGRAPHIES en anglais à 1 franc.		
Biarritz. — Cannes. — Menton. — Nice. — Pau.		
3 ^e série, à 2 francs.		
Bains de mer de l'État. — Plages de la Bretagne, réseau d'Orléans. — Venise.		
1186-02. — Coulo-miers. Imp. PAUL BRODARD. — 5-03.		

Annexe 2. La carte ci-dessous illustre les livres de la collection *Itinéraire général de la France* dont un volume est consacré à l'Algérie et à la Tunisie. Elle se trouve dans plusieurs guides parus après 1900.

Source : Joanne, Paul. *Saint-Raphaël et l'Estérel : guides Joanne*. Paris : Hachette, 1909. n.p. (document disponible en libre accès sur Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k145420f/f249.item#>)



Paradoxes et pluralité des expériences de migration dans *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome

Louise BONASTRE FAJARDO

City University of New York , États-Unis

Résumé : Le roman *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome reflète des expériences plurielles de migrations. Du rêve et du fantasme de l'ailleurs véhiculés par la télévision au déplacement et à ses conditions, il y a un monde. Le roman fait miroiter des exemples de succès faisant figures d'exception mythifiées, footballeur ou écrivaine par autoréflexion, mais dépeint surtout des expériences d'immigration décevantes. Salie, la narratrice déracinée de sa ville natale pour rejoindre la diaspora en France, doit survivre grâce à des ménages faits pour payer ses études à Strasbourg. Les personnages aussi bien féminins que masculins font face à des épreuves, tues ou embellies. Le récit de leur périple les amène à construire un mythe de la réussite par le déplacement, en décalage avec la réalité faite de racisme, d'injustices et d'exploitation. Les trophées matériels lors du retour au pays sont tous les objets de la technologie, autant de preuves de l'aisance matérielle, condition du retour qui entretient le mythe de la réussite. C'est aussi une forme d'échappatoire tragique, quand le destin d'un personnage est passé sous silence de manière elliptique. La dimension intersectionnelle des vécus permet d'analyser les oppressions selon le genre, l'ethnie et le pouvoir économique notamment. Les conditions traumatisantes de migration de Sénégalais vers l'Europe contrastent avec le confort touristique de vacancier d'Européens au Sénégal. Il s'agit de mettre en perspective les paradoxes des situations migratoires dans ce roman, en rapport avec les notions d'identité et de mondialisation.

Abstract: Fatou Diome's novel *Le ventre de l'Atlantique* showcases plural experiences of migration. There is a world of difference between the dreams and fantasies about another place presented on television and the real conditions of uprooting. The novel shows examples of success, rare enough to become mythical, such as a footballer or, by autobiographical reflection, a writer. Mostly, though, the novel depicts disappointing immigration experiences. Salice, the narrator who left her village to join the diaspora in France, has to survive working as a maid in order to pay for her studies in Strasbourg. Both female and male characters face difficulties. They reinvent their journey as a success story, which conceals the reality of racism, injustice and exploitation. When these characters return home, their trophies are all items of technology, supposed to prove a material ease meant to perpetuate the myth of success. It is also a kind of tragic way out, when a character's destiny is silenced elliptically. The intersectional dimension of experiences allows for an analysis along lines of gender, ethnicity and economic power. The traumatizing conditions of the Senegalese migrating to Europe contrast with the comforts of European tourists holidaying in Senegal. The aim of the present paper is to put into perspective the paradoxes of the experiences of migration represented in the novel in relation to notions of identity and globalization.

Mots-clés : immigration, déracinement, identité, ambivalence, décalage imaginaire/réel, mondialisation, intersectionnalité.

Key-words: immigration, uprooting, identity, ambivalence, dream/reality gap, globalization, intersectionality.

Les flux migratoires des humains de la seconde moitié du XX^e siècle jusqu'à aujourd'hui traduisent des disparités en ce qui concerne les privilèges face au déplacement des populations, entre les pays dits du Sud et les pays du Nord. Le thème de l'immigration – « action de venir s'installer et travailler dans un pays étranger, définitivement ou pour une longue durée »¹ – diffère selon le point de vue adopté. Il s'agit ici de s'intéresser, dans la perspective du migrant, au départ, aux épreuves et à l'éventuel retour. Le récit fictif de l'immigré(-e) en littérature renvoie non seulement au statut de migrant, mais aussi à l'identité de la personne, pour comprendre les injustices face aux migrations. Définie comme « une théorie explorant les façonnements des identités individuelles par les multiples systèmes d'oppression » (Bourque et Maillé 2015, 4), la notion d'« intersectionnalité » a été développée par la juriste Kimberlé Crenshaw pour rendre compte des injustices croisées concernant les femmes noires. Cette théorie permet d'accorder son attention précisément à un ensemble d'oppressions identitaires et à leur imbrication. Le néocolonialisme se caractérise par la mainmise par des moyens détournés ou le contrôle économique et culturel d'une ancienne puissance coloniale sur une ancienne colonie ; c'est le cas du Sénégal par rapport à la France.

*Le ventre de L'Atlantique*² est le premier roman de Fatou Diome. Auteure d'un recueil de nouvelles publié en 2001 et de six autres livres, cette première œuvre autofictionnelle lui vaut une notoriété internationale. Tout comme Salie, le personnage principal, Fatou Diome, immigrée en France, vient de l'île de Niodior au Sénégal. Ce roman interroge la question de l'identité et sa construction dans des contextes d'immigration et de déracinement. C'est en mettant en relief des expériences plurielles, donnant à voir le destin des personnages que l'écrivaine dénonce les ressorts d'oppressions à l'ère du rêve footballeux – et ses conséquences aussi bien dans la vie quotidienne qu'à travers les destinées des personnages du roman. Retraçant l'expérience personnelle d'immigration de l'écrivaine, le roman confronte avec sarcasme et tendresse les rêves de migration des personnages face à une réalité bien plus ambivalente qu'elle n'y paraît. La narratrice regarde régulièrement les matchs de football afin d'en faire le compte-rendu à son frère Madické resté au pays, qui espère tout comme ses amis être recruté un jour en France dans un grand club de football, unique espoir et forme de reconnaissance sociale. Éduquée par l'instituteur du village, Ndétare, Salie raconte son vécu d'enfant non désirée recueillie par sa grand-mère avec qui elle partage un lien fort, de son goût pour l'école au traumatisme du marabout abusif. Le récit alterne entre le Sénégal et la France,

¹ TLFi, <https://www.cnrtl.fr/definition/immigration>

² Dans le corps de l'article, les citations tirées de ce roman seront suivies de *VA* et du numéro de la page.

tout comme sa narratrice, à cheval sur deux continents, nourrie par la propre expérience réussie de l'écrivaine franco-sénégalaise.

À travers la voix de la narratrice, Salie, Fatou Diome dit la difficulté du déracinement et du regard des autres sur sa condition d'immigrée, ni jamais vraiment chez elle au pays et toujours étrangère en France. Le récit se fait aussi l'écho non pas d'une situation migratoire, mais d'immigrations plurielles, en évoquant les expériences, déceptrices ou « elliptiques », des protagonistes vivant sur l'île. Il s'agit à la fois d'interroger les intérêts individuels et collectifs dans le contexte migratoire, et de comprendre sa mise en récit dans le roman : quelles voix faisant l'expérience d'immigration se font entendre ? Quelles voix sont tuées ? Les voix des personnages, dont celle de la narratrice au cœur du récit, sont indissociables du contexte politique, de même que du contexte d'écriture. Dans quelle mesure la voix principale de la narratrice délivre-t-elle un récit d'immigration en contradiction avec le message dissuasif porté par Salie aux autres protagonistes ? Le récit de soi dans le roman redéfinit la question identitaire au-delà de sa polarisation. L'étude des illusions de l'immigration, entre mensonge et réalité, nous amènera ensuite à analyser la critique des formes du néocolonialisme dans le roman.

Mensonges et réalité : les illusions de l'immigration

La migration des personnages passe tout d'abord par un rêve d'immigration. Avant de franchir l'étape du déplacement physique, il s'agit de fantasmer le mouvement par l'imaginaire. L'espace imaginaire des écoliers de l'île se trouve principalement nourri par le fantasme du footballeur dans lequel ils se projettent. Le footballeur africain coopté par la France représente l'image personnifiée de la gloire, la richesse, le succès. Madické, le frère de Salie, vit entouré de sa famille sur l'île de Niodior. L'instituteur du village enseigne le français mais se fait également l'entraîneur de foot des élèves. Le rêve du football est fomenté quotidiennement dans l'esprit des jeunes garçons du village, à travers le jeu et les espoirs, ainsi que par Salie sommée de faire les comptes rendus des matchs à son frère, ayant accès à la télévision à Strasbourg. Celui-ci en vient même à vouloir se faire appeler par le nom d'un joueur de foot italien, Maldini. Le rêve de l'accomplissement par le foot semble si ancré chez Madické qu'il en va définir son identité même – le nom étant un marqueur d'identité. Il est ce qu'il rêve d'être. L'aveuglement semble caractériser le rêve d'immigration. Il y a un décalage entre ce que la narratrice vit et ce que son frère imagine de sa vie en France : « J'avais beau dire à Madické que ma subsistance dépendait du nombre de serpillères que j'usais, il s'obstinait à m'imaginer repue, prenant mes aises à la cour de Louis XIV. » (VA, 44)

Madické semble refuser d'entendre la réalité des conditions de vie et de travail de Salie, et projette une image de satisfaction alimentaire et d'aisance matérielle – ce que la narratrice qualifie de « poudre de rêve » (VA, 178). Le

début du roman montre ainsi le fantasme partagé par tous et entretenu par les habitants du village sur l'accomplissement de l'immigré. L'homme de Barbès entretient ce mythe du succès de l'immigré parvenu en dissimulant sa vie misérable en France. Tandis que Madické, à la fin du roman, se résigne à ne pas suivre sa sœur en France et ouvre une petite boutique, le personnage de Moussa ne parvient pas à faire le deuil de son ambition : « Il ne voyait pas quoi mettre à la place du bureau de fonctionnaire dont il avait tant rêvé » (VA, 95). Incapable de guérir du traumatisme de son expérience d'immigration et d'un retour au pays difficile, il se suicidera. L'incompréhension et la déception des villageois le renvoient sans cesse à son échec. Le décalage entre l'imaginaire de l'immigration et sa réalité vécue par les personnages apparaît brutale.

Le contraste entre l'imaginaire de l'immigration et ce que vivent ceux et celles qui franchissent le cap est marqué dans le roman à travers les différentes expériences des protagonistes. Personne n'en ressort indemne. Tandis que Moussa noie littéralement ses désillusions et le choc du retour dans la mer en se suicidant, l'homme de Barbès déguise son vécu en réécrivant et embellissant les lignes de sa vie en France. Il tait les épreuves qu'il a endurées en parvenant à économiser assez d'argent pour gagner l'estime des autres de retour à son village. Sa télévision impressionne tout autant que ses récits ; il investit son ego dans des épouses. Le récit de la France n'embrasse pas le point de vue de son expérience, mais celui reflété par la télé : « Comme à la télé mais en mieux, car tu vois tout pour de vrai » (VA, 84). Ainsi, dans ce pays, l'ironie veut que dans « le Panthéon : un prince pourrait y vivre, dire qu'ils y mettent des morts ! » (VA, 84) Il ne dit pas qu'il vivait dans un squat, avec d'autres personnes, les uns sur les autres. Il mentionne les conditions de vie en France – celles de Français blancs faisant partie d'une classe sociale privilégiée : « Une vraie vie de pacha ! Croyez-moi, ils sont très riches, là-bas [...] Là-bas le samedi on va faire les courses en voiture, dans de très beaux marchés couverts » (VA, 85). L'usage ambigu du pronom personnel « on » laisse planer le doute sur son inclusion dans le mode de vie qu'il décrit. C'est un mensonge partiel, tente-t-il de se convaincre : « Quel mal y avait-il à trier ses souvenirs, à choisir méthodiquement ceux qui pouvaient être exposés et à laisser les autres enfouis sous la trappe de l'oubli ? Jamais ses récits torrentiels ne laissaient émerger l'existence minable qu'il avait menée en France. » (VA, 88).

La misère caractérise les expériences de Moussa le pêcheur, de même que celles de l'homme de Barbès. Les conditions de vie de Sankèle sont passées sous silence. « Les Africains, toutes vagues confondues, vivent en majorité dans des taudis » (VA, 176). Seules les conditions de vie de Salie, non spécifiées, sont supposées décentes.

Tous les personnages sont confrontés au racisme lors de leur arrivée ou quotidiennement, que ce soit la narratrice à l'aéroport lorsqu'elle est

méprisée parce qu'elle ne parle pas la langue d'un couple de personnes noires refusé à la douane. Il y a un amalgame et un déni des identités ethniques et propres des individus, renvoyés à leur couleur de peau. Similairement, l'individualité de Moussa est niée par le refus des autres de l'appeler par son vrai nom : « Il ne s'appelait pas Mamadou mais tous les habitants de la résidence le prénommaient ainsi » (VA, 90). L'homme de Barbès et Moussa, contraints de travailler illégalement dans des conditions déplorables, sont abusés par des employeurs peu scrupuleux ou insultants. Moussa se promène pour la première fois sur la terre ferme à Marseille, ayant accosté au port. L'inhospitalité en France contraste d'autant plus que la « Téranga », valeur d'hospitalité africaine, est l'un des traits d'accueil du Sénégal appliquée aux touristes français. La conséquence de la clandestinité est l'incarcération en attendant la régularisation administrative en France : il est arrêté comme un criminel. « Moussa escorté par ses guides en bleu, entama son tourisme administratif sur le territoire français. » (VA, 106). L'usage décalé du verbe « escorter » ainsi que le syntagme « tourisme administratif » connotent le sarcasme, mettant en relief les différences de traitement des personnes, selon leur couleur de peau, richesse, si elles viennent d'Afrique en Europe ou d'Europe vers l'Afrique. Le racisme n'y est pas seulement banalisé dans des situations quotidiennes vécues par les personnages, mais également systématisé par une administration qui conditionne l'humiliation et l'inhumanité avec laquelle sont traitées les personnes immigrées.

Il y a donc un décalage entre les attentes du rêve européen et ce qui est vécu, il y a dissonance entre le perçu et le vécu. C'est le cas de Moussa isolé en cellule : « n'importe quel lieu de la planète lui serait plus supportable que cette pièce exigüe, où ses illusions, lassées de virevolter, revenaient emmailloter ses membres déjà engourdis. » (VA, 107). C'est dire une ambivalence à se retrouver enfermé là où la « liberté » est érigée aux côtés de l'« égalité » et de la « fraternité ». C'est ainsi que l'instituteur le formule :

bercés par le refrain *Liberté, Egalité, Fraternité*, [ils] perdent leurs illusions lorsque, après un combat de longue haleine, ils se rendent compte que la naturalisation enfin obtenue n'ouvre pas davantage leur horizon. [...] En Europe, mes frères, vous êtes d'abord noirs, accessoirement citoyens, définitivement étrangers, et ça, ce n'est pas écrit dans la Constitution, mais certains le lisent sur votre peau. (VA, 176)

Les personnages montrent différentes façons de faire face à l'évanouissement de leurs illusions. La narratrice interroge la posture à prendre face au succès et aux rêves en invoquant la résilience face à la désillusion : « Vaut-il mieux être un enfant avec des rêves et devenir un adulte qui sait gérer ses désillusions, ou être un enfant sans rêves et devenir un adulte agréablement surpris par ses succès occasionnels ? » (VA, 189). Salie elle-

même semble embrasser le premier cas de figure. L'immigration lui permet de faire ses études moyennant un job de femme de ménage. Elle vit cependant le racisme et le décalage entre expérience imaginaire et expérience vécue. Séparée de sa famille, elle entretient pourtant un lien de dépendance avec eux : « Il me fallait réussir afin d'assumer la fonction assignée à tout enfant de chez nous : servir de sécurité sociale aux siens. » (VA, 45) Le fardeau de la nécessité économique reposant sur ses épaules l'oblige paradoxalement non seulement à maintenir l'illusion auprès des autres, mais surtout à accepter ses propres désillusions. Salie se situe dans un entre-deux. Elle incarne une figure de l'hybride, « exilée en permanence » (VA, 254). Accueillie comme une étrangère au Sénégal – « *Bienvenue chez nous*, comme si ce pays n'était plus le mien ! » (VA, 197), elle se définit elle-même à travers la quête identitaire, au-delà du pays de migration et pays de naissance³. Telle une « algue », elle échappe à l'ancrage : « Aucun filet ne saura empêcher les algues de l'Atlantique de voguer et de tirer leur saveur des eaux qu'elles traversent. » (VA, 255). La liberté d'être et de se définir, elle la trouve à travers l'espace de l'écriture. Pour l'écrivaine, la question de l'espace se résout par la méta-textualité : « Je cherche mon territoire sur une page blanche ; un carnet, ça tient dans un sac de voyage. » (VA, 255). Elle choisit sa couleur, mauve, et parodie l'histoire coloniale autour de la notion de couleur. Identité fluide, réappropriée, en quête perpétuelle, elle brouille et réconcilie différents espaces identitaires : « Je cherche mon pays là où s'estompe la fragmentation identitaire. » (VA, 254). Les « fragmentations » entre individus s'inscrivent de fait à travers des rapports de hiérarchie implicite ou explicite, dont les situations migratoires font montre dans le roman.

Néocolonisme et expériences intersectionnelles de l'immigration

L'une des principales critiques néocoloniales des nouvelles formes de mainmise de l'ancienne puissance coloniale sur l'ancienne colonie concerne le foot. En effet, l'auteure met en avant le fait que les équipes de France se servent des joueurs africains, dont sénégalais. Ils s'approprient non seulement les joueurs, mais par là contrôlent les rêves de réussites par le sport des jeunes garçons sénégalais, sous couvert de paternalisme méritocratique prônant l'assimilation dans ce cas particulier du footballeur, surtout. L'auteure aborde

³ En ce sens, l'autofiction et l'écriture de soi à l'œuvre ici permet « d'ouvrir un espace où l'Africain pourrait enfin se raconter à lui-même ses propres fables (autodéfinition), dans une voix inimitable parce qu'authentiquement sienne » (Mbembé Achille, *Écritures africaines de soi*, 2000, Karthala, p. 20). Salie explique sa conception de l'identité hybride : « Le premier qui a dit : "Celles-ci sont mes couleurs" a transformé l'arc-en-ciel en bombe atomique, et rangé les peuples en armées. [...] Je préfère le mauve, cette couleur tempérée, mélange de la rouge chaleur africaine et du froid bleu européen. Qu'est-ce qui fait la beauté du mauve ? Le bleu ou le rouge ? Et puis, à quoi sert-il de s'en enquérir si le mauve vous va bien ? » (VA, 254).

la politisation du sport à travers la voix de la narratrice : « Bref, mon frère avait-il vu le match ? Je l'imaginai déçu et seul, entouré de ses camarades qui, atteints du syndrome post-colonial, savourent sans retenue toutes les victoires de l'équipe de France. » (*VA*, 221)

Ici, Madické et ses camarades se réjouissent pour les victoires de l'équipe de France. Le terme de « syndrome », médical, connote une forme de délire dont sont atteints les supporters pris au jeu de la manipulation inconsciente de ce que représente ce sport au-delà d'un divertissement spectacle : une accapitation de joueurs et le contrôle culturel des rêves de jeunes sénégalais. Ce phénomène s'applique de fait à l'échelle internationale : « je déclare 2002 année internationale de la lutte contre la colonisation sportive et la traite du footeux. » (*VA*, 243) Le parallèle entre la « traite du footeux » et la traite esclavagiste, de même que la colonisation, met en relation le rapport d'assujettissement à l'œuvre dans le destin du footballeur africain. Le marché labellisé du football n'aurait lieu sans une capitalisation des personnes.

Une critique ambivalente du néocolonialisme passe également par le contrôle économique propre au capitalisme défini comme « système économique et social qui se caractérise par la propriété privée des moyens de production et d'échange et par la recherche du profit »⁴ additionné au phénomène de mondialisation. La description du capitalisme néocolonial dans le roman se caractérise par sa capacité à envahir tout d'abord les désirs des personnages. La télévision en représente un instrument privilégié. Dans le roman, l'objet est introduit au village par l'homme de Barbès qui l'importe de France. Il en fait profiter tout le village en la sortant sur le pas de sa porte. Comme un griot racontant des histoires à la communauté, la télé semble remplacer ce rôle traditionnel du conteur⁵. C'est une fenêtre sur l'ailleurs qui véhicule le rêve, en plus d'être un signe de réussite sociale apporté par l'homme de Barbès avec vêtements et gadgets incarnant cet ailleurs. Joseph Tonda parle de « société des éblouissements »⁶ pour caractériser l'influence impérialiste véhiculée par les écrans. Il y a de fait un décalage entre la manière dont sont perçus des vêtements de Tatie au village et en France, où il s'agit d'une chaîne vestimentaire bas de gamme. Le regard bilatéral et ambivalent de la narratrice sur ces objets du capitalisme devient démystificateur : « Alors, vous comprenez, il ne vous suffira pas de débarquer pour mener la vie de ces

⁴ <https://www.cnrtl.fr/definition/capitalisme>

⁵ Historiquement, les réticences au capitalisme et aux nouveautés se confrontent au traditionalisme. Ici, il semble que le rôle de la télévision s'adapte à la tradition de la réunion autour des récits du griot, d'où la facilitation de son insertion. Cf. « Toute éthique, et avec elle les relations économiques qui en découlent, commence toujours par le *traditionalisme*, le caractère sacré de la tradition, par des façons d'agir qui se modèlent, y compris sur le plan économique, sur les coutumes ancestrales. » (Max Weber, *L'épanouissement de l'esprit capitaliste*, tr. de Jean-Pierre Grossein, Enquête, 1992, s/p).

⁶ Cf. Tonda Joseph, *L'impérialisme postcolonial, Critique de la société des éblouissements*, Paris, Karthala, 2015, p. 10.

touristes smicards qui vous font baver, en vous abandonnant leurs pacotilles *made in Paradis*. » (VA, 176) Emblème du capitalisme mondialisé, le syntagme « *made in Paradis* » parodie ironiquement le logo « *made in China* » et dénonce les conséquences de la libre concurrence produisant à bas prix des objets fabriqués par des personnes vivant dans des conditions misérables. L'objet se fait à l'image du paradoxe du rêve migratoire : sous l'apparence vendue du rêve se trouve un cauchemar. L'auteure dénonce ainsi la publicité néocoloniale au même titre que la publicité capitaliste : « *Black, blancs, Beurs*, ce n'est qu'un slogan placardé sur leur vitrine mondiale, comme une mauvaise publicité de Benetton, juste une recette : *Bouff, Braisé, Beurré*, que les chaînes de télévision s'arrachent à coup de million. » (VA, 178).

La critique du capitalisme porte sur son mode de manipulation, ses dérives, mais aussi sa propension. Envahissant jusqu'à l'espace personnel de la narratrice, il est personnifié avec sarcasme à travers des traits autoritaires et voyeuristes, la sommant de dépenser son argent au milieu de la nuit : « Indiscret, l'œil du capitalisme me pourchassait jusqu'au fond de mon lit et m'intimait ses ordres : *Norton antivirus ! Votre abonnement Symantec expire 8 Pour continuer à bénéficier des nouvelles mises à jour de Live Update, cliquez sur renouveler* » (VA, 213).

Les objets, que ce soit la télévision, les vêtements, « pacotilles », ou l'ordinateur, supports de publicités capitalistes, incarnent les instruments privilégiés du capitalisme mondialisé. Les paradoxes de l'immigration s'imbriquent notamment avec d'autres marqueurs identitaires dans le roman.

Fatou Diome brosse le tableau réaliste d'expériences d'oppressions racistes vécues par des hommes et des femmes noir(-e)-s, venant du même village au Sénégal. Il y a une différence entre les expériences d'immigration des personnages de genre masculin et féminin. Tout d'abord, le rêve du footballeur est strictement masculin dans la mesure où la course à la gloire sportive exclut les femmes. Il n'existe pas de glorification de l'athlète féminine au même titre que son acolyte masculin dans le village. De fait, le foot au village n'est pas une activité de fille, de la même façon que la cuisine n'est pas un espace pour les hommes.

Les différences de traitement liées au genre sont conséquentes pour les personnages quand il s'agit du retour au pays et de ses perspectives. Salie, de retour pour les vacances, est rejetée hors de la cuisine par les autres femmes – différente notamment parce qu'immigrée étudiante en France. À l'opposé de la marginalisation de la narratrice, le retour des hommes au pays est salué comme une réussite qui confère une forme de reconnaissance par les autres. Toutes les familles souhaitent à leur fille d'épouser l'homme de Barbès qui collectionne les épouses. Le retour de l'homme n'est cependant salué que s'il se solde d'une réussite financière ; Moussa en est l'exemple. Le retour au pays ne réserve ainsi pas le même accueil selon le genre et la richesse.

Il y a immigration économique et fuite migratoire pour trouver refuge : l'expérience de Sankèle qui refusa d'épouser l'homme de Barbès est un exemple d'immigration « elliptique ». Les raisons de son départ sont différentes de celles des autres : il s'agit de fuir un mariage forcé et les blessures d'un père ayant noyé son nouveau-né. Elle fuit un avenir rendu impossible, de même qu'un lieu traumatique. Plus subrepticement, le traumatisme fait partie de Salie dont le nom même fait écho à la souillure, celle-ci ayant été marquée par le viol du marabout. L'histoire de Sankèle en France est passée sous silence, évoquée sous l'ordre de la rumeur : « Plus tard, les vagues firent déferler sur le village une autre rumeur : Sankèle serait partie exercer son art en France. » (*VA*, 136). La périphrase sous-entend que celle-ci se prostitue et permet d'aborder la question de l'exploitation sexuelle du corps des femmes et notamment des femmes africaines immigrées commercialisant leur corps pour survivre. Les moyens de survie d'immigrés hommes et femmes diffèrent selon leur genre.

La prostitution et l'hypersexualisation des corps féminins exotisés concerne également des femmes restées au pays. Le tourisme sexuel y est décrit comme un marché creusant les inégalités. L'oppression genrée profite ainsi aux touristes occidentaux mais également à certains hommes, que ce soit l'homme de Barbès, le marabout abusif ou encore les médecins de chirurgie esthétique : « Fatigués de rafistoler les victimes des guerres tribales pour des salaires de misère, les chirurgiens africains devront amputer la gangrène politique, ou se résoudre à manger au râtelier des poules de luxe en fabriquant la Barbie tropicale à la chaîne. » (*VA*, 199)

L'influence culturelle de la mondialisation semble infuser et consolider des rapports de domination entre les genres, où se réplique un système de valeur exacerbé⁷. L'absence de reconnaissance du travail du *Care* en tant que « travail » est ainsi véhiculée par l'instituteur à une élève :

- Moi je veux faire maman !
- Mais ce n'est pas un métier, voyons, avait remarqué Ndétare dans un rire crispé. Il faut un métier, un travail pour gagner de l'argent, avoir de quoi vivre, tu comprends ? (*VA*, 186)

⁷ Il y a une influence des systèmes de valeurs dans les rapports genrés. Cf. « Transplanted African men, even those who were coming from cultures where sex role shaped the division of labor, where the status of men was different and most often higher than that of females, had imposed on them the white colonizer's notions of manhood and masculinity. Black men did not respond to this imposition passively. Yet it is evident in black male slave narratives that black men engaged in racial up lift were often most likely to accept the norms of masculinity set by white culture. » (Bell Hooks, *Black looks : Race and Representation*, South End Press, 1999, p. 90).

Il y a pourtant une logique de force productrice à donner vie, nourrir et éduquer qui n'échappe pas à l'élève, renvoyant l'instituteur vers ses propres contradictions. « Au puits, aux champs, sur les marchés, chair à canon sur le front de la pauvreté, elles demandent à leur corps de donner jusqu'à son dernier souffle de vie. » (*V/A*, 185). Donner vie côtoie dans ce passage d'autres travaux physiques réalisés par les femmes en tant que groupe social, travaux méprisés en tant que « travail »⁸, pour lesquels elles s'épuisent pourtant, tout en restant pauvres. L'intersectionnalité renvoie au paradoxe du dominé dominant ; le roman montre ainsi à travers la situation d'immigration des rapports complexes d'oppressions externes et internes liés à la couleur de la peau, à l'origine géographique, à la situation économique, mais aussi au genre.

Conclusion

Fatou Diome donne à voir des récits d'immigration pluriels, à la fois imaginaires et inspirés d'expériences réelles, des différents protagonistes du village. Les histoires relatant les expériences migratoires mettent en avant l'intersectionnalité des situations, en plus de mettre en lumière injustices, décalages, rôles et place de l'expérience dans la vie des personnages qui s'apparentent toutefois à des types. Les paradoxes entre l'imaginaire de l'immigration et sa réalisation, entre le récit qui en est fait et son vécu, entre nécessité et désir, les différences entre tourisme et migration, mais aussi absence de récit et non-dits à interroger, tout cela participe à dire les ambivalences de l'immigration.

La voix de la narratrice se situe entre deux continents et traduit une contradiction inhérente à l'expérience de la diaspora. Elle parle de Niodior aussi bien que de Strasbourg. Épousant un *ethos* de lucidité, elle se définit avant tout par son propre récit sur elle-même, sur l'histoire de son village, marqué par l'imaginaire migratoire, les expériences de l'homme de Barbès qui font voyager ses auditeurs tout en restant sur place, Moussa, Sankèle. Son expérience propre interroge l'expérience de déracinement dans sa dimension matérielle mais aussi affective. Marquée par un regard désenchanté, la voix de la narratrice traduit un rapport ambivalent à son expérience : africaine en France, française en Afrique, le déplacement a mué son identité. La voix de la narratrice fait aussi écho à celle de l'auteure à succès dans cette autofiction, de là à interroger le postulat a priori dissuasif de Salie envers l'immigration. Le mythe de l'immigration relativisé profite-t-il à ceux et celles qui rêvent de partir ?

⁸ On peut d'ailleurs noter la différence de connotation dans le champ sémantique du mot « travail ». Il peut désigner l'accouchement, mais le sens le plus courant renvoie notamment à un travail reconnu, rémunéré et effectué en général dans la sphère publique. Le pluriel, des « travaux » renvoie à des tâches diverses souvent effectuées par les femmes. Le système de valeur est induit ici par la monopolisation du « travail » métier source d'argent, opposé aux « travaux » méprisés.

Références bibliographiques :

- Bourque, Dominique et Maillé, Chantal. « Actualité de l'intersectionnalité dans la recherche féministe au Québec et dans la francophonie canadienne ». *Recherches Féministes* 28 (2), 2015 : 1–8.
- Hooks, Bell. *Black looks : Race and Representation*. Boston : South End Press, 1999.
- Mbembé, Achille. *Écritures africaines de soi*. Paris : Karthala, 2000.
- Tonda, Joseph. *L'impérialisme postcolonial, Critique de la société des éblouissements*. Paris : Karthala, 2015.
- Weber, Max, « L'épanouissement de l'esprit capitaliste », traduit de l'allemand par Jean-Pierre Grossein. *Enquête*, n° 7, 1992. [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/enquete/132>.
- Trésor de la Langue Française informatisé. [En ligne] URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/immigration>
- Centre national de ressources textuelles et lexicales. [En ligne] URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/capitalisme>

Corpus

- Diome, Fatou. *Le ventre de l'Atlantique*. Paris : Le livre de Poche, 2005 [2003].

**De la redéfinition de la notion de « voyage »
à l'hymne aux « imaginaires libres »
dans *Lumières de Pointe-Noire* d'Alain Mabanckou**

Rolph Roderick KOUMBA et Ama Brigitte KOUAKOU
Université de Lille, France

Résumé : Le voyage renvoie généralement à un déplacement physique d'un endroit à un autre. Cette définition semble réduire le sens de ce mot qui peut s'appliquer aussi au domaine psychologique. Dans ce cas de figure, on peut parler de voyage psychologique pour désigner l'état d'une personne n'effectuant pas de déplacement physique, mais qui voyage par l'entremise de l'évasion ou de l'identification aux personnages d'un film ou d'un livre comme c'est le cas des gens de Pointe-Noire, précisément les spectateurs du cinéma Rex ou les lecteurs de la littérature de jeunesse évoqués dans *Lumières de Pointe-Noire* d'Alain Mabanckou. En effet, au contact du film ou du livre, ces personnages effectuent des voyages psychologiques dans des mondes autres que le leur qui transforment fortement leur imaginaire culturel. Cette forme de voyage leur permet en quelque sorte de s'ouvrir au monde et d'inscrire leur imaginaire dans le paradigme transnational.

Abstract: A journey generally refers to physical movement from one location to another. This definition seems to diminish the meaning of this word, which can also be applied to the psychological domain. In this case, we can speak of a psychological journey referring to a person who is not moving physically but who travels in spite of himself, through escapism or identification with the characters of a film or a book, as is the case with the people of Pointe-Noire, more specifically the viewers of the Rex cinema or the readers of youth literature evoked in *Lumières de Pointe-Noire* by Alain Mabanckou. Indeed, when engaging with the film or the book, these characters take psychological journeys in worlds other than their own that strongly transform their cultural imagination. This kind of journey allows them to open up to the world and to inscribe their imagination in the transnational paradigm.

Mots-clés : Voyage psychologique ; imaginaire ; immigré virtuel ; sédentaire virtuel ; cyberculture.

Keywords: Psychological journey; imaginary; virtual immigrant; virtual sedentary; cyberculture.

Le voyage s'entend, selon le *Dictionnaire Encyclopédique Auzou*, comme le « [d]éplacement d'une personne d'un lieu à un autre, assez éloigné » (Auzou 2009, 2129). Sa principale fonction est de conduire le voyageur « vers un autre lieu, une autre vie, une autre manière d'être » (Lloyd 2008, 243). Le « devenir-autre » (Deleuze 1993, 15) de l'être présent dans l'idée du voyage ne se manifeste pas seulement dans le cadre d'un voyage physique impliquant un déplacement. Car il existe une autre forme de voyage qui pourrait concilier déplacement et non-déplacement. Il s'agit du voyage psychologique qui se fait généralement par la lecture et la connexion au monde par le truchement de la télévision et des réseaux sociaux. Ce type de voyage qui ne nécessite pas de déplacement physique permet entre autre l'ouverture au monde et

l'avènement d'un « espace virtuel » nommé « *hypermonde* » dans lequel « [s]édentarité et nomadisme en viennent à se rejoindre et se confondre » (Attali 2003, 415). Cet espace qui introduit un trait d'union entre déplacement et non-déplacement faisant en sorte que « [c]hacun [devienne un voyageur virtuel] un *immigré virtuel*, [...] un visiteur immobile d'un musée [Ou] un *sédentaire virtuel*, capable de faire croire qu'il est chez lui alors même qu'il est en déplacement » (Attali 2003, 415) (en italique dans le texte), renverrait à l'espace immatériel où séjourne momentanément le narrateur de *Lumières de Pointe-Noire*¹, roman autobiographique paru en 2013 aux éditions du Seuil dans lequel Alain Mabanckou partage ses souvenirs d'enfance avec le lecteur. Ce dernier ne tarde pas à découvrir que le narrateur-personnage est à cheval entre voyage psychologique et sédentarité fictive à travers le cinéma, les livres, etc. L'on comprend aisément pourquoi l'auteur réclamant un imaginaire libre et une identité nomade déclare dans un de ses essais littéraires : « J'ai choisi depuis longtemps de ne pas m'enfermer, de ne pas considérer les choses de manière figée, mais de prêter plutôt l'oreille à la rumeur du monde » (Mabanckou 2016, 11).

En choisissant de s'ouvrir au monde, Alain Mabanckou aurait-il prôné les « imaginaires libres » (Glissant et Chamoiseau 2012, 17) qui désignent « la façon de se penser, de penser le monde, de se penser dans le monde, d'organiser ses principes d'existence et de choisir son sol natal » (2012, 15-16) ? Sachant que « La même peau peut habiter des imaginaires différents. Des imaginaires semblables peuvent s'accommoder de peaux, de langues et de dieux différents » (2012, 16). L'évocation de l'univers d'enfance du narrateur de *Lumières de Pointe-Noire* abonde dans le même sens notamment en mettant en relief une dynamique de l'être à travers le voyage psychologique. Des questions qui nous semblent importantes émergent : En quoi les espaces d'évasion concilient déplacement et non-déplacement des habitants de Pointe-Noire ? Comment l'identification aux personnages de films ou de livres rend-t-elle possible le voyage imaginaire tout en conciliant fiction et réalité ? Par ailleurs, quel rôle joue la « cyberculture » dans l'ouverture au monde des Ponténégrins ?

I. Les espaces d'évasion : vecteurs d'un imaginaire culturel transnational

Pour sortir de l'enclos « d'une espèce d'insularité de la conscience » (Monga 1994, 70) qui prévalait au Congo-Brazzaville dans le dernier quart du XX^e siècle, Alain Mabanckou opte pour le voyage psychologique comme la plupart des jeunes Ponténégrins (LPN, 266) de son époque. L'un des moyens qui lui permettait de voyager dans d'autres contrées pouvant relever purement de la fiction est le cinéma. La salle de spectacle où l'on projette des films rend possible le voyage imaginaire au moyen de l'identification aux personnages

¹ Désormais désigné à l'aide du sigle (LPN), suivi du numéro de la page

cinématographiques. Il permet notamment à l'intéressé de s'évader de ses réalités locales afin de découvrir d'autres manières d'être et de vivre comme en témoigne le contact du personnage avec l'altérité virtuelle cinématographique qui aurait fortement métissé son imaginaire culturel. La description du cinéma Rex de Pointe-Noire avant les années 1990 donne un aperçu de la connexion au monde du narrateur :

Il n'y a plus de cinéma dans cette ville, et cela dure depuis les années 1990 où la population a vu se propager les Églises de Réveil qui ont pris d'assaut la plupart des salles dédiées au septième art. Le cinéma Rex, espace mythique de projection de films, est devenu une église pentecôtiste dénommée La Nouvelle Jérusalem, avec ses pasteurs endimanchés qui annoncent l'Apocalypse à tour de bras, menacent les mécréants des flammes de la géhenne et promettent à leurs ouailles miracles et fortunes. La désillusion se lit sur les mines des aveugles, des sourds, des muets et des paralytiques. Ils traînent dans les parages et espèrent une guérison divine. (LPN, 187)

Le cinéma Rex a aidé le narrateur à se construire une identité ouverte au monde. À travers cette salle de spectacle où les spectateurs expérimentaient le voyage et la sédentarité virtuels pendant la projection des films, le narrateur montre qu'il n'était pas le seul à « prêter [...] l'oreille à la rumeur du monde » (Mabanckou 2016, 11), c'est-à-dire à être connecté et ouvert au monde. Malheureusement, ce cinéma qui a participé à féconder l'imaginaire de plusieurs Ponténégrins, a été supplanté par les « Églises de Réveil », lesquelles constituent aussi des vecteurs d'un imaginaire culturel transnational. Ainsi, le changement de pratique culturelle n'a pas mis en mal le rôle dévolu à la salle qui était le local du cinéma Rex d'autant plus que l'église « dénommée La Nouvelle Jérusalem » permet aux fidèles d'expérimenter à leur manière le voyage psychologique au moyen des récits bibliques évoqués par les prédicateurs pour illustrer leur propos. L'avènement du cinéma Rex à Pointe-Noire et d'« une église pentecôtiste » ont donc favorisé la mutation des imaginaires culturels dans cette métropole du Congo-Brazzaville. En rendant possible l'évasion et la rêverie, le cinéma Rex par exemple, participait à déconstruire les imaginaires stéréotypés à Pointe-Noire :

En ce début d'après-midi je suis devant le bâtiment qui, autrefois, nous garantissait le rêve, ramenait les héros fictifs du monde entier dans le quartier. Le cinéma Rex me paraît minuscule alors qu'à l'époque je le trouvais immense, voire incommensurable. Est-ce parce que j'ai fréquenté d'autres salles plus grandes en Europe, à Los Angeles ou en Inde où les spectateurs se transforment carrément en acteurs ? (LPN, 195)

Cet extrait de texte montre que ce cinéma avait pour fonction de faire rêvasser les Ponténégrins notamment en ramenant tous les personnages fictifs

dans le quartier. En dehors de ce rôle, il permettait aussi aux spectateurs de voyager dans un certain nombre de mondes souvent lointain du leur. Dans cet ailleurs virtuel, ils faisaient connaissance avec des personnages leur ressemblant ou totalement différents d'eux de par leur us et coutume, le style vestimentaire, les paysages, l'épiderme, etc. De retour chez eux, les gens semblaient être métamorphosés de l'intérieur car l'exposition continue aux films diffusés faisait son œuvre en silence.

Dès lors, le bâtiment abritant autrefois le cinéma Rex, que le personnage voit différemment après avoir visité de grandes salles de cinéma d'Europe, d'Amérique et d'Asie, ne s'est pourtant pas rapetissé. Enfant, le bâtiment abritant la salle de spectacle lui paraissait immense parce qu'il était la référence en terme de salle de spectacle. Mais en voyageant à travers le monde et en découvrant d'autres cinémas plus grands que celui de Pointe-Noire, le narrateur s'aperçoit dorénavant que le cinéma qui semblait grand était en réalité petit compte tenu du fait que de nouvelles images ont sonné le glas du prestige de l'image cinématographique de son enfance qui était restée enfuie dans sa conscience. En dépit du fait que son cinéma d'enfance est devenu un souvenir, il n'en demeure pas moins de dire que son prestige semble avoir résisté au temps et à l'action humaine, car le narrateur parle de cette salle de spectacle comme si elle existait encore, ou du moins son monument. Si physiquement la salle de spectacle n'existe plus, dans la pensée du personnage, elle est toujours présente parce qu'elle a permis à plusieurs générations « ponténégrines » postindépendance de s'ouvrir davantage au monde.

II. L'identification aux personnages de films ou de livres comme liaison entre fiction et réalité

La problématique de l'ouverture au monde des Ponténégrins, voire des Africains, soulevée dans le roman à travers l'évocation du « royaume d'enfance » (LPN, 277) du narrateur, montre que le cinéma n'était pas le seul instrument ayant permis à la jeunesse de Pointe-Noire des années 1960-1990 de transcender leur imaginaire local. « La maison des contes » (LPN, 269) a aussi joué un rôle majeur. Selon le personnage, cette maison participait activement à la mutation des imaginaires culturels :

Ce lieu était jadis l'unique bibliothèque de la ville, avec un rayon de littérature de jeunesse que nous fréquentions régulièrement. Je me mettais dans un coin, près de la fenêtre, et me plongeais dans la lecture des bandes dessinées dont les héros, séquestrés dans cette pièce, avaient du mal à repartir pour d'autres aventures parce que nous les retenions, de peur qu'ils aillent fasciner d'autres gamins à l'étranger. (LPN, 269)

La fascination qu'exerçaient les héros de bandes dessinées sur le narrateur, alors âgé de douze ans, prouve que la littérature de jeunesse a été pour quelque chose dans son insertion au monde et peut-être le fait qu'il soit devenu plus tard écrivain comme en témoigne ce passage : « En ce jour de malheur où je tournais en rond dans ma pièce [après avoir appris "la mort de ma mère"] et écrivais les pages du recueil de poèmes *La Légende de l'errance* dédié à la disparue, ses paroles me revenaient en boucle » (LPN, 29). Il est possible de dire que ses nombreuses lectures ont certainement joué un rôle indéniable dans sa profession d'écrivain. Car, par l'entremise de la lecture, lui et ses amis, ils ont découvert d'autres réalités qui les ont séduits à tel point qu'ils ne pouvaient plus se passer de « l'unique bibliothèque de la ville » (LPN, 269). Par le biais des aventures des personnages des bandes dessinées « séquestrés », ils voyageaient psychologiquement dans des univers imaginaires et menaient parfois des existences diverses en se substituant à leurs héros fictifs. En y immigrant quotidiennement, ils ont fini par donner vie aux personnages dans leur imaginaire comme l'atteste cette phrase assertive : « Pour nous, ils étaient vivants, ils étaient faits de chair et d'os » (LPN, 269-270). Sosthène se fait d'ailleurs appeler Tarzan et se comporte comme lui :

Nous pénétrions dans l'enceinte avec le sentiment que nous quittions Pointe-Noire pour une longue traversée d'un imaginaire dont nous étions les captifs. Combien d'entre nous ne portaient pas les noms de ces héros et agissaient comme eux ? C'était le cas de Sosthène, un jeune homme bien musclé du quartier Rex. Il adulait tellement Tarzan qu'il se faisait appeler ainsi, mais nous savions qu'il n'était pas ce personnage, car, chaque fois qu'il essayait de se balancer d'un arbre à l'autre, il tombait et boitait pendant quelques jours. (LPN, 270)

L'adolescent est tellement fasciné par son héros préféré qu'il a fini par ramener dans le réel le monde fictif de la jungle. Ne voulant pas rencontrer Tarzan seulement à la maison des contes, il a voulu lui donner vie hors de ce bâtiment qui le retenait prisonnier. Derrière ses agissements, le personnage atteste de la réalité du monde imaginaire dans lequel il habite mentalement. C'est donc un voyageur séjournant dans l'univers de la fiction, lequel a un impact considérable sur son imaginaire socioculturel. Ainsi, le narrateur et ses semblables habitent plusieurs mondes. En cela, ils semblent être des personnages avant-gardistes d'une nouvelle manière d'habiter le monde qui implique de faire interagir fiction et réalité. En mettant côte à côte ces deux paradigmes, ces personnages montrent qu'il n'y aurait « aucune contradiction entre réalité et fiction ; la fiction, c'est le réel humain » (Huston 2008, 34). À ce propos, Nancy Huston écrit :

Réel-réel : cela n'existe pas, pour les humains. Réel-fiction seulement, partout, toujours, dès lors que nous vivons dans le temps. La narrativité s'est

développée en notre espèce comme technique de survie. Elle est inscrite dans les circonvolutions même de notre cerveau. Plus faibles que les autres primates, sur des milliers d'années d'évolution, l'*Homo sapiens* a compris l'intérêt vital qu'il y avait pour lui de doter, par ses fabulations, le réel de Sens. (2008, 17)

Le besoin de fictions pour se construire montre que les personnages savent mieux que quiconque que la fiction est indispensable pour l'existence. Par ailleurs, les générations qui les ont précédés concilient parfaitement fiction et réalité et/ou déplacement et non-déplacement en séjournant quotidiennement dans l'hypermonde.

III. La « cyberculture » : vers l'ouverture dynamique des Ponténégrins au monde

Chaque membre de ces générations est à la fois un *immigré virtuel* et un *sédentaire virtuel* comme en témoigne la nouvelle fascination des Ponténégrins pour les nouvelles technologies de la communication :

Chaque fois que je monte les escaliers de l'Institut, je me rappelle que je les gravissais déjà à douze ans lorsqu'il n'y avait là-haut que des livres et des lecteurs venus des quartiers les plus isolés de Pointe-Noire. Des travaux considérables ont été effectués entre-temps, je ne m'y retrouve toujours pas. La salle de spectacle a été cédée et un nouvel espace scénique a été ouvert à l'arrière-cour du bâtiment. Des jeunes gens arrivent tôt le matin dans le cyberspace du rez-de-chaussée et n'en repartent qu'à la fermeture. (LPN, 269)

La disparition de la maison des contes n'a pas mis fin à la culture du voyage « abstrait », laquelle a changé de paradigme. Avec l'avènement d'un cyberspace prisé par les gens de tous âges, le déplacement psychologique et/ou virtuel est devenu à la mode. Une nouvelle culture a vu le jour : la « cyberculture » (Maffesoli 2013, 17). L'émergence d'une telle pratique à Pointe-Noire traduit à sa façon le « désir de communion » des Ponténégrins avec le monde entier. L'intégration des nouvelles technologies de la communication évoquée dans le passage susmentionné illustre parfaitement l'ouverture au monde de Pointe-Noire et l'insertion du monde dans cette ville. Il va sans dire que le narrateur pense que la mondialisation est une réalité pour les Congolais. Car en ayant recours aux réseaux sociaux comme « *Second life*, *Myspace*, *Facebook* » et des sites de rencontre comme « home page » (2013, 22), ceux-ci manifestent leur volonté de rentrer « en *reliance* avec l'altérité » (2013, 29).

Pour mieux saisir l'enjeu socioculturel qui se joue derrière l'addiction des Ponténégrins aux nouvelles technologies de la communication, une définition du mot « cyberculture » s'impose. Selon Michel Maffesoli, cette

notion désigne « la technologie postmoderne [qui] participe au *réenchâtement du monde* » (2013, 13). Laquelle renvoie au besoin croissant qu'ont les gens d'être toujours connectés au monde, d'avoir une proximité immédiate avec l'autre par le truchement d'internet. La conséquence directe d'un tel mode de vie est la naissance des imaginaires culturels syncrétiques qui sont le produit de l'entremêlement des imaginaires locaux et des imaginaires venus d'ailleurs. De ces imaginaires découlent de nouvelles manières d'appartenance sociale. En effet, le besoin d'être en relation permanente avec l'altérité engendrent de nouvelles formes de solidarité ou des « tribus transnationales » qui supplantent la solidarité et les appartenances locales. Il s'agit entre autres des « [t]ribus musicales, sportives, culturelles, sexuelles, religieuses » (Maffesoli 2013, 20) qui reposent sur un ensemble de codes et « la culture du surfer » (2013, 20) sur internet. Dans cet espace, « l'être-les-uns-avec-les-autres » (Nancy 2013, 38) trouve du sens car « *le sens* [de l'existence] *est lui-même partage de l'être* » (2013, 20) (en italique dans le texte). La distance qui séparait jadis « je » et « tu » ou « nous » et « les autres » s'est davantage amoindrie. De façon symbolique, on assiste à la fin de l'« espace métrique » et à l'émergence d'« un espace de voisinages immédiats » (Serres 2012, 19) où l'ici et l'ailleurs fusionnent pour donner naissance à un espace du « Tout-monde » qui rend possible la *Poétique de la Relation* (1990) d'Édouard Glissant, renvoyant ainsi à un hymne à l'honneur du rapprochement des hommes, des identités flexibles, mouvantes, etc. L'essor du « virtuel des cybercultures [à Pointe-Noire] est bien une manière [pour les Ponténégrins] d'exprimer [leur] désir d'être-ensemble » (Maffesoli 2013, 22-23) avec le reste du monde.

Conclusion

Le voyage psychologique et/ou virtuel effectué par le narrateur de *Lumières de Pointe-Noire* montre que le voyage ne renvoie pas seulement à un déplacement physique qu'une personne effectue d'un point A à un point B ou à des allers-retours entre les points A et B. Car il existe une autre forme de voyage qui implique à la fois un déplacement (psychologique) et un non-déplacement. Ce type de voyage qui concilie voyage imaginaire et sédentarité physique par le truchement de l'évasion et de l'identification aux personnages de fiction est celui que prône le narrateur en évoquant implicitement les séances cinématographiques au cinéma Rex et les moments de lecture à la maison des contes. Au contact de ces instruments modernes d'ouverture au monde, ce dernier a inscrit son imaginaire culturel dans le registre transnational. Son désir de transcender la conscience collective locale est partagé par la plupart des Ponténégrins qui s'adonnent aux nouvelles technologies de la communication afin de s'ouvrir davantage au monde. Leurs identités et imaginaires culturels syncrétiques témoignent d'une volonté de repenser leurs réalités locales : d'où leur fascination pour le cyberspace

qui fait d'eux des voyageurs virtuels, des immigrés virtuels, des sédentaires virtuels, etc. Par voie de conséquence, la fascination des personnages pour la cyberculture, la lecture et le cinéma témoigne d'une réelle volonté de s'ouvrir au monde. Traitant des dangers du repli identitaire dans *Je suis un écrivain japonais*, Dany Laferrière pense qu'un écrivain est un citoyen du monde. Il écrit : « Quand, des années plus tard, je suis devenu moi-même écrivain et qu'on me fit la question : "Êtes-vous un écrivain haïtien, caribéen ou francophone ?", je répondis que je prenais la nationalité de mon lecteur. Ce qui veut dire que quand un Japonais me lit, je deviens immédiatement un écrivain japonais » (Laferrière 2008, 25). De même, le lecteur est un citoyen du monde car il habite, de façon psychologique, les mondes des livres lus et convie leurs personnages et auteurs à habiter le sien comme en témoignent les propos de Laferrière : « Je suis étonné de constater l'attention qu'on accorde à l'origine de l'écrivain [et du lecteur]. Car, pour moi, Mishima était mon voisin. Je rapatriais, sans y prendre garde, tous les écrivains que je lisais à l'époque. Tous. Flaubert, Goethe, Whitman, Shakespeare, Lope de Vega, Cervantès, Kipling, Senghor, Césaire, Roumain, Amado, Diderot, tous vivaient dans le même village que moi. Sinon que faisaient-ils dans ma chambre ? » (2008, 25)

Références bibliographiques

- Attali, Jacques. *L'Homme nomade*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 2003.
- Auzou, Philippe (dir.). *Dictionnaire Encyclopédique Auzou*. Paris : Philippe Auzou, 2009.
- Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1993.
- Glissant, Édouard, *Poétique de la relation. Poétique III*. Paris : Gallimard, 1990.
- Glissant, Édouard et Chamoiseau, Patrick. *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors la loi ?* Paris : Galaade Institut du Tout-monde, 2012.
- Huston, Nancy. *L'Espèce fabulatrice*. Paris : Actes Sud, 2008.
- Laferrière, Dany. *Je suis un écrivain japonais*. Paris : Grasset, 2008.
- Lloyd, Jones. *Mister Pip*. Traduit de l'anglais (Nouvelle-Zélande) par Valérie Bourgeois. Paris : Michel Lafon, 2008 [2006].
- Mabanckou, Alain. *Le monde est mon langage*. Paris : Bernard Grasset, 2016.
- Maffesoli, Michel. *Imaginaire et postmodernité. Synergie de l'archaïsme et du développement technologique*. Paris : Manucius, 2013.
- Monga, Célestin. *Anthropologie de la colère. Société civile et démocratie en Afrique noire*, Paris : L'Harmattan, 1994.
- Nancy, Jean-Luc. *Être singulier pluriel*. Paris : Galilée, 2013.
- Serres, Michel. *Petite Poucette*. Paris : Le Pommier, 2012.

Corpus

- Mabanckou, Alain. *Lumières de Pointe-Noire*. Paris : Seuil, 2013.

De la figurativité à la polymorphie de la mobilité dans *Lointaines sont les rives du destin* de Kama Kamanda

Pierre Suzanne EYENGA ONANA
Université de Yaoundé I, Cameroun

Résumé : Kela, riche commerçant injustement foudroyé à cause de l'infidélité de son épouse Ndaya, réclame justice afin que son âme errante repose en paix. Pour réparer cet affront, son fils Nimy voyage au pays des morts dans l'optique de ramener au village l'esprit éploré. Comment la *figurativité* de la mobilité travaille-t-elle à restaurer la dynamique du vivre ensemble dans un village enclin à une instabilité profonde ? Fondé sur la sémiotique, la présente étude scrute, en deux parties, les modalisations de la mobilité qui articulent le plaidoyer de Kamanda pour un changement des paradigmes comportementaux dans la cité des hommes.

Abstract: Kela, a wealthy merchant unjustly struck down because of the infidelity of his wife Ndaya, demands justice so that his wandering soul may rest in peace. To make amends for this affront, his son Nimy travels to the land of the dead with a view to bringing back to the village his father's grieving spirit. How does the figurative nature of mobility work to restore the dynamics of living together in a village prone to profound instability? Relying on semiotics, this study examines, in two parts, the modalities of mobility that articulate Kamanda's plea for a change in behavioural paradigms in the city of men.

Mots clés : figurativité, mobilité, sémiotique, plaidoyer, vivre ensemble

Keywords: figurativity, mobility, semiotics, advocacy, living together

Introduction

« L'œuvre ne doit jamais sortir de son contexte [...]. Ce contexte est à mille facettes qui doivent être embrassées d'un seul coup de regard pour que l'œuvre livre ses secrets, pour que son message soit perçu. » (Makouta-M'boukou 1980, 265) Le décryptage d'un texte, dans cette optique, ne saurait faire fi de l'environnement polymorphe dans lequel baigne l'écrivain. L'environnement culturel est régi, en Afrique, par des us et coutumes qui constituent un code de conduite ayant force de loi pour tout humain soucieux de vivre longtemps. Faute de le faire, ce dernier s'expose à la colère des forces occultes. Lire un roman, dans cette logique, revient donc, « au sens large, [à] observer un ensemble de signes, de quelque nature que ce soit, pour en connaître le sens » (Schmitt et Viala 1982, 10).

Ce postulat ressort également dans *Lointaines sont les rives du destin*¹ de Kama Kamanda où le non-respect des préceptes culturo-ethniques entraîne le trouble et la confusion dans le village. À cause de son acte libidineux, Ndaya relègue la tradition ancestrale aux oubliettes. Dès lors, le concept de

¹ Dorénavant noté par le titre abrégé (LRD) suivi du numéro de la page.

déplacement déploie toute sa polymorphie en générant un certain nombre de signifiés. Il a ici pour motif sémantique la notion synonyme de *mobilité*. Le déplacement renvoie donc au basculement du sens de son existence. Il consiste pour un personnage à transmuter, au plan comportemental, d'une *posture A*, illustrant son naturel, dont le mépris engagerait l'identité, vers une *posture B*, illustrant la culture, celle qui le connecte au reste du monde, parce qu'étant, selon le mot de Socrate, un *animal social*. Comment l'infidélité de l'épouse dessine-t-elle une trajectoire de vie atypique, passant ainsi de la normalité à l'anormalité ?

La démarche sémiotique fonde notre réflexion heuristique. Pour le Groupe d'Entrevernes, la sémiotique est « l'art de mettre le texte sens dessus-dessous pour en extirper les dessous de sens » (1979, 34). Elle revisite autant qu'elle décrit les ressorts de la *signification* telle que celle-ci « se manifeste dans des textes, des images, et autres pratiques sociales, considérés comme des *discours*. Le sens est un effet dont on va chercher à décrire les conditions d'émergence et d'organisation »². Pour Louis Panier (2009, 1), « lire un texte, en sémiotique, c'est construire et proposer une organisation cohérente du sens manifesté ». Aussi, notre argumentation se construit-elle autour de deux pôles épistémologiques, à savoir la *mobilité discursive* et la *mobilité narrative*.

La mobilité discursive

Dans l'étude de la *mobilité discursive*, on examine le discours dans son rapport avec l'idée de déplacement d'un personnage, d'une *position A* vers une *position B*. L'idée mise en avant est celle de « repérer comment le texte articule des *dispositifs actoriels, temporels et spatiaux* et de décrire les structures sémantiques ainsi constituées » (Panier 2009, 3).

Le concept de « discours » est à prendre dans sa double acception sociocritique et linguistique. Pour le sociocriticien Henri Mitterand, le discours met en lumière « l'opposition entre contenu de savoir et contenu de jugement, [...], entre l'objectivité du donné et la subjectivité de l'idéologie » (1980, 6). Autrement dit, le discours véhicule une idéologie et ne prend sens qu'à travers la forme qu'il charrie. En effet, « c'est dans la forme même que le romancier donne au mode d'existence sociale de ses personnages, de leur décor, et de leur destin, [...], que se glisse le geste idéologique » (Mitterand 1980, 6). Pour le linguiste, « le discours suppose une organisation transphrastique. Cela [veut dire qu'il] mobilise des structures d'*un autre ordre* que celles de la phrase » (Plantin 2002, 187). C'est en raison de cela que le discours se veut « orienté, non seulement parce qu'il est conçu en fonction d'une visée

² Voir <https://bible-lecture.org/histoire-enjeux/semiotique-panier/> (consulté le 15 septembre 2020).

du locuteur, mais aussi parce qu'il se développe dans le temps. [...] Le discours se construit en effet en fonction d'une fin. » (Plantin 2002, 187).

La visée polarisée à travers le discours titrologique de Kamanda est celle de disséquer le matériau sémantique qui s'y trouve à l'œuvre en vue d'en démystifier le signifié, par-delà la signifiante des mots qui en sont constitutifs. En effet, le titre du roman de Kamanda permet de dévoiler la mystique de l'œuvre en l'affichant comme métaphore de la mobilité. Pour Jean-Pierre Goldenstein, « le titre d'une œuvre littéraire constitue une partie restreinte, mais non négligeable, du texte. Chargé de pré-dire le récit à venir, promesse d'un manque à combler, cet énoncé initial mérite d'être considéré avec attention » (1990, 68).

Le titre du roman de Kamanda n'échappe pas à cette caractérisation. Construit autour du sémantème du déplacement, il illustre, à travers le phénomène de l'implicite, l'itinéraire problématique voire hypothétique qu'emprunte Nimy, dans des conditions extrêmement incertaines, du monde des vivants jusqu'au royaume des morts. Qualifiant cette odyssée d'improbable, le narrateur évoque « un invraisemblable voyage » (LRD, 87). L'objectif avoué de cette mobilité extraordinaire est de ramener au village l'âme errante de son père, Kela. Dans le titre *Lointaines sont les rives du destin*, l'adjectif « lointaines » métaphorise la distance ardue que doit braver Nimy. « Les rives du destin », quant à elles, schématisent le bout du monde qui représente la rupture entre deux univers antithétiques : celui des vivants et celui des morts. Le titre exhale donc l'idée que le bonheur reste une quête rude, parce qu'il faut le chercher à travers un déplacement patient partout où il se niche. C'est exactement ce que fait Nimy afin de ramener du baume au cœur des résidents de Luiza, suite à l'imposture de Ndaya.

Le déplacement des acteurs

La mobilité se perçoit aussi chez Kamanda à travers les divers déplacements physiques qu'effectuent les actants. Pour Denis Bertrand, la *figurativité* traduit la propriété qu'ont les langages « à produire et restituer partiellement des significations analogues à celles de nos expériences perceptives les plus concrètes » (2000, 47). L'expérience dont il est question renvoie aux activités de l'homme dans son train quotidien. Il s'agit de faire mention d'une variante du déplacement perçu cette fois comme variation de la position d'une personne par rapport à un point de départ. Le concept de déplacement a dès lors pour synonyme, l'idée de migration, de traversée, de voyage. En ce sens, la figurativité permet de « localiser dans le discours cet effet de sens particulier qui consiste à rendre sensible la réalité sensible » (Bertrand 2000, 47). Il s'agit de mettre le personnage face aux réalités de sa vie quotidienne dans le cadre d'une esthétique du réalisme dont la

délocalisation du personnage se révèle le principal enjeu. On peut, à cet égard, mentionner le déplacement quotidien de la sœur de Ndaya du village vers les champs, ou alors celui de Ndaya, du village vers la rivière, pour y aller puiser de l'eau. Le narrateur la présente au lecteur en évoquant son trajet : « sa cruche fièrement posée sur la tête, elle emprunta la route allant du village à la rivière [...]. Elle pénétra la savane parsemée d'herbes d'un pas solide et agile ; elle atteignit le cours d'eau et se pencha doucement sur le rivage » (LRD, 7). Il serait réducteur de taire la signification profonde de ce déplacement. Celui-ci s'achève par un acte de séduction involontaire de la part de Ndaya. Car, une fois à la rivière, elle commence à s'y baigner. Elle dévoile donc publiquement « sa poitrine sensuelle, ses hanches pleines de grâce » (LRD, 8). Autant affirmer que « Ndaya exhibait une beauté inouïe » (LRD, 8) qui n'échappera pas à l'attention de Diba, un « épieur alerté [...] camouflé derrière les buissons et les arbres » (LRD, 8). Ce personnage va, dans la suite du récit, susciter d'autres formes de déplacement qui plongent le lecteur dans ce que Michel Butor appelle « la vie de tous les jours » (1978, 53), à travers l'expérience d'un personnage qui alimente la nôtre.

Cette thématique incite à réfléchir sur la notion de *mobilité* en la rattachant à celle plus large de *déplacement*. L'analyse sémiotique consiste à décrire la forme du sens en repérant des *différences*³ ; la mobilité actorielle, comme variante du déplacement, décrypte donc le mouvement opéré par un personnage à travers un mode comportemental révélateur d'une attitude de vie en laquelle l'homme se reconnaît. Ayant pris l'habitude d'aller à la rivière pour profiter des charmes de Ndaya, Diba pousse cette dernière à opérer un déplacement émotionnel imprévu, du lieu de baignade à un endroit « où ils seraient seuls » (LRD, 8). Le passage effectué par les deux amoureux les transforme considérablement. Le narrateur affirme d'ailleurs au sujet de Diba qu'« il n'avait pas encore connu de femme si ardente et si gracieuse » (LRD, 9). Le déplacement qui définit les gestes d'amour des deux personnages se perçoit à travers l'usage de verbes révélateurs du sème *mobilité* tels que « guidait » ou encore « attira », « étreignaient fiévreusement ». Les exemples ci-après dévoilent les traits d'une vague mobilière chargée d'émotions fortes : « seul l'instinct guidait les caresses du jeune homme » (LRD, 9) ; « ses mains [celles de Ndaya] étreignaient fiévreusement les épaules de son aimé. Elle attira son corps à elle » (LRD, 9). Il n'est pas sans le point de vue omniscient du narrateur qui ne décrive les relents de la mobilité émotionnelle qui subjugué les deux amoureux fous. Le champ lexical du mouvement (caresses, sensations, convulsions, fureur) illustre le geste implicitement déployé dans le corps et le cœur de l'amante confuse. Pour le narrateur, « jamais elle n'avait connu de sensations pareilles

³ Idée empruntée à Panier 2009.

à celles-là. Toutes les convulsions féériques de la passion se concentraient, grondaient et crépitaient dans son être, exprimaient sa fureur, exauçaient sa prière et exaltaient sa joie » (LRD, 9). Le mouvement sentimental opéré par Ndaya, des bras de son époux à ceux d'un amant désigne l'adultère.

Si dans *L'Enfant de la révolte muette* de Camille Nkoa Atenga, Angie trompe Jean-Marie, c'est uniquement parce qu'elle entend lui donner le fils héritier qu'il désire tant sans pouvoir le faire lui-même, lui qui pointe pourtant un doigt accusateur sur sa femme. De même, Ya devient infidèle dans *Femme infidèle* de Tcha Koura Sadamba afin de subvertir un système traditionaliste machiste qui la marie de force et lui impose l'excision. Dans *Le Journal intime d'une épouse* d'Angeline Solange Bonono, Merveille et ses coépouses commettent l'adultère afin de pallier l'absentéisme d'un polygame qui privilégie ses affaires au détriment de ses épouses, les exposant au viol par ses employés. Chez Kamanda, au contraire, l'infidélité génère une mobilité sentimentale dont l'une des caractéristiques fondamentales est le cycle du mensonge dans lequel s'engage Ndaya. De fait, le mensonge la fait chavirer du statut d'épouse respectable à celui de femme critiquable. La légèreté avec laquelle elle cède aux avances d'un inconnu permet de définir le mode de trahison instauré par l'épouse désormais diamétralement *dé-placée* vis-à-vis de l'amour que lui voue son époux. À cause de son infidélité, Ndaya entame un itinéraire comportemental qui l'oriente du statut de femme adultère à celui de meurtrière sans préméditation.

Investi de pouvoirs occultes depuis son jeune âge, Kela est désigné par les sages du clan Luiza pour porter le masque de Dieu. Mais l'infidélité de sa femme établit une mobilité telle que ce commerçant bascule de la posture d'initié à celle d'être souillé. L'assomption des tâches sacrées lors des festivités engendre aussi une forme de mobilité qui le fait passer de la vie à la mort. À travers les figures de l'hypotaxe⁴ et de l'asyndète, le narrateur relate les événements liés à ladite mort :

La foudre apparut dans le ciel, tel un joyau scintillant d'ardeurs mortelles et de voracité. Elle éclata et tomba en zigzag sur le village. Il y eut une forte décharge électrique et l'étreinte fatale se referma sur Kela. Un cri bref s'échappa de ses lèvres. Les flammes pulvérisèrent ses os dans le néant. (LRD, 40)

Force est de souligner que chez Kamanda, la mobilité renvoie aux mutations physiologiques relatives à la mue subie par un personnage d'une phase de sa vie à une autre. Il convient de relever que Kela périt d'une mort injuste, programmée par les soins de son créancier Nionda, avec la

⁴ Pour Robrieux (2000), cette figure, contrairement à l'asyndète, admet la multiplication des liens logiques explicites.

complicité de Dongo, le maître des foudres. Glissant de la vertu de l'amour du prochain à celle de la vengeance et de l'intolérance, Nionda manifeste sa mobilité : il chemine vers la haine et le crime. Ledit crime impulse une nouvelle dynamique de mobilité car bien que l'âme de Kela passe de vie à trépas, elle ne rejoint cependant pas celle des ancêtres. Le narrateur précise que retenu entre l'espérance et la fatalité, « la mort se refusa à lui donner asile. Il devint errant » (LRD, 45). Mort dans le déshonneur parce qu'endetté, Kela subit une métamorphose qui le « transforma en être mi-génie, mi-monstre » (LRD, 45).

La mobilité s'apparente aussi à l'errance lorsqu'elle traduit le déplacement/passage physique d'un endroit à un autre d'un Kela devenu *captif du néant* parce qu'il « errait entre le mur de la vie et celui de la mort » (LRD, 45). Revêtu de l'étiquette de paria, « il vagabonda aux abords des étangs, des lacs et des rivières en quête de sa lignée » (LRD, 45). L'usage des verbes de mouvement « échappait » et « fuyaient » dans le fragment qui suit sémantise l'idée de mobilité qui sévit dans les groupes qu'essaye vainement d'intégrer Kela : « sa présence remarquée, tout le monde s'échappait. Les proches et les amis défunts le fuyaient également. » (LRD, 45)

Comme le relève Bertrand (2000), la figurativité du discours convoque également chez le lecteur la signification de l'expérience du monde sensible. Ce monde se perçoit à travers un espace-temps qui redéfinit les mouvements de Kela d'un lieu à un autre.

Le mouvement espace-temps

Lorsqu'il évoque le concept de *chronotope*, Mikhaïl Bakhtine (1929) se réfère à l'interaction sous-jacente entre espace et temps dans le récit. Marie-Eve Thérénty renforce cette définition en voyant dans le roman « le seul art à être un art du temps et un art de l'espace » (2000, 43). Espace et temps ne sauraient donc signifier l'un dans l'occultation de l'autre. Voilà pourquoi Panier soutient qu'« un texte manifeste des dispositifs particuliers d'acteurs [...], de lieux [...]; de temporalité » (2009, 5).

L'affichage de l'espace comme enjeu de la mobilité se perçoit à travers les innombrables déplacements que s'impose l'âme errante de Kela pour dénicher un lieu de repos équitable. Dans l'occurrence qui suit, le temps qui s'écoule dans la quête de justice transparait à travers l'usage du verbe *errer*, puis de l'adverbe de temps « longtemps ». Kela vogue constamment d'un espace à un autre : « longtemps, il erra dans l'immense brousse. Nul corps n'accueillerait son âme. » (LRD, 45) De même, lorsqu'il subit les poursuites des esprits maléfiques, Kela se met en mouvement, sans que pour autant « le pauvre errant ne découv[r]e guère de lieu où reposer son ombre » (LRD, 47). Jouant sur le découpage du temps journalier,

marqué dans l'exemple suivant par l'usage de la locution temporelle « un soir de pleine lune », Kela se déplace pour ressasser son passé douloureux et témoigner de son affection aux siens : « un soir de pleine lune, Kela revenu dans son village, retourna visiter sa maison. [...] Il désirait entrer en communication avec les siens. Il resta longtemps près d'eux, durant la veillée nocturne. » (LRD, 47)

Lorsqu'il déploie sa coaction chez Kama Kamanda, le chronotope illustre comment l'âme éplorée de Kela s'y prend pour réclamer justice et vengeance. Au plan spatial, le commerçant est un déplacé permanent. Au regard de sa grande capacité de mobilité, le revenant arpente nombre d'espaces au quotidien, que ceux-ci soient physiques ou métaphysiques : il est « suspendu entre la vie et la mort, le réel et l'irréel, le terrestre et le surnaturel, le sacré et le profane. » (LRD, 53) Sa soif de vengeance passe par la réparation de l'injustice subie car, si son débiteur Kalala lui avait, à temps, rendu son dû, à son tour, il se serait acquitté de sa dette auprès de Nionda et la foudre ne l'aurait jamais frappé. Usant de la conjonction du temps et de l'espace, Kela se déplace chez son débiteur pour faire triompher la justice. Le temps choisi pour mener à bien son projet alterne entre « un soir de pleine lune » (LRD, 53) et « le crépuscule ». Ce choix non hasardeux procède du fait que le personnage se déplace sur une longue distance, foulant au passage des terres brumeuses, des marais sinueux, des forêts animées et des fougères humides. Ce faisant, Kela entend agir en se faisant mystiquement voir par Kalala et son épouse Muadi, lesquels, ouvrant la porte à un inconnu, découvrent avec stupeur que « le fantôme de Kela était là, devant eux, planté sur le seuil de la maison » (LRD, 54).

Mais le grand déplacement physique du texte s'opère lorsque Nimy, le fils du revenant, entreprend de ramener ce dernier au village en allant le chercher au royaume des morts. Appréhendant la complexité du voyageur face à des êtres polymorphes qui se déguisent parfois pour marquer leur désapprobation de l'initiative amorcée, le narrateur affirme que Nimy « errait, au-dessus des montagnes, à travers des vallées, des rivières et des marais. Il marchait solitaire le long du chemin, pendant les durs jours de fortes chaleurs de la saison sèche » (LRD, 79). La narration de la mobilité atypique de Nimy dévoile un véritable art du déplacement négocié à l'aune d'une esthétique composite.

La mobilité narrative

Dans l'examen de cette variable de la mobilité, il s'agit de montrer comment le romancier s'approprie son statut de créateur en faisant prévaloir son étiquette d'artiste. Pour ce faire, il met en exergue « sa technique – sa compétence narrative –, [et] son langage – sa compétence

linguistique» (Mitterand 1980, 10), dans le but d'illustrer, par le biais du narrateur, qu'«une chose est de croire en l'œuvre – reflet, tableau authentique – [...] une autre est de s'interroger sur la façon dont une série verbale, textuelle, signifie les séries non verbales [...] et en construit le modèle» (Mitterand 1980, 9). Telle que perçue, la mobilité narrative consiste, pour le destinataire, à distribuer son récit selon des angles d'attaque variés en baladant le regard du lecteur dans les interstices du récit. Chez Kamanda, diverses manœuvres diégétiques traduisent la mobilité : les anachronies narratives, les digressions, l'intergénéricité et l'interartialité.

Les anachronies narratives

Elles visent spécifiquement à déplacer l'ordre normal de déroulement du récit de sorte à le faire chevaucher entre le passé et le futur. Dans la typologie de Genette (1972), les anachronies s'inscrivent dans la catégorie de l'*ordre du récit*. Pour ce poéticien, «étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements» (Genette 1972, 78). Le texte de Kamanda offre à lire une mobilité au plan narratif. Celle-ci s'opère à travers le jeu mouvementé entre analepses et prolepses.

Une *analepse* est «l'évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve» (Genette 1972, 82). Cette manœuvre diégétique, qui se perçoit après la mort de Kela, assure une fonction explicative, car le mouvement que connaît le récit est de type rétrospectif. Il déplace le sens de l'histoire vers l'arrière alors que l'étape de la narration évoquée est révolue. La rétrospection en question revient sur les causes de la mort du défunt alors même que ce dernier n'est plus. L'usage de l'imparfait doublé du passé simple de l'indicatif replonge le lecteur dans les méandres d'une mobilité diégétique dont la finalité est de ramener au village le défunt en vue de l'innocenter : «Kela ignorait le drame conjugal né de l'adultère de Ndaya. Il accepta d'accomplir ses tâches sacrées sans peur» (LRD, 39). Au regard des indices rétrospectifs relevés, force est de positionner Kela comme un martyr car «cet homme n'avait aimé qu'elle. Il l'avait crue meilleure qu'une autre. Il n'avait jamais douté ni d'elle, ni de sa fidélité» (LRD, 61).

L'analepse joue également un rôle d'information en servant de cadre à une digression narrative lorsque Nimy tente de sauver l'âme de son père du sceau de l'humiliation. La mobilité, certes suicidaire, du personnage doit son succès à la stratégie qu'il adopte pour y parvenir. Avant de s'engager dans sa démarche hypothétique, Nimy consulte avant tout un devin. L'expression «un jour», annonciatrice de l'analepse, inaugure le récit d'une

étape décisive pour le succès d'une entreprise suicidaire : « un jour, son père, se sentant menacé, lui avait parlé d'un féticheur honnête qui l'aiderait en cas de besoin. » (LRD, 76) En consultant le féticheur, Nimy s'offre la chance de réussir son projet, comme le montre l'examen des prolepses.

La *prolepse* renvoie à « toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur » (Genette 1972, 82). Cette manœuvre diégétique se manifeste au plan éthique lorsqu'un personnage transmute de l'état d'homme clément et vertueux à celui de méchant voire criminel. La promesse que fait Nionda à Kela se structure autour du futur simple de l'indicatif. Elle a valeur de menace et prédit le malheur que connaîtra ce dernier s'il ne remboursait pas sa dette. Le créancier menace : « j'utiliserai les moyens nécessaires pour obtenir ce qui m'est dû. Je te préviens, [...] Tu ne t'en sortiras pas avec des promesses. » (LRD, 30) Chez Kamanda, les prédictions s'accomplissent, puisque Nionda sollicite effectivement les services du féticheur Dongo afin d'éliminer Kela. Recourant aux codes de la prospection, Dongo témoigne également de la fonction qu'assume la prolepse, à savoir annoncer un malheur qui s'accomplira dans la vie d'un personnage. La mobilité se réalise par le biais d'un comportement qui le fait muer de la posture d'homme naturellement né bon (Rousseau 1955), à celle d'humain culturellement corrompu et revanchard, épris de méchanceté et semant la mort à tour de main. Dongo agit au moyen d'actants tels que les fétiches ou la foudre. Le déplacement effectué consiste à mettre en mission son maléfice en vue d'aller ôter des vies. Convoquant lui-aussi le futur simple comme temps de la certitude, il rassure de la sorte Nionda : « je ferai le nécessaire en temps utile. [...] J'enverrai mon émissaire à la recherche du coupable. [...] Bientôt tu auras de mes nouvelles. » (LRD, 36) Dans la suite du récit, les desseins infâmes du devin se réalisent.

La prolepse sert par ailleurs à donner des injonctions à un futur voyageur sur le comportement à adopter face à une situation délicate. Tel est le cas lorsque Bintu instruit Nimy sur la posture à afficher au pays des morts pour réussir à ramener au village l'âme de son père : « tu invoqueras son nom. Tu lui offriras prières et offrandes. Tu allumeras de l'encens en vue d'éloigner les autres revenants. » (LRD, 76) Toutes ces instructions seront observées par Nimy puisqu'il déluge l'âme errante en question et se déplace avec elle du royaume des morts jusqu'au village Luiza. Au regard des postulats qui précèdent, force est de reconnaître que le texte de Kamanda postule une vision qui se décline en un mouvement du vivre-ensemble entre revenants et acteurs de la vie sociale. Vivre ensemble, « c'est promouvoir des valeurs, développer la solidarité, réorganiser notre vie commune sur la terre » (Rouhier 2015, 34). Chez Kamanda, le vivre ensemble réside dans la volonté de réorganiser sa vie avec l'autre.

Réorganiser la vie revient pour un personnage problématique à impulser une dynamique de déplacement neuve dont le mode opératoire réside dans la volonté de changer de posture : cesser d'être un sujet égoïste pour voguer sur les chemins de l'altérité. Il s'agit de semer partout le grain de la vertu devant générer des attitudes éthiques dans le cœur des hommes. L'éthique est « autant une affaire de comportement qu'un ensemble de compétences et de connaissances » (Piper, Gentile et Parks 1993, 115). En assumant son infidélité, Ndaya conforte les rapports entre revenants et villageois à Luiza. Elle s'illustre à travers une attitude neuve consistant « à ne pas [...] se morfondre en secret, pendant que souffraient les siens, offensés et damnés » (LRD, 62). Infidèle à Kela, son époux initié, Ndaya l'expose à la colère des dieux en commettant un *cibindi*⁵. Pourtant, si elle avait avoué sa faute lors d'une palabre, elle aurait été pardonnée et « on éviterait aux sorciers de s'emparer du drame pour un sort plus maléfique » (LRD, 12). Réorganiser la vie, c'est opérer une mobilité salutaire en reconnaissant ses fautes. C'est aussi sacrifier son orgueil à l'autel de l'égoïsme qui, de fait, compromet le vivre ensemble. C'est également reconnaître son erreur et grandir en sagesse et en humilité. Ndaya le montre aux gens de Luiza en avalisant « l'idée de la palabre publique » (LRD, 62) devant voyants, féticheurs et sorciers. Ce faisant, elle affiche un comportement transcendant en transmutant d'une posture préjudiciable aux humains et aux revenants, à une attitude de collaboration profitable à tous.

L'usage de questions rhétoriques par le revenant sert d'argument pour renforcer l'idée du vivre ensemble. Il s'agit pour lui d'impulser une dynamique de mouvement menant des concessions vers la réconciliation. Si Kela accule ses bourreaux de questions au cours de la palabre, c'est simplement pour convier l'assistance à instaurer un climat de paix. Voici comment il interroge son ex épouse : « Ndaya ! Qu'es-tu devenue ? Toi, mon épouse ? [...] Je vous absous. J'exige que la tribu entière fasse de même » (LRD, 146-147) Artisan d'amour et de pardon, Kela s'affiche également comme l'apôtre de la réécriture des nouvelles pages de la vie car, pour lui, « le soir est brise de réconciliation, enveloppant l'horizon de paix. » (LRD, 147) Dès lors, on convient avec Edmond Cros (2003) que le texte est un objet ; le lire revient ainsi à « tirer du message linguistique une signification et la construire progressivement de la façon la plus exacte possible » (Klein et *al.* 1998, 12).

⁵ Il s'agit de la « coutume bantou qui consiste à punir l'adultère d'une épouse par les moyens occultes. [De fait,] les coutumes assurent que la femme adultère est possédée par celles mortes à cause du viol de l'interdit du *cibindi*. Si l'affaire venait au grand jour, elle rachèterait sa faute par un aveu public. Son mari averti, bien que trahi et bafoué dans son honneur, convoquerait les sages de la tribu » (LRD, 11-12).

Entre esthétique de l'hybridité et art de la digression

Souvent, le narrateur convie le lecteur à opérer avec lui un déplacement effectué à l'aune de *l'hybridité* et de *la digression*. L'hybridation s'appréhende comme « la combinaison de traits génériques hétérogènes dans une même œuvre » (Harvey 2011, 128). Ce phénomène discursif décrit une œuvre baroque qui réagit, selon Semujanga « contre l'idée d'un modèle générique » (2018, 203). Le texte de Kama Kamanda obéit à cette variable esthétique parce qu'il s'ouvre à d'autres genres, arts et cultures. Il s'instaure ainsi une logique de rapprochement entre le déplacement qu'effectue le romancier d'une culture à une autre, à travers l'intergénéricité et l'interartialité.

Pour Blé Kain, l'intergénéricité se manifeste à travers la conjonction des « processus de production de sens provoqués par l'union ou l'affrontement de deux ou plusieurs genres, par l'entremise de stratégies diverses » (2016, 78). Dans le roman de Kamanda, on relève la prégnance du genre théâtral dans sa variante orale. Ce dernier se déploie à travers l'inscription textuelle de contes, proverbes, et autres discours sacrés.

Le soliloque de Ndaya laisse penser au genre dramatique, lorsqu'un personnage se retrouve parfois seul sur scène, réfléchissant à une problématique d'envergure qui l'intrigue. Le monologue exprime les regrets d'une épouse que la mobilité fait passer de l'orgueil à la culpabilité. Le narrateur confie que la « veuve éplorée et remplie de remords leva les bras vers le ciel, qui le prit en pitié. Puis elle s'écria : « "Maudit soit le vent qui causa tant de malheurs ! Il faut que vienne la paix des âmes. Mon cœur ne sera apaisé de ses tourments qu'une fois mon époux béni et son nom redoré". » (LRD, 142) Ce vœu relevant de l'expressivité du texte de Kamanda témoigne de ce que « le monde africain baigne encore dans l'oralité, laquelle est très pesante dans la création littéraire » (Mbanga 1995, 423).

On peut également évoquer l'aparté de Kela au moment où son âme silencieuse chemine péniblement en compagnie de Nimy vers le village de Luiza. L'aparté, pour Klein, désigne « un discours bref que le personnage s'adresse à lui-même à l'insu de son interlocuteur » (1998, 193). Ce mode de conduite de Kela rappelle dans le roman certaines postures caractéristiques de personnages troublés dans les œuvres dramatiques : ils se parlent à eux-mêmes comme pour se redonner de l'allant. Par-delà la mobilité physique qui caractérise *la* geste de Kela et l'obscurité que suscitent en lui peur et méfiance, ce dernier œuvre pour transiter du stade de la nostalgie et des blessures restées béantes dans son âme, à celui de la témérité. Il se parle de la sorte : « l'essentiel est de réveiller les consciences. Mon devoir est de laver l'affront afin de libérer mon clan du maléfice. » (LRD, 117) Son déplacement psychologique doit servir à faire bouger les lignes de front et impulser un nouveau mode de vivre chez des villageois qui mutent du stade

de l'indifférence à la validation de l'altruisme. L'inscription de l'oralité dans le texte renforce le principe de l'intergénéricité prégnant chez Kamanda.

D'après Cauvin, « l'oralité caractérise une situation sociale dans laquelle la communication orale est privilégiée » (1980, 15). Dans le roman de Kamanda, elle contribue au changement de mentalités en vue de restaurer un climat de convivialité entre villageois et revenants. L'esprit du revenant revanchard se trouve désormais apaisé puisqu'il vibre en phase avec celui des participants à la palabre. Le narrateur affirme que « le griot chanta la gloire de la lignée de Kela, avec virtuosité et poésie. Le mort en fut touché. » (LRD, 137) L'évocation de textes liturgiques, paroles magiques, louanges, incantations, proverbes, y compris l'intervention du griot, attestent du souci du romancier d'entraîner le lecteur dans une odyssée culturelle où l'identité dévoile les interstices des us et coutumes africains. En transit vers le monde des morts, Nimy « psalmodie inlassablement des paroles magiques apprises lors de son initiation » (LRD, 103). Le narrateur omniscient ajoute que lorsqu'il « lança ses magiques incantations, les monstres s'évanouirent » (102). On peut aussi mentionner cette invocation dont la fonction est de faciliter le déplacement du revenant au village ainsi que son interaction avec les vivants. Celle-ci est l'œuvre du plus ancien du clan :

O charme magique, nous te prions de protéger le village du sort. [...] Un revenant étranger, animé d'une bonne foi, emprunte nos terres, pour rejoindre son pays natal. Il a besoin de notre bénédiction. Les forces protectrices de nos contrées ne doivent pas lui barrer la route. (LRD, 120)

La mobilité se voit aussi à travers l'inscription textuelle de l'*interartialité*. Elle « réfère à l'ensemble des interactions possibles entre les arts que la tradition occidentale a distingués et différenciés » (Moser 2007, 70). L'art de la littérature combine l'art musical avec l'art chorégraphique afin d'impulser une logique de mobilité dans le sens de conjurer la crispation qui envahit les villageois lors de la palabre les opposant aux revenants. Dans le prolongement de cette action, « la bouche des femmes s'élevèrent des chants élogieux et des prières soutenues de vibrantes émotions à l'adresse de Kela » (LRD, 138). L'incantation initiatique constitue une forme de mobilité en ce qu'elle établit une passerelle entre l'ésotérique et le normatif. Après son initiation secrète par le féticheur, Kela peut « intervenir dans le débat » (LRD, 142).

Le concept d'interartialité permet aussi de construire une passerelle entre littérature, musique et danse unanimement reconnus comme procédés artistiques. Chez Kama Kamanda, les danses accompagnent les chants pour les mêmes objectifs. La force mobilisatrice et réconciliatrice de la musique déporte les villageois de l'état de haine à celui de la réconciliation. Cette

mutation se perçoit à travers l'usage des verbes à l'imparfait « glissait », « traversait » et « remuait », qui retracent la trajectoire parcourue aux fins de connecter la colère et la sérénité retrouvée : « la musique glissait dans les ténèbres. Elle traversait les plis du vent sous les palmiers. Elle remuait le néant jusqu'au fond des terres. » (LRD, 134)

Par ailleurs, le récit de Kama Kamanda n'est pas linéaire parce que ponctué de nombreuses digressions. Celles-ci ont pour fonction d'accompagner les actants dans leur réflexion portant sur les stratégies de retour de la paix sur la table des négociations. La digression participe de l'esthétisation des voies de restauration des droits des villageois à travers le récit d'une mobilité. Celle-ci traduit le passage du sujet agissant, de l'état de méchanceté à celui d'altruisme. Bien que voyant des catastrophes s'abattre sur le village, à cause de son adultère, Ndaya refuse catégoriquement de confesser sa faute au devin. Dans la digression qui suit, le narrateur omniscient relate qu'il aura fallu toute les compétences des sorciers, voyants et autres féticheurs pour lui faire entendre raison :

les conspirateurs [...] confièrent leur intuition au chef du village. Pour eux, les drames qui s'acharnaient sur le clan avaient un lien avec Ndaya, la veuve. [...] La veuve fut reconnue coupable d'infidélité. Elle accepta l'idée d'une palabre publique, afin d'être pardonnée à jamais. (LRD, 62)

En avalisant l'idée de la palabre publique, Ndaya donne forme au vivre ensemble en tant que plaidoyer formulé à l'adresse des humains pour la communion des cœurs. La mobilité des corps cible la recomposition des mentalités et passe par la révélation des chefs d'accusation qui pèsent sur les uns et les autres. Il ne s'agit donc plus de résoudre un problème qui concerne uniquement Kela, mais de formuler un plaidoyer en vue de la postulation de relations interactives plus dignes entre vivants et morts, comme le relève le narrateur :

Il dénonça le sort des morts sans terre qui traînaient de par le monde. Il souligna leurs désespoirs et leurs désenchantements. Il plaida la réconciliation des hommes, loin de leurs intérêts partisans. Il insista auprès des familles, les incitant à penser aux leurs, privés d'amour et de liberté. Il dénonça l'exclusion, la solitude et le malentendu dont il était victime. (LRD, 144)

C'est en effet un revenant qui travaille au retour de la paix à Luiza. Birago Diop (1948) poétise bien que les morts ne sont pas morts. Il importe dès lors pour les vivants de parcourir le chemin de la mémoire, afin de ne point oublier leur connexité mouvementée avec les défunts, en œuvrant constamment pour permettre à leur âme de rester en éveil une fois réduite

au silence que leur impose la mort. Le plaidoyer de Kela se veut donc péremptoire en tant qu'il institue un voyage, c'est-à-dire, un déplacement aller et retour entre la vie et la mort.

Conclusion

L'examen de la figurativité de l'infidélité à l'aune de la mobilité dans la trame de Kama Kamanda oblige à y voir une manifestation de la polyphonie, au niveau de la sémantisation du paradigme du déplacement. Celui-ci ne se réduit plus à sa dimension physique, comme mouvement d'un lieu à un autre. Il décrit également un itinéraire comportemental neuf, qui voit l'acteur social outrepasser une attitude de vie problématique et préjudiciable à ses pairs, en vue d'adopter une posture existentielle vertueuse, abreuvée aux sources de l'éthique. Nul n'est parfait, dit-on souvent. Le paradigme de la mobilité se révèle à cet égard une postulation, en tant qu'elle instaure un hymne au vivre ensemble. La synergie déployée lors de la palabre *réconciliatoire* entre coupables et victimes, d'une part, mais surtout, entre vivants et revenants, d'autre part, atteste de ce que la vie est un motif de partage qu'il suffit de bien s'approprier, dans l'humilité et la générosité, pour l'avènement de la paix.

Références bibliographiques

- Bakhtine, Mikhaïl Mikhalovitch. *Problèmes de la Poétique de Dostoïevski*. Paris : Gallimard, 1929.
- Bertrand, Denis. *Précis de sémiotique*. Paris : Nathan, 2000.
- Blé Kain, Arsène. « De l'intergénéricité et de l'interartialité dans *Lumières de Pointe-Noire* d'Alain Mabanckou ou le roman n'zassa en question ». *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 17, 2016, p. 77-87.
- Bonono, Angéline Solange. *Le Journal intime d'une épouse*. Yaoundé : SOPECAM, 2007.
- Butor, Michel. *Essais sur le roman*. Paris : Gallimard, 1978.
- Cauvin, Jean. *Comprendre la parole traditionnelle*. Saint-Paul : Issy les Moulineaux, 1980.
- Cros, Edmond. *La Sociocritique*. Paris : L'Harmattan, 2003.
- Diop, Birago. « Souffle des ancêtres ». In : Léopold Sédar Senghor. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris : PUF, 1948 : 54-55.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- Goldenstein, Jean-Pierre. *Entrées en littérature*. Paris : Hatier, 1990.
- Groupe d'Entrevernes. *Analyse sémiotique des textes*. Paris : PUL, 1979.

- Harvey, François. *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite. Intergénéricité et intermédialité*. Paris : L'Harmattan, 2011.
- Klein, Cathérine et al. *Mieux lire. Mieux écrire. Mieux parler*. Paris : Hachette, 1998.
- Makouta-M'Boukou, Jean-Pierre. *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*. Paris : NEA/CLE, 1980.
- Mbanga, Anatole. « Proposition pour une méthode d'analyse des textes littéraires francophones ». *Imaginaires francophones*, n° 23, 1995 : 421-430.
- Mitterand, Henri. *Le Discours du roman*. Paris : PUF, 1980.
- Moser, Walter. « L'Interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité ». In : Marion Froger et Jürgen Ernst Müller (dir.). *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*. Münster : Nodus Publikationen, vol. 14, 2007 : 62-92.
- Nkoa Atenga, Camille. *L'Enfant de la révolte muette*. Yaoundé : CLE, 1999.
- Panier, Louis. « La Sémiotique, une analyse de la signification et de ses fonctionnements, une pratique de la lecture des textes », 2009. [En ligne] URL : <https://bible-lecture.org/histoire-enjeux/semiotique-panier/> (consulté le 24 septembre 2020).
- Robrieux, Jean-Jacques. *Rhétorique et argumentation*. Paris : Nathan, 2000.
- Rouhier, Catherine. *Compétences psychosociales-catalogue des outils de prévention*. Paris : Ireps, 2015.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine des inégalités parmi les hommes*. Paris : J. Bry aîné, 1955 [1756].
- Sadamba, Tcha Koura. *Femme infidèle*. Abidjan : NEA, 1998.
- Schmitt, Michel et Viala, Alain. *Savoir-lire*. Paris : Didier, 1982.
- Semujanga, Josias. « De l'intergénéricité comme forme de baroque dans le roman de Sony Labou Tansi ». In : Jean Cléo Godin (dir.). *Nouvelles écritures francophones*. Montréal : PUM, 2018 : 202-215.
- Thérenty, Marie Eve. *L'Analyse du roman*. Paris : Hachette, 2000.

Corpus

- Kamanda, Kama. *Lointaines sont les rives du destin*. Paris : L'Harmattan, 1994.

Le « paradigme des mobilités » dans les récits sur les Catapilas de Venance Konan : de l'immigration interafricaine à une identité panafricaine

Arsène BLÉ KAIN

Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Résumé : La présente réflexion, menée selon l'axe méthodologique sociocritique de Pierre Zima, s'intéresse à un cas typique d'immigration interafricaine qui induit une homogénéisation des identités du continent à partir de trois romans de Venance Konan. Globalement inscrite dans la théorie du « paradigme des mobilités » de John Urry et Mimi Scheller, et se fondant sur son appréhension particulière, d'une part, chez le géographe britannique Tim Cresswell et, de l'autre, par le sociologue suisse Vincent Kaufmann, elle révèle littérairement l'émergence d'une identité panafricaine à travers une intégration se réalisant par le bas puisque remplaçant les populations au cœur du processus. Une telle intégration africaine, caractéristique du panafricanisme des peuples, avaliserait la convergence politique, économique et sociale de l'ensemble des pays africains conscients des limites des politiques nationales et désireux d'optimiser leurs chances de développement.

Abstract: This investigation, carried out according to the socio-critical methodological axis of Pierre Zima, starts from three novels by Venance Konan and focuses on a typical case of inter-African immigration that leads to a homogenization of the continent's identities. Placed within John Urry and Mimi Scheller's "paradigm of mobility" and relying on its particular understanding by British geographer Tim Cresswell and by Swiss sociologist Vincent Kaufmann, the analysis reveals the literary emergence of a Pan-African identity through an integration which can be called bottom-up, since it puts people back at the heart of the process. Such African integration, characteristic of Pan-Africanism, would endorse the political, economic and social convergence of all African countries aware of the limits of national policies and eager to maximize their chances for development.

Mots-clés : immigration interafricaine, homogénéisation des identités, « paradigme des mobilités », identité panafricaine, intégration africaine, panafricanisme des peuples.

Keywords: inter-African immigration, homogenization of identities, "paradigm of mobility", Pan-African identity, African integration, Pan-Africanism.

Introduction

La mobilité humaine, essentiellement constituée des migrations et du tourisme, a toujours fait partie intégrante de l'humanité. Elle est cependant devenue une caractéristique majeure des sociétés contemporaines, du fait de la notion actuelle de mondialisation qui suggère la vision d'une circulation planétaire sans limites des flux migratoires. La mobilité est, par conséquent, l'objet d'étude de plusieurs disciplines scientifiques, notamment celles relevant des sciences humaines et sociales. Les sociologues John Urry et Mimi Sheller (2006) qui s'y sont fortement intéressés ont ainsi mis en œuvre le concept de « paradigme des mobilités ». Il s'agit, de ce point de vue, d'une façon de voir le monde à partir du rôle joué par les déplacements dans l'organisation des relations sociales.

Ainsi, une certaine rhétorique de la circulation caractérisée par une vision de la migration axée sur un mouvement du capital humain étroitement lié à l'économique et redéfinissant surtout les référents identitaires de l'espace social d'accueil se fait jour. Cette mobilité part visiblement des pays pauvres du Sud vers ceux industrialisés du Nord, mais elle s'observe aussi, dans les mêmes proportions, entre les États du Sud, en fonction des besoins de travail, surtout dans les secteurs agricole et informel.

La trilogie de Venance Konan sur les *Catapilas*¹ illustre bien le dernier tableau puisqu'elle explore les questions inhérentes à l'immigration d'un groupe d'Africains dans une république africaine fictive qui subit dès lors un profond réaménagement identitaire. En quoi la mobilité sus-indiquée prend-elle tout son sens dans son articulation avec l'immigration ? Cette mobilité par l'immigration n'est-elle pas finalement, aussi bien pour la communauté d'accueil que pour celle migrante, un facteur positif de remodelage des marqueurs identitaires ?

Partant du postulat que la mobilité implique une migration qui engendre un remaniement identitaire, la présente réflexion, menée selon l'axe méthodologique sociocritique de Pierre Zima, s'appuie sur une plateforme architectonique conceptuelle de la mobilité telle que développée, d'une part, par le géographe britannique Tim Cresswell et, de l'autre, par le sociologue suisse Vincent Kaufmann. L'étude aidera non seulement à appréhender l'immigration comme l'archétype de mobilité figurant dans les récits susmentionnés de Venance Konan, mais à légitimer surtout la mobilité par l'immigration en tant que variable d'ajustement des multiples identités du continent africain sur une identité panafricaine.

1. L'immigration comme archétype de mobilité dans les récits de Venance Konan

Un bon nombre de scientifiques² ont intégré la question de la mobilité spatiale dans leurs études en s'intéressant à la manière dont les systèmes de transport et de communication rendent possibles des relations sociales et professionnelles à distance et à leurs répercussions sur la vie sociale et environnementale. Ils ont vite été rattachés au courant du « nouveau paradigme de la mobilité » d'Urry et de Sheller qui sont les

¹ La trilogie de Venance Konan sur les *Catapilas* est une série de trois œuvres littéraires qui revisitent, sur le mode d'une fiction romanesque, la crise ivoirienne (*Robert et les Catapila*, Abidjan, NEI, 2005 ; *Les Catapilas, ces ingrats*, Paris, Jean Picollec, 2009 ; *Catapila, chef du village*, Paris, Jean Picollec, 2014).

² James Clifford, Arjun Appadurai, Marc Augé, Manuel Castells, Caren Kaplan, John Urry et Zygmunt Bauman, dans les années 1990, et, à partir de 2000, les travaux de synthèse majeurs de Peter Adey, Tim Cresswell, Ole Jensen, Vincent Kaufmann, Peter Merriman, Mimi Sheller et John Urry.

premiers scientifiques à désigner leurs travaux sur la mobilité sous le concept de « paradigme des mobilités ». Cette appellation est fortement critiquée par certains de leurs collègues. Le terme « paradigme » désigne, en effet, en épistémologie,

l'ensemble des concepts, méthodes et applications, qui sont partagés par un certain nombre de chercheurs, à un moment donné, dans un certain domaine scientifique, et qui permettent d'établir ce qui est pertinent dans celui-ci. Une telle phase fait habituellement suite à un stade préparadigmatique dans lequel ce consensus n'est pas encore atteint et où se posent toutes sortes de questions philosophiques sur l'objet spécifique de la discipline. (Gorp 2005, 348)

Suivant cette logique, ces scientifiques trouvent prétentieux que John Urry et Mimi Sheller attribuent unilatéralement un tel qualificatif à leur étude. Les réflexions de Thomas Kuhn (1972), philosophe et historien des sciences, sur la notion de « paradigme » constituent cependant un arbitrage consensuel entre ces points de vue divergents. Pour Kuhn, les paradigmes impliquent certes l'idée d'un modèle à suivre puisqu'ils procèdent « d'une découverte scientifique universellement reconnue qui, pour un temps, fournit à la communauté de chercheurs des problèmes types et des solutions » (1972, 11), mais, il croit tout de même que les révolutions scientifiques entraînent des changements de paradigmes qui exigent quelquefois du temps pour pénétrer la communauté scientifique, les paradigmes étant fluctuants, surtout dans le domaine des sciences humaines et sociales.

Plusieurs paradigmes soutenus par des écoles concurrentes coexistent, en conséquence, selon des processus sociologiques remarquables (Kuhn 1972, 115-132) ; ce qui favorise le sentiment de liberté caractéristique, selon Kuhn, des sciences sociales, et donc également du paradigme des mobilités. Urry et Sheller (2006, 220) reconnaissent, eux-mêmes, d'ailleurs, que le « paradigme des mobilités » est encore un champ en évolution rassemblant, de façon très libre, des chercheurs aux parcours divers qui diffèrent dans leur définition de la mobilité et de ce que doit être une science sociale traitant de la mobilité. Chacun d'eux poursuit, à partir d'une même base, des programmes de recherche de plus en plus spécialisés.

C'est pourquoi, la présente réflexion qui voudrait bien suivre la question de la mobilité dans les récits sur les Catapilas de Venance Konan retient, dans son intitulé, l'expression « paradigme des mobilités » en choisissant l'approche conceptuelle du géographe britannique Tim Cresswell (2013). Dans sa démarche, Cresswell invite à être attentif à trois éléments : le déplacement entre un point A et un point B (même si l'idée essentielle de la recherche sur les mobilités dépasse largement le simple déplacement d'un point à un autre), les représentations culturellement ancrées de la mobilité, les pratiques des corps à travers lesquelles le déplacement physique est réalisé. Cresswell affirme ainsi que,

si l'on imagine le mouvement comme une ligne tracée sur une carte, de même qu'un lieu correspond à un point sur cette carte, le rôle du chercheur serait de découvrir ce qui rend cette ligne plus intéressante qu'un simple tracé car, selon lui, toutes les formes de déplacement sont chargées d'histoires et s'enrichissent du sens des différentes pratiques dont elles font l'objet.

Ainsi, pour reprendre les termes de Pierre Zima (2000, 130-134), à partir de langages collectifs marqués par un lexique, une sémantique et un faire taxinomique particuliers qui peuvent engendrer des parcours narratifs ou discours plus ou moins cohérents, se trouve au cœur des récits de Venance Konan sur les Catapilas la question de la migration d'un peuple africain. Cette migration principale qui part d'un point vers un autre permet de découvrir d'autres déplacements et laisse alors sourdre l'imaginaire culturel qui motive le déplacement effectué selon des pratiques déterminées. Si, pour la sociologue canadienne Michéline Labelle, le « paradigme de la mobilité accorde prédominance à l'idée de circulation de différents types de migrants particulièrement mobiles (investisseurs, travailleurs temporaires, touristes, retraités, étudiants) » (2015), dans les récits sur les Catapilas, les deux grandes catégories de migrants repérables apparaissent en fonction de leur rattachement à la terre de migration : les autochtones, d'une part, et, de l'autre, les allochtones et les allogènes. Les notions d'« autochtone », d'« allogène » et d'« allochtone » renvoient, selon Roch Yao Gnabeli (2018, 38), à des appartenances symboliques et constituent des manières de désigner ou de revendiquer des modes de structuration des relations sociales et de fonctionnement dans un contexte social. Le sociologue ivoirien entend

par *autochtones* les groupes sociaux qui, historiquement, se sont installés les premiers sur un site habité, ou qui sont reconnus comme tels par les autres groupes dans un contexte de coexistence. Sous ce rapport, les *allochtones* sont les nouveaux venus sur le site ; les premières vagues proviennent d'une autre région de la Côte d'Ivoire. La notion d'*allogène* désigne des nouveaux venus, mais issus de l'immigration à partir d'un autre État. (Gnabeli 2018, 38)

Les autochtones dont les migrations sont mises en évidence, dans les récits de Venance Konan, sont Robert et ses ancêtres. Les ancêtres de Robert se sont installés sur le site actuel de leur village après plusieurs pérégrinations. Ils quittent d'abord le site originel de vie rendu invivable par une interminable querelle entre les dieux, traversent ensuite un vaste désert pour se retrouver enfin dans « un pays de grands arbres et de grands cours d'eau sombre où vivaient des petits hommes au teint de cuivre » (Konan 2014, 65). Comme la vie dans cette grande forêt était difficile, les ancêtres de Robert reprennent la route, traversent, après la médiation des petits hommes qui les avaient accompagnés, un grand fleuve, marchent longtemps, puis se retrouvent dans le pays qui est aujourd'hui celui des Catapilas (Konan 2014, 68). Ayant offensé les dieux, ce qui engendre la transformation en pierres de certains d'entre eux,

les rescapés se voient obligés de se déplacer à nouveau pour se retrouver sur le site du village actuel (Konan 2014, 69). Après de longues années de travail en ville, l'un de leurs descendants, Robert, revient s'installer au village à la suite d'un ennui professionnel qui l'a conduit en prison (Konan 2009, 17-18 et Konan 2014, 32-33). Jouant à la fois le rôle de président des jeunes du village, puis celui de tout le canton, il est très souvent amené à faire également des déplacements entre le village et la ville pour rencontrer les hommes politiques de leur région.

Les autres migrations qui constituent la trame principale des différentes diégèses sont celles des Catapila. « Catapila » est la dénomination attribuée aux allochtones et aux allogènes qui vivent dans le village de Robert, et par extension dans tout le pays. Dans les récits de Venance Konan, les allochtones sont certes non natifs du village de Robert, mais ils proviennent du même pays, précisément des régions du Nord. Quant aux allogènes, ils sont principalement originaires d'un pays voisin au Nord du pays d'accueil, même si un autre groupe, venu plus tard, est composé de gens provenant d'autres pays.

Le premier Catapila à s'être installé au village avait été rencontré en ville par Robert : « C'est Robert qui l'avait rencontré quelque part en ville et l'avait emmené dans [le] village » (Konan 2005, 17). Venu de son pays natal et s'occupant par le commerce de divers types de mets dans un kiosque situé en face du magasin où travaillait Robert, il obtient de ce dernier, à sa demande, un lopin de forêt pour cultiver du café et du cacao (Konan 2014, 115-116). Il fait venir, au fil du temps, d'abord un de ses frères, ensuite leurs femmes et leurs enfants, puis d'autres parents (Konan 2014, 35). D'autres vagues de migrants suivront plus tard : les uns venant de pays voisins, les autres, des régions septentrionales du pays d'accueil (Konan 2009, 18-20).

La narration sur les Catapilas met donc en évidence les nombreux déplacements des acteurs qui s'y meuvent et permet de comprendre que tous, autochtones, allochtones et allogènes, font l'expérience des migrations. Au-delà du simple déplacement d'un point à un autre, cette mobilité reste surtout chargée de significations. Si les ancêtres de Robert quittent leur site originel pour fuir l'interminable bagarre entre les dieux, vivre en paix et trouver la subsistance quotidienne, Robert, lui, abandonne la ville pour le village en vue de mettre fin aux difficultés financières auxquelles il est confronté en ville et retrouver surtout sa dignité par la nomination à des postes politiques au village. Quant aux différents Catapila, leurs migrations demeurent liées à la recherche de parcelles de forêt pour s'adonner à l'agriculture, pour les uns, et, pour les autres, à divers métiers informels, qui concourent tous à leur fournir les moyens de l'existence. La mobilité décrite ici reste ainsi guidée par la recherche d'un mieux-être.

La centralité dans les récits de Venance Konan de la quête d'un espace vital empreint de quiétude et disposant des commodités de subsistance oblitère, d'ailleurs, la pratique des corps qu'induisent ces déplacements et que Cresswell conçoit comme un élément important dans la mobilité. Les moyens utilisés pour les nombreux déplacements sont peu visibles, même si certains

indices discrets les font découvrir. Les ancêtres de Robert, par exemple, effectuent tous leurs déplacements à pied vers « la nouvelle terre promise » (Konan 2014, 65-68). Certains indices narratifs révèlent en outre que les va-et-vient de Robert entre le village et la ville s'effectuent au moyen des voitures qui relient les deux localités :

Le véhicule qui assurait la liaison avec la ville passait une fois par jour. [...] Il lui fallait mille francs pour payer le prix du transport jusqu'en ville et mille autres francs pour en revenir.

Notre village est séparé de la ville par quarante-cinq kilomètres. Il fallait d'abord franchir vingt-cinq kilomètres d'une méchante piste avant d'atteindre la voie bitumée. De là, on trouvait facilement des véhicules pour faire les vingt kilomètres restants. (2005, 29-30)

On comprend donc pourquoi Robert est souvent contraint d'emprunter de l'argent pour retourner au village, après les orgies auxquelles il s'adonne lors des séjours en ville (2009, 98).

Quant aux migrations des Catapila, elles pourraient être envisagées aussi bien au moyen de la voiture que par la marche. Parce qu'originaire d'un pays voisin, le premier Catapila a dû emprunter un car de transport en commun pour se retrouver dans la ville où il fait la connaissance de Robert. De là, il se sert des véhicules qui relient la ville au village pour s'installer d'abord au village, et ensuite, écouler les produits de ses plantations du campement à la ville. Il s'achète, d'ailleurs, quelques temps après, une camionnette pour faciliter ses déplacements (Konan 2014, 36). La marche constitue cependant le moyen privilégié de déplacement pour entrer ou sortir des campements des Catapila. Robert s'y voit ainsi soumis le jour où il décide d'emprunter de l'argent à Catapila 1^{er} afin d'aller en ville pour des funérailles :

En cours de route, Robert s'en voulut d'avoir donné ce bout de forêt si éloigné du village à Catapila. S'il lui avait donné une forêt plus proche du village, Catapila n'aurait pas eu de prétexte pour quitter le village, et, lui, Robert [...] ne serait pas en train de transpirer comme un lépreux sur ce chemin cahoteux. (Konan 2009, 28)

Qu'elle soit le fait des autochtones du pays de Robert ou qu'elle intègre les habitudes des nouveaux venus dans le village, la mobilité dans les récits de Venance Konan reste motivée par l'espoir d'améliorer une condition de vie jugée intenable dans l'espace d'origine. Une telle idéologie de la migration engendre, d'une part, chez les Catapila un sentiment d'appartenance au pays d'accueil et, de l'autre, chez les natifs du village, une impression d'invasion étrangère qui suscite finalement un questionnement sur la nécessité d'un ajustement des multiples identités africaines sur une identité panafricaine.

2. La mobilité par l'immigration : variable d'ajustement des multiples identités africaines sur une identité panafricaine

Dans la perspective de combler les insatisfactions liées à la notion de mobilité, dans le langage courant ou dans le domaine des transports, le sociologue Vincent Kaufmann (2016) développe une approche originale de la mobilité qui, finalement, définit deux termes distincts : la *mobilité* et la *motilité*. Si Kaufmann résume la mobilité à l'intention et à la réalisation d'un franchissement de l'espace qui implique un changement social, il invente le concept de « motilité » pour exprimer la capacité à être mobile. La motilité renvoie, de fait, à l'ensemble des facteurs qui font que l'on arrive à être mobile. Ces facteurs se traduisent par les conditions d'accès (réseaux de transport et de communication), les compétences (l'aptitude qu'on a à s'organiser) et le projet de mobilité (ce que l'on a envie de faire). Ils permettent de comprendre que la motilité est en amont de la mobilité (déplacement).

Les déplacements dont il est question dans les récits de Venance Konan empruntent, de fait, le cheminement heuristique de la motilité. Ils s'effectuent grâce aux moyens de transport cités plus haut, à partir d'une préparation préalable définie en fonction d'un projet de mobilité dont l'intérêt se mesure à l'envie de changer les mauvaises conjonctures économiques ou les tensions psychologiques et sociales que vivent les migrants dans le lieu d'origine. Les Catapila se déplacent, par exemple, pour changer la situation économique intenable qu'ils vivent dans leurs pays du fait de l'aridité des terres, donc de la non productivité des terres (Konan 2005, 17 ; Konan 2009, 18 ; Konan 2014, 33-34). Quant à Robert, il quitte définitivement la ville pour le village afin de mettre un terme à sa situation financière précaire (Konan 2009, 17-18 ; Konan 2014, 32-33). Ses ancêtres, eux, ont dû partir de leur terre originelle pour se retrouver sur le site où ils vivent désormais à cause de l'interminable guerre que se livrent des dieux du lieu d'origine (Konan 2014, 65) et aussi du fait de la situation de vie difficile dans la première forêt où ils se sont installés (Konan 2014, 67-69). Ces facteurs négatifs constituent les éléments qui obligent les migrants à quitter leur résidence naturelle dans le but de s'installer souvent définitivement sur d'autres terres pour un avenir plus radieux.

La notion de motilité qui mesure l'aptitude à se mouvoir se superpose à la question de l'ancrage dans la mobilité. Kaufmann (2019) distingue, à ce stade, deux grands types de motilité : la première qu'il qualifie d'« aptitude aux mobilités réversibles » et qu'il explique à travers les propos simplistes suivants : « je trouve du travail à 50 km, je prends le travail et ne déménage pas et je m'arrange avec les réseaux, que ce soient les réseaux de transport ou les réseaux de communication à distance et je négocie avec l'employeur de pouvoir travailler à domicile une partie du temps » (Kaufmann 2019). À côté de cette motilité, il indique une seconde aptitude qui est celle du déracinement et du ré-

enracinement ailleurs : « je trouve du travail à 150 km, je déménage et je vais m’y installer » (Kaufmann 2019). La motilité déracinement-(re)enracinement est le modèle choisi par Venance Konan dans ses récits.

Ces mobilités contraintes, sources de « ruptures avec l’environnement social et avec la continuité historique, [conduisent] le migrant à un changement brutal d’identité » (Temple 2005, 369). Il est ainsi obligé de tout reconstruire. Le trajet migratoire entraîne, en effet, une remise en cause des sentiments d’appartenance et, par conséquent, celle de l’identité de l’individu qui se retrouve confronté à un « renouvellement » identitaire.

Temple (2005, 369) explique que le migrant doit assimiler, de manière innovante, les valeurs et les nouveaux comportements en corrélation avec ceux déjà présents et faisant référence à sa culture d’origine. Pour y parvenir, il devra adopter différentes stratégies identitaires « par lesquelles il tend à défendre son existence et sa visibilité sociale, son intégration à la communauté, en même temps qu’il valorise et recherche sa propre cohérence » (Ruano-Borbalan 1998, 7). Il devra donc ajuster ses comportements face au nouveau contexte afin de construire un « je » (Temple 2005, 369).

Pour le sociologue français Carmel Camilleri (1996, 257), trois stratégies d’ajustement identitaire s’offrent au migrant. Il s’agit de prime abord de l’isolation ou la « fonction ontologique » qui se caractérise par le refus de l’individu de s’ouvrir à la culture du pays d’accueil, ensuite de l’assimilation ou la « fonction pragmatique », réaction inverse à l’isolation, qui consiste, pour le migrant, à s’adapter au mieux à son nouvel environnement, à ressembler le plus possible aux nationaux. Entre ces deux attitudes antithétiques, le migrant peut finalement s’engager dans une voie intermédiaire en conciliant les valeurs et les comportements de la nouvelle culture et celles de la culture du pays d’origine. Il valorise ainsi la fonction pragmatique, tout en conservant la fonction ontologique.

Si, dans les récits de Venance Konan, la mobilité concernant les autochtones et les allochtones, parce que s’effectuant dans le même ressort territorial national, induit une mutation identitaire discrète, celle se rapportant aux Catapila allogènes éclate dans toute sa centralité, donne du rythme aux diégèses et révèle *in fine* qu’une nouvelle « élaboration identitaire se profile en permanence et questionne les appartenances » (Guilbert 2005, 6).

La notion d’identité possède, de fait, deux facettes : une identité personnelle qui se construit dès les premières années de la vie, à travers les expériences personnelles et singulières et l’interaction de dimensions multiples et complexes, liées à la psychologie de l’individu, aux relations familiales et aux dimensions corporelles et sexuelles de chacun (Lipiansky 1998, 22) et une identité sociale mesurable au degré d’intégration à la communauté et indiquant la capacité de socialisation. Le plus souvent, les individus ont tendance à se définir socialement à partir de la naissance de sentiments privilégiés envers un ou plusieurs groupes d’appartenance. En s’accommodant des mœurs et

coutumes de la communauté d'accueil, les Catapila retissent les fils de leur histoire et redéfinissent ainsi leur identité sociale. Ils révèlent un sentiment d'appartenance à la communauté-hôte.

La notion de « sentiment d'appartenance » fait référence au sens psychologique et sociologique de l'expression. Il s'agit de se sentir bien, de ne pas être gêné, de se sentir à l'aise quand l'on rencontre des gens de la communauté ; il est question de se sentir donc chez soi. L'une des bases sur lesquelles se construit ce sentiment est la famille. Celle-ci ne se réduit pas seulement aux liens sanguins, mais elle s'étend aux relations d'amitiés plus fortes avec des proches considérés comme des frères et des sœurs. Une telle fraternité extra-consanguine transparait dans les récits sur les Catapila. Robert qui a fait venir le premier Catapila dans le village le présente « au chef de terre comme son ami, mieux son frère » (Konan 2005, 19). Il confirme cette fraternité à Catapila 1^{er} qui lui demande d'octroyer une portion de forêt à son petit frère en clamant haut et fort : « Si toi, tu es mon frère, c'est que ton frère est aussi mon frère » (Konan 2005, 37). Même le chef de terre estime « qu'il était tout à fait normal que le petit Catapila ait une plantation à lui, car depuis qu'il vivait dans le village, lui, le chef de terre, l'avait toujours considéré comme un authentique fils du village » (Konan 2005, 38). Les Catapila, eux-mêmes, se considèrent comme faisant partie intégrante du village. À preuve, « certains Catapila venus des pays voisins [...] prétendaient qu'ils étaient [du village], parce qu'ils étaient nés dans [le] pays » (Konan 2009, 21).

Le sentiment d'appartenance se joue également dans la participation sociale. Les activités sportives, associatives et les fêtes illustrent cet ancrage dans la communauté. Pour commencer la campagne présidentielle dans le canton, Robert, qui milite dans le parti au pouvoir, organise un tournoi de football. Dans l'équipe de son village, l'on remarque la présence d'« un jeune Catapila surnommé Platini » (Konan 2009, 36-37). Malgré les protestations de l'équipe adverse, les gens de chez Robert font valoir que le jeune Catapila appartient à leur village ; ce que confirme, du reste, le sous-préfet (Konan 2009, 37). En tant que président des jeunes du village, Robert constitue un bureau dans lequel il attribue « le poste de trésorier à Catapila 1^{er} [...], et celui de trésorier adjoint au Mauritanien qui fut le premier à ouvrir une boutique dans [le] village » (Konan 2009, 29). Lors du baptême chrétien d'Aurélié, sa mère, les Catapila démontrent de fort belle manière leur intégration à la communauté à travers l'accueil qu'ils font aux hôtes de marque et les dons en boisson faits à Robert (Konan 2014, 71 et 74).

Les interactions avec les autres villageois avec qui ils échangent aussi bien dans la langue du terroir que dans leur propre langue révèlent enfin leur totale inclusion dans la communauté :

Il y avait de plus en plus de jeunes Catapila qui parlaient parfaitement notre langue. [...] Tous les vieux Catapilas parlaient notre langue, avec leur affreux

accent, tandis que les jeunes la parlaient sans aucun accent. [...] Rosalie et la plupart des femmes du village parlaient de leur côté la langue des Catapilas [...] Lui-même, Robert, comprenait parfaitement la langue des Catapilas (Konan 2014, 114-115).

Ce sentiment d'appartenance au pays d'accueil que manifestent les Catapila fait pourtant naître, chez certains villageois, une impression d'invasion étrangère qui suscite finalement un questionnement sur le moment idoine pour l'avènement d'une identité panafricaine véritable, et surtout sur les critères de convergence de son effectivité.

Certes, toutes les sociétés réglementent la mobilité, mais l'acceptation de la circulation implique, à n'en point douter, l'approbation de l'enrichissement multiculturel, et donc de l'hybridité. Contrairement aux natifs du village de Robert qui perçoivent la mobilité comme une source de désintégration sociale, le paradigme des mobilités, tel qu'exprimé par John Urry et Mimi Sheller, intègre plutôt dans sa vision la mobilité comme condition de croissance et force génératrice de la vie sociale (2006, 210).

Par leur mobilité, les immigrés démontrent leur capacité de socialisation en même temps qu'ils révèlent celle de leurs hôtes. Les Catapilas, en tant que main-d'œuvre excellent dans les domaines agricole et commercial, contribuent considérablement au développement économique du village. « Avec leur arrivée, [le] village était devenu le plus gros du canton, et [il avait] même un marché qui se tenait tous les dimanches et une boutique tenue par un Mauritanien » (Konan 2009, 20). Sur le plan social, la présence des Catapila concourt au renforcement des relations socio-culturelles par le brassage des populations ; ce qui atteste, sur le plan politique, le caractère arbitraire des frontières héritées de la colonisation. Anne-Cécile Robert, reprenant les propos d'un géographe, corrobore ce découpage déraisonnable des territoires du continent africain : « Lorsque je dessine les frontières de l'Afrique, j'ai toujours l'impression de blesser les peuples » (2012, 15).

L'émiettement territorial du continent isole ainsi chacun des pays africains, les limitant dans leur capacité à réaliser le développement durable, et donc l'amélioration du niveau de vie de leurs populations. Il urge donc de renoncer au repli sur soi, de cesser de traiter de la question de l'intégration africaine sous la forme d'une propagande à coups de slogans et de songer à bâtir une Afrique du dialogue pacifique de ses identités multiples. Le succès de l'intégration africaine reposera ainsi sur le « désir de l'autre » en tant que relation mutualiste dans laquelle chacun tire profit de la présence de l'autre. C'est le désir de l'autre, ce sentiment qui pousse à rechercher l'autre (l'autre comme individu, comme ethnie ou comme État) qui constitue le fondement d'une intégration réussie.

Les récits de Venance Konan présentent les Catapila et les parents de Robert dans cette sorte de dépendance mutuelle. Les conflits qui émaillent

leur cohabitation et les modalités de leur règlement achèvent de convaincre le lecteur qu'aucune des parties ne peut désormais vivre sans l'autre. Chaque fois que les Catapila sont excommuniés du village, Robert et ses parents en ressentent fortement les effets pervers. Ils sont alors obligés de revenir sur leur décision : « Au bout d'un mois dans l'obscurité, sans alcool à boire et presque sans rien à manger, nous décidâmes de signer un armistice avec les Catapila, tout en sauvegardant notre dignité. » (Konan 2005, 70). Quand bien même leur orgueil l'emporterait un tant soit peu sur le désir inextinguible de voir revenir les Catapila, ces derniers trouvent aussi, à leur façon, des stratagèmes pour regagner clandestinement leurs plantations : « Quelques mois plus tard, alors que nous étions au bord de la famine, nous fîmes semblant de ne pas remarquer les premiers Catapila qui revinrent s'installer en cachette dans les plantations. Les autres les suivirent timidement, puis ils revinrent massivement. » (Konan 2009, 117)

Cette interdépendance qui condamne les deux communautés à vivre ensemble comme un seul et même peuple s'illustre bien par le droit de vote octroyé aux Catapila nés d'un parent originaire du village. Mieux, un Catapila brigue le poste de Chef de village auquel il accède brillamment grâce à l'aide précieuse de plusieurs autochtones dont Dagobert, un des hommes les plus respectés du village. Celui-ci exprime, du reste, ouvertement son indignation face à l'attitude de certains autochtones qui s'opposent farouchement à la candidature du Catapila :

Comment en ce XXI^e siècle alors que les Kofi Yamgnane ou des Ramatoulaye Yade ont été ministres en France, au moment où un Kenyan est président des États-Unis, où une Haïtienne a été chef de l'État canadien, comment pouvons-nous refuser à un enfant de notre village le droit d'être notre chef, sous prétexte que son père est un Catapila ? Ne devrions-nous pas avoir honte de dire cela ? (Konan 2014, 101-102)

Robert aussi finit par comprendre la nécessité de dépasser cette différenciation artificielle née de l'instauration fantaisiste des frontières entre des peuples pourtant semblables à divers points de vue. Il convoque, à cet effet, une grande réunion du village et insiste pour que tout le monde y assiste, y compris les femmes qui ne sont souvent pas conviées à ce genre de rencontre. Dans son discours, il reconnaît que « tous les hommes sont partout les mêmes, hier, aujourd'hui, comme demain » et que « depuis toujours les hommes se sont déplacés pour aller vers là où ils pensent trouver une vie meilleure » (Konan 2014, 126-127). Il estime, de ce fait, que « chacun doit prendre ce qui lui manque chez l'autre, et c'est ainsi [qu'ils seront] forts » (Konan 2014, 128). Il conclut alors en déclarant qu'« il n'y a plus d'étranger ou d'autochtone » (Konan 2014, 129-130).

L'allocution de Robert est sans équivoque. Elle charrie assurément le message de Venance Konan qui invite les Africains à quitter les sentiers battus

des considérations claniques désuètes pour ne se focaliser que sur la question du développement. Il s'agit, à n'en point douter, d'un discours idéologiquement orienté vers l'idéal panafricaniste, un panafricanisme des peuples puisqu'il s'effectue par le bas à travers l'union des peuples. Venance Konan exhorte ainsi les Africains à se reconnaître mutuellement comme un seul et même peuple et à œuvrer ensemble pour le bien-être du continent.

Conclusion

Au cœur du dispositif narratif de la trilogie de Venance Konan sur les Catapila se trouve la question de la mobilité. Effectuée par la marche ou au moyen de voiture de transport en commun, la mobilité coïncide, dans ses récits, avec la migration des Catapila. Cette communauté africaine quitte son pays du fait des conditions de vie écologiques et économiques difficiles pour se retrouver dans un État voisin plus prospère que le leur. La capacité de socialisation dont ils font montre à partir des interactions avec la communauté d'accueil fait développer chez eux un sentiment d'appartenance au lieu d'accueil de sorte qu'ils sont finalement indissociables des autochtones par leur participation à toutes les activités communautaires, même celles à caractère politique.

Cette cohabitation qui révèle la possibilité d'homogénéisation des multiples identités du continent devrait, en réalité, inspirer les populations africaines à s'engager dans une intégration par le bas centrée sur les peuples, et non plus vers celle par le haut confiée aux hommes politiques. Une telle intégration africaine induirait, du reste, l'émergence d'une identité panafricaine qui avaliserait la convergence politique, économique et sociale de l'ensemble des pays africains conscients des limites des politiques nationales et désireux d'optimiser leurs chances de développement.

Références bibliographiques

- Camilleri, Carmel. « Les stratégies identitaires des immigrés ». In : Jean-Claude Ruano-Borbalan (dir.). *L'identité : l'individu, le groupe, la société*. Auxerre : Sciences humaines, 1998 : 253-257.
- Cresswel, Tim. « La mobilité entre mouvement, signification et pratiques ». *Forum vies mobiles*, 13/09/2013. [En ligne] URL : <http://forumviesmobiles.org/video/2013/09/13/mobilité-entre-mouvement-signification-et-pratiques-1163> (consulté le 1^{er} mai 2020).
- Gnabeli, Roch Yao. « Frontières mobiles et rapports intercommunautaires en Côte d'Ivoire ». *Revue des sciences sociales*, n° 60, 2018 : 38-45.
- Gorp Van, Hendrik et al. *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris : Honoré Champion, 2005.
- Guilbert, Lucille. « L'expérience migratoire et le sentiment d'appartenance ». *Ethnologies*, n° 27, 2005 : 5-32.

- Kaufmann, Vincent. « Entretien : mobilités, ancrages et inégalités. Actualité du concept de motilité ». Entretien réalisé par Francou Lionel et Pelgrims Claire. *Urbanités*, n° 11, 2019. [En ligne] URL : <https://www.revue-urbanites.fr/11-kaufmann/>
- Kaufmann, Vincent. « Mobilité, motilité : qu'est-ce qui conditionne notre capacité à nous déplacer ? », Forum *Vies Mobiles*. 7 Juin 2016. [En ligne] URL : <https://fr.forumviesmobiles.org/video/2016/06/07/mobilite-motilite-quest-ce-qui-conditionne-notre-capacite-nous-deplacer-3259> (consulté le 28 mai 2020)
- Kuhn, Thomas. *La structure des révolutions scientifiques*. Paris : Flammarion, 1972.
- Labelle, Micheline. « Le paradigme de la mobilité propose-t-il une perspective adéquate de l'immigration internationale ? ». *Éthique publique*, vol. 17, n° 1, 2015. [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/ethiquepublique/1751> (consulté le 11 mai 2018).
- Lipiansky, Edmond Marc. « L'identité personnelle ». In : Jean-Claude Ruano-Borbalan (dir.). *L'identité : l'individu, le groupe, la société*. Auxerre : Sciences humaines, 1998 : 21-29.
- Robert, Anne-Cécile. « Que reste-t-il des frontières africaines ? ». *Le Monde diplomatique*, décembre 2012 : 14-15.
- Ruano-Borbalan, Jean-Claude. « Introduction. La construction de l'identité ». In : Jean-Claude Ruano-Borbalan (dir.). *L'identité : l'individu, le groupe, la société*. Auxerre : Sciences humaines, 1998 : 1-13.
- Temple, Caroline. « Stratégies identitaires, durée d'acculturation et orientations personnelles : quel lien avec l'estime de soi ? Le cas des migrants japonais ». *Bulletin de psychologie*, n° 477, 2005, : 369-375.
- Urry, John et Sheller, Mimi. « The new mobilities paradigm ». *Environment and planning*, Volume 38, n° 2, 2006 : 207-226.
- Zima, Pierre. *Manuel de sociocritique*. Paris, L'Harmattan, 2000.

Corpus

- Konan, Venance. *Catapila, chef du village*. Paris : Jean Picollec, 2014.
- Konan, Venance. *Les Catapilas, ces ingrats*. Paris : Jean Picollec, 2009.
- Konan, Venance. *Robert et les Catapila*. Abidjan : NEI, 2005.

Mobilité spatiale et quête de soi dans *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane

Marie Cécile BOUGUIA FODJO
Université de Yaoundé I, Cameroun

Résumé : Dans le roman *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, la mobilité spatiale, tout en facilitant la rencontre avec l'altérité, engendre une crise identitaire qui pousse Samba Diallo, le héros de ce roman, à une quête mystique afin de se trouver. Le voyage y est symptomatique de l'état de manque du jeune protagoniste et sous-tend son processus de quête identitaire. Sa vie et même sa mort s'assimilent à des déplacements dont le couronnement est la fin de l'exil sur terre et le retour aux véritables origines, à la plénitude ontologique. Se posant comme un plaidoyer pour l'avènement de la véritable civilisation de l'universel, ce texte de Cheikh Hamidou Kane suscite une réflexion sur l'incomplétude ontologique et sur les aspirations profondes de l'être que dévoilent ici le mythe des origines et celui de l'éternel retour. À tout prendre, l'exploration de notre thème permet de retracer l'itinéraire d'une Afrique métissée en quête d'elle-même.

Abstract: In the novel *L'Aventure ambiguë*, by Cheikh Hamidou Kane, spatial mobility brings about the encounter with otherness, which engenders an identity crisis that pushes the hero, Samba Diallo, on a mystical quest in order to find himself. The journey here is symptomatic of the young protagonist's sense of lack in his state of identity uncertainty and underpins his process of self-discovery. His life and even his death are assimilated to displacements whose crowning achievement is the end of his exile on earth and the return to the true origins, to ontological plenitude. A plea for the advent of the true civilization of the universal, this novel by Cheikh Hamidou Kane invites a reflection on the issue of ontological incompleteness and on the profound aspirations of the being, which reveal the myth of origins or the myth of the eternal return. This analysis will retrace the itinerary of a mixed Africa in search of itself.

Mots-clés : déplacement, altérité, crise identitaire, mythocritique, quête de soi.
Keywords: displacement, otherness, identity crisis, mythocriticism, self search.

Préambule

Défini comme un mouvement, un changement de place, le déplacement est un motif littéraire pour de nombreux écrivains. Se déclinant sous des vocables tels : le voyage, l'errance, l'exil, l'exode, les aventures, la promenade, l'étranger, le nomadisme, les pérégrinations, le pèlerinage, l'allogène, et autres, le déplacement est l'expression d'une mobilité qui se veut tantôt physique, tantôt psychologique. La littérature francophone fait la part belle au déplacement qu'elle associe aux concepts de déracinement culturel, de retour aux sources, de migritude, d'hybridité, d'interculturalité pour ne citer que ceux-là. Sous quelques formes qu'il apparaisse dans les textes francophones, le déplacement se présente généralement comme un facteur de décentration du moi, qui induit la quête

de soi. Quelles que soient les motivations du départ, la mobilité favorise la rencontre avec l'altérité et la découverte du moi intrinsèque, étant donné que l'identité naît de la différence.

Ce contact avec l'autre engendre un branle-bas qui occasionne des métamorphoses intérieures de l'individu. Partant de l'hypothèse générale selon laquelle le déplacement a une portée significative sur l'idiosyncrasie du personnage, dont il favorise l'ouverture vers autrui, notre problématique centrale consiste à se demander dans quelle mesure le contact avec l'autre, tout en traçant l'itinéraire du protagoniste, traduit-il une quête de soi ? Il s'agit pour nous dans ce travail d'explorer les mécanismes par lesquels la rencontre avec autrui favorise une crise identitaire. À cet effet, la figure de Samba Diallo, esthétisée par Cheikh Hamidou Kane comme personnage principal de son roman *L'Aventure ambiguë*¹, cristallisera notre attention. À l'aune de la grille d'analyse mythocritique, nous examinerons en quoi la présence des mythes influence et structure l'exploration de notre thème. Ceci dans le but de « [c]hercher l'être même de l'homme dans la confrontation de l'univers mythique qui forme le "goût" ou la compréhension du lecteur avec l'univers mythique qui émerge de la lecture de telle œuvre déterminée » (Durand 1992, 343).

I. La mobilité comme facteur de décentration

Le déplacement présente l'atout d'une plus grande ouverture vers autrui vu qu'il implique la mise en mouvement d'un espace vers un autre. L'idée de la mobilité, dans le roman sénégalais qui retient notre attention, est assortie à celle du changement, de la variation comme l'indiquent la fréquentation de l'école coranique et le séjour du héros en terre française.

I.1. La symbolique du Foyer Ardent

Le roman de Cheikh Hamidou Kane, place en son centre un jeune enfant, le nommé Samba Diallo², qui fait sa première expérience de décentration importante à l'âge de sept ans. Conduit par sa mère, il quitte la case familiale pour fréquenter le Foyer Ardent où il devra être façonné, tel que le traduit le passage ci-après : « Samba Diallo, conduit par sa mère, revenait au maître qui prit possession de lui, corps et âme. Désormais et jusqu'à ce qu'il eût achevé ses humanités, il n'appartenait plus à sa famille. » (AA, 22) Il faut noter que ce premier déplacement important de sa vie est d'autant plus porteur de signification que le lieu d'accueil est un centre

¹ Dorénavant désigné à l'aide du sigle (AA), suivi du numéro de la page.

² Et son statut de personnage principal justifie le fait que sa mobilité, plus que celle d'autres personnages, retient davantage notre attention dans cette réflexion.

d'initiation culturelle et surtout spirituelle. La rudesse et la violence des méthodes didactiques du maître Tchierno sont le reflet de son vif désir de former des croyants musulmans intègres et dévoués. Les contours métaphysiques des concepts philosophiques qu'il élucide à ses jeunes ouailles les préparent à affronter toutes les péripéties de la vie.

Constaté que la fréquentation de cette école traditionnelle permet au protagoniste de se décentrer est une évidence. Mais cette évidence devient pertinente quand on s'intéresse aux rapports que Samba Diallo entretient avec son maître et avec ses camarades d'école. En général, de cette école coranique, il se dégage une atmosphère de soumission et d'admiration envers le guide spirituel et une atmosphère de convivialité et de fraternité parmi les condisciples. Nous en voulons pour preuve les plaisanteries permanentes de Demba à l'endroit de Samba Diallo, lorsque ses litanies poussaient les gens de Diallobé à la générosité :

« – Écoute, Samba Diallo, dit Demba, sans toi, je sais que ma nourriture de la journée serait considérablement réduite. Nul, parmi tous les disciples du pays, ne sait autant que toi, en inspirant aux honnêtes gens une peur aussi salutaire d'Azraël, arracher de leur égoïsme cette aumône dont nous vivons. Ce matin, en particulier, tu as atteint un tragique inégalable. J'avoue que moi-même j'ai été sur le point de dépouiller mes haillons pour t'en faire offrande ». Les disciples s'esclaffèrent. « – Eh bien ? S'enquit Samba Diallo d'une voix qu'il s'efforçait de maîtriser. » (AA, 25)

Point n'est besoin de préciser ici que le Foyer Ardent assume une double fonction de socialisation et de formation du futur citoyen que la communauté voudrait avoir, en lui inculquant des valeurs, des principes et même des dogmes qui fondent sa culture, mais aussi et surtout son identité. Les activités initiatiques de ce cadre pédagogique nous déterminent à acquiescer au point de vue de Daniel-Henri Pageaux (1994, 32), pour qui l'initiation est un processus au cours duquel l'homme transforme « l'inconnu en connu et compris ».

Dans la même lancée, on observe que le jeune Samba Diallo, candide jusque-là, en vient à « frotter et limer [sa] cervelle contre celle d'autrui » (Montaigne 1966, 45), au point où sa conception de la mort est de loin différente de celle des autres enfants de son âge qui n'ont pas fréquenté l'école coranique, tel qu'on peut le noter dans son échange avec son camarade Jean Lacroix, lors d'une randonnée : « – Regarde, Jean, comme cette fleur est belle. Elle sent bon. [...] Mais elle va mourir... » (AA, 69) Jean trouve une cause rationnelle à la mort annoncée de la fleur : « – Elle va mourir parce que tu l'as coupée [...]. » (AA, 69) Mais le jeune protagoniste lui démontre la fatalité de la mort en répliquant : « – Oui, sinon, voilà ce qu'elle serait devenue. Il ramassa et montra une espèce de gousse sèche et épineuse. » (AA, 69).

Cette approche eschatologique du monde qu'a Samba Diallo lui a été inculquée par Tchierno. Et bien qu'il fréquente désormais l'école étrangère où il côtoie des camarades de race blanche, à l'instar de Jean et Georgette Lacroix qui viennent de la ville de Pau, Samba Diallo prouve par ses actes et son attitude qu'il a été profondément marqué par les enseignements de son maître coranique. Ce façonnement identitaire dont le protagoniste et les siens sont fiers, devra se heurter aux philosophies étrangères enseignées dans l'école nouvelle de la petite ville de L., où Samba Diallo est amené à s'ouvrir et ce faisant, il découvre l'altérité qui le révèle à lui-même. Les interactions diverses avec l'alter ego participent inmanquablement de la prise de conscience de l'identité singulière du protagoniste et de l'appréciation à nouveaux frais de ses origines.

La mythocritique dans cette réflexion repose sur le repérage dans *L'Aventure ambiguë*, des redondances sémantiques qui révèlent de manière patente ou latente des analogies avec un mythe de référence. Notre démarche, tout en s'inspirant des travaux fondateurs de Gilbert Durand (1992 et 1996), empruntera à ceux de Mircea Eliade (1963 et 1969) des concepts clés à l'instar de celui du mythe de l'éternel retour. Ce mythe fait référence aux origines de l'être auxquelles on revient d'une manière ou d'une autre. Origines dont l'appréciation varie au fur et à mesure qu'on s'en éloigne, d'où le besoin d'y revenir. La mobilité dont fait montre Samba Diallo dans le roman ici considéré, participe de ce fait de l'esthétisation de ce mythe. La notion d'« origines » dans cette analyse peut être doublement appréhendée. Désignant de prime abord le contexte socio-culturel d'où vient le héros et qui l'a formé depuis la prime enfance, les origines renvoient également à la genèse de l'être dans le sens du mythe biblique de la création du monde. De toute évidence, le déploiement du mythe de l'éternel retour aux sources originelles, dans le texte qui sous-tend cette réflexion, est une réalité qui se fera davantage ressentir quand le déplacement physique de Samba Diallo sera plus important dans l'espace.

I.2. La traversée des frontières nationales : altérité et relations antinomiques

Après le Foyer Ardent, l'itinéraire des études de Samba Diallo, le mène dans la ville de L. où il brillera par ses compétences³ à l'école nouvelle et sera sélectionné pour poursuivre ses études en terre française. Ce voyage pour un autre continent marque un tournant déterminant dans l'élaboration

³ Lucienne Martial (fille de monsieur Martial, le pasteur) ne tarit pas d'éloges sur Samba Diallo face à ses parents, leur avoue qu'« [e]lle a été très impressionnée par la passion et le talent avec lesquels vous Samba Diallo menez vos études de philosophie » (AA, 124).

de la personnalité de Samba Diallo. Dès son arrivée en France, il découvre l'altérité dans toute sa spécificité. Le choc pour lui est grand et il s'en trouve bouleversé. La découverte de l'autre et la cohabitation avec lui activent d'emblée un sentiment de répulsion qui peut donner lieu à une résistance à s'identifier à lui. Samba Diallo vit un contraste culturel, mais il opère des choix qui expriment son attachement à son éducation, à son identité culturelle. La scène suivante en est une illustration. Accueilli dans la famille Martial, Lucienne Martial lui propose à boire et :

Lorsqu'elle présenta à Samba Diallo son verre, il tendit le bras pour le prendre, mais il interrompit son geste à mi-chemin. — Oh ! Lucienne, dit-il, je suis vraiment confus. J'ai oublié de te dire que je ne bois pas d'alcool. [...] Samba Diallo était atterré. Il ne comptait plus les occasions, depuis mon arrivée en France, où le refus d'un verre offert avait soudain failli gâcher absurdement les fragiles moments de ses premiers contacts avec les gens [...]. Non, s'excusa Samba Diallo, ma religion l'interdit. Je suis musulman. (AA, 123)

C'est au contact de l'étranger que Samba Diallo devient conscient de sa singularité. Dès lors, le souvenir de ses valeurs et de son identité culturelle surgit en lui et l'aspect mythique du texte commence à se déployer. Samba Diallo n'hésite pas au début de son séjour européen à mettre en relief sa différence et à l'assumer. C'est pourquoi : « Le pasteur, qui s'appretait à bénir le repas, nota que Samba Diallo l'avait précédé dans la prière. » (AA, 127) L'ardeur de Samba Diallo n'a d'égal que sa ferveur spirituelle et son désir d'une certaine revendication identitaire dans ce contexte ô combien différent.

La citation sus-présentée (AA, 123) laisse entrevoir la difficile insertion du jeune héros dans la société d'accueil. Ceci s'explique par le fait que dans la manifestation phénoménologique de l'altérité il y a un affrontement, un heurt qui pourrait engendrer un conflit primordial. Vivre sa foi était devenu un défi quotidien et Samba Diallo comprit, comme le fit Fintan, après son embarquement sur le *Surabaya* en partance pour le Nigéria, que : « Jamais plus rien ne serait comme autrefois. » (Le Clézio 1991, 14) La fracture entre les valeurs traditionnelles inculquées au protagoniste et celles modernes de son pays d'accueil marque le début d'un nouveau parcours initiatique dont l'issue a été redoutée à l'avance par la Grande Royale, tante de Samba Diallo et figure importante dans la société des Diallobé :

L'école où je pousse nos enfants tuera en eux ce qu'aujourd'hui nous aimons et conservons avec soin, à juste titre. Peut-être notre souvenir lui-même mourra-t-il en eux. Quand ils nous reviendront de l'école ; il en est qui ne nous reconnaîtront pas. Ce que je propose c'est que nous acceptions de

mourir en nos enfants et que les étrangers qui nous ont défaits prennent eux toute la place que nous aurons laissée libre. (AA, 57)

En dépit des apparences, le récit du séjour du protagoniste en France met en scène un véritable théâtre d'échanges. L'importance accordée aux systèmes culturels dans ce roman, rappelle qu'avec Gilbert Durand (1992, 340), la mythocritique « tend [...] aussi à rejoindre les préoccupations sociales ou historico-culturelles. » Cette méthode d'analyse permet également de focaliser le processus de compréhension du récit mythique sur les rapports entre le héros et la terre d'accueil. Aussi, Samba Diallo quitte-t-il une société familière et bien normée pour découvrir d'autres mœurs. Ce voyage, en montrant au protagoniste un monde étranger, éveille sa conscience de l'autre et du monde. Les relations antinomiques⁴ entre sa culture basée sur la foi et celle des Français fondée sur le rationalisme, approfondissent le fossé culturel et identitaire entre les deux entités, au point où chez le héros on observera au fil du temps, comme un glissement, une sorte de désappartenance identitaire. En effet, au terme de sa lecture de la correspondance du chef des Diallobé :

Samba Diallo laissa tomber la lettre. Et puis non, pensa-t-il. Que me font leurs problèmes ? J'ai le droit de [...] me retirer de l'arène où s'enchevêtrent leurs désirs, leurs infirmités, leur chair, de me retirer au-dedans de moi-même. Après tout, je ne suis que moi-même. Je n'ai que moi. (AA, 138)

Ce constat de l'usure identitaire est saisissant. Le héros vit un détachement culturel dû non seulement à la distance, qui le sépare de ses origines, mais également à son environnement immédiat qui le plonge dans des réalités diamétralement opposées à celles des Diallobé. Cette situation augure une rupture identitaire qui l'exposerait à l'aliénation. Samba Diallo voudrait se démarquer, mettre en avant son individualité et battre en brèche l'identité collective des Diallobé. Mais comment se désolidariser de sa communauté originelle sans en renier les principes ? En effet, la symbolique du voyage consiste à accepter qu'une partie de soi meurt pour donner naissance à autre chose : un moi transformé, voire enrichi.

D'où l'intérêt que prend ici le concept antique du « *Panta rhei*⁵ » qui stipule que « tout coule », tout se transforme. Dans ce sens, le voyage ne saurait être un mouvement à sens unique, qui engendrerait exclusivement une perte, la mort. C'est en effet une dialectique de la perte et du gain, de la mort et de la naissance, de la fin et du commencement. La dynamique

⁴ Entre autres contrastes culturels, Samba Diallo observe avec étonnement que M. Martial qui est chrétien, admet que sa fille Lucienne choisisse de ne pas l'être et de militer plutôt pour le marxisme. Une telle liberté n'est pas envisageable en contexte Diallobé.

⁵ Concept attribué à Héraclite, philosophe grec du VI^e siècle.

cyclique initiée par le concept antique du « *Panta rhei* » est manifeste dans *L'Aventure ambiguë*, au regard de l'itinéraire que trace le parcours du héros Samba Diallo. Mais la remise en cause dont fait montre le héros est à n'en point douter la manifestation de son trouble identitaire. Lequel trouble serait sous-tendu par une quête de soi au sens de François Moureau (1986, 165-166) qui estime que : « Partir, c'est renaître un peu, mettre en parenthèses, dépouiller le vieil homme [...] le voyageur a rompu les amarres avec son monde pour aller vers l'inconnu où se trouve [...] l'illumination sur soi-même. »

II. Crise identitaire sous fond de quête de soi

La quête de soi que suscite la mobilité spatiale se présente tel un véritable périple intérieur dont les effets sur le personnage peuvent se révéler très perturbateurs. Le métissage culturel qui s'impose au jeune protagoniste est marqué du sceau de la pénibilité et même du tragique.

II.1. La difficile hybridité culturelle : une impasse identitaire

Née de l'inéluctable métissage culturel que lui imposent les circonstances, la crise identitaire de Samba Diallo procède par le doute et par la récurrence de quelques légèretés dans sa ferveur spirituelle d'antan. Par cette situation, l'auteur met progressivement en lumière le mécanisme de la perte graduelle des origines. Le héros finit par oublier de prier comme le rapporte le narrateur : « Il se leva, s'apprêta et se mit au lit. Tard dans la nuit, il s'aperçut qu'il avait oublié de faire sa prière du soir, et dut se faire violence pour se relever et prier. » (AA, 138) Surpris par cette omission, Samba Diallo sent s'agrandir la distance entre Dieu et lui ; aussi se mit-il à geindre :

Mon Dieu, Tu ne Te souviens donc pas ? Je suis bien cette âme que Tu faisais pleurer en l'emplissant. Je T'en supplie, ne fais pas que je devienne l'ustensile que je sens qui s'évide déjà. [...] Tu ne saurais m'oublier comme cela. Je n'accepterais pas [...] de pâtir de Ton éloignement. Souviens-Toi comme Tu nourrissais mon existence de la tienne. [...] Ta vérité ne pèse plus très lourd, mon Dieu. (AA, 139)

Dans cette tentative d'attiser la flamme qui jadis brûlait en lui, Samba Diallo ressent le besoin de procéder à un choix. Dès lors, il se trouve embarrassé. Ce dilemme le plonge dans une angoisse existentielle si profonde que sa veillée de prière⁶ n'y put rien faire. Las de s'interroger et de

⁶ « Le matin trouva Samba Diallo accroupi tout éveillé sur le tapis des prières ; les membres noués de douleur. » (AA, 139)

plaider dans son oraison, il la clôt en relativisant le poids de la vérité divine. Il semble intéressant d'observer ici que la pratique de la prière pour Samba Diallo a subi ce que Mircea Eliade (1969, 33) appelle « un long processus de désacralisation ». Ce mécanisme matérialisé par l'oubli de prier augure une désappartenance par rapport à ses origines et une métamorphose interne du héros. Tout bien considéré, on observe comme un échec dans la rencontre profonde avec l'autre. D'où l'enrichissement unilatéral dont se plaint Lucienne, que Samba Diallo vient d'encenser : « J'accepte ton admiration et la porterai désormais comme une parure. Mais, elle n'enrichit que moi [...] » (AA, 152)

Il est évident que le héros semble se fermer à tout autre enrichissement avec l'étranger, excepté celui philosophique que lui imposent ses études. Cette conjoncture s'explique par la mythocritique, dont l'objectif est de montrer que lorsqu'« [o]n se penche sur un texte quelle que soit sa nature, le mythe⁷ nous interpelle, parce que comme lui, le roman et l'histoire cherchent à résoudre un conflit, une crise afin d'établir l'ordre social » (Zupancic 1994, 133). Il est désormais clair que le déplacement pour la France a engendré des changements dans l'identité de Samba Diallo. Point n'est besoin d'indiquer que tout changement, même le plus minime agit sur l'organisme, entraînant parfois des traumatismes, car cette variation représente une rupture momentanée dans l'équilibre de vie du sujet. On observe que le changement d'espace est mal vécu par le protagoniste.

Dès lors, le mythe des origines, ou mieux celui de l'éternel retour se révèle très fécondant. En effet, ce mythe se fonde sur la circularité du temps pour en examiner les implications sur l'être humain. C'est dans cette perspective que Mircea Eliade (1969, 146) fait observer que : « La conception grecque et platonicienne du temps, n'est rien d'autre que la dernière version, et la plus élaborée philosophiquement, d'une vision du monde qui a été celle de toutes les sociétés dites archaïques, ou traditionnelles. » Cheikh Hamidou Kane esthétise le mythe de l'éternel retour dans son roman par le tremplin des correspondances entre le héros et les siens restés au pays. Ces échanges épistolaires, qui sont autant de manifestations du déplacement non physique, facilitent une plongée dans les origines du héros à l'effet de le ressourcer, car son malaise identitaire est réel tel qu'il le confie à Pierre-Louis :

C'est difficile, prononça enfin Samba Diallo. Ici, on dirait que je vis moins pleinement qu'au pays des Diallobé. [...] Il me semble qu'au pays des Diallobé l'homme est plus proche de la mort, par exemple. Il vit plus dans sa familiarité. Son existence en acquiert comme un regain d'authenticité. [...] Il me semble encore qu'en venant ici, j'ai perdu un mode de connaissance

⁷ Le mythe est conçu ici d'après les travaux de Gilbert Durand, comme un récit, une histoire qui permet de répondre à une angoisse individuelle ou collective.

privilegié. [...] Le monde n'était pas silencieux et neutre. Il vivait. [...] Ici, maintenant, le monde est silencieux et je ne résonne plus. Je suis comme un balafon crevé, comme un instrument de musique mort. (AA, 162-163)

Comprenant la nostalgie et le ressenti de son interlocuteur, Pierre-Louis, qui est aussi un expatrié, partage la peine du héros en ces termes : « Je sais ce que c'est. Ce n'est pas l'absence matérielle de votre terroir qui vous tient en haleine. C'est son absence spirituelle. » (AA, 163) Cet échange démontre à suffisance que la perte des repères de Samba Diallo prend ancrage dans la superposition de deux espaces (diallobé et français), de deux visions du monde (spirituelle et matérialiste). Les comparaisons contenues dans l'aveu sus-présenté du héros explicitent l'intensité de son dilemme dont l'enjeu principal est un choix existentiel. Samba Diallo a perdu son éden : ses origines ; il en est conscient et prend la pleine mesure de la situation en précisant qu' : « Il n'y a pas une tête lucide entre deux termes d'un choix. Il y a une nature étrange, en détresse de n'être pas deux. » (AA, 164) La détresse de l'entre-deux est à n'en point douter subséquente de l'impossibilité d'être véritablement deux. Cette posture à califourchon métamorphose le personnage, faisant de lui un être étrange, un être en ballottage. En mal de repères, Samba Diallo semble perdre la lucidité et se rapproche du pire : le tragique.

II.2. Le voyage dans l'au-delà ou la portée du mythe de l'éternel retour

Confrontée aux défis du nouvel environnement, l'identité de Samba Diallo a sombré dans la confusion. Il essaye, mais en vain, de concilier son patrimoine et l'étranger. Vivre ailleurs suppose de ce fait un voyage sans cesse effectué par la mémoire entre la terre hospitalière et celle des origines. Ce va et vient mnésique dessine la trajectoire suivie par l'encodage du mythe des origines dans *L'Aventure ambiguë*. Laquelle trajectoire est à l'image du cosmos au sens de Mircea Eliade (1969, 67) qui fait constater : « Qu'il existe partout une conception de la fin et du début d'une période temporelle, fondée sur l'observation des rythmes bio-cosmiques. » L'apport mémoriel dans la quête identitaire du protagoniste le fait voyager sans se déplacer physiquement à l'effet de retrouver ses repères. Par ce transport immatériel, le héros plonge dans une sorte d'obsession du passé qui démontre l'importance de la mémoire dans la quête de soi, dans le retour aux origines. Cette mémoire, de l'avis de Henry Rousso, (1998, 16) : « [...] constitue la dénomination actuelle, dominante, par laquelle on désigne le passé non pas de manière objective et rationnelle, mais avec l'idée implicite qu'il faut conserver ce passé, le maintenir vivant en lui attribuant un rôle. » Ce rôle est celui de préserver l'individu d'une désintégration identitaire que Jean Maisonneuve (1988, 15)

présente comme : « Les états de déséquilibre par insatisfaction qui entraînent chez le sujet [...] une conduite et une mentalité pathologiques. »

L'état d'âme du héros augure une désorientation que son père entrevoit grâce aux échanges épistolaires et pour l'en préserver, il l'enjoint de rentrer au bercail⁸. Ce retour au bercail, est une facette du mythe de l'éternel retour, qui connaît des éclipses et des resurgissements que Mircea Eliade (1963, 13) appelle « survivances et camouflages ». Et Gilbert Durand (1996, 105) se fait plus précis en affirmant que : « Le mythe ne se conserve jamais à l'état pur. Il n'y a pas de moment zéro du mythe, de commencement absolu. Il y a des inflations et des déflations. C'est pour cela que le mythe vit, c'est pour cela qu'il est endossé par des cultures, et par des personnes, et par des moments. » Le ballottage identitaire créé par l'Occident⁹ via ses théories philosophiques a eu raison de l'équilibre ontologique dont jouissait Samba Diallo. Selim Abou (1981, 13) souligne bien ce point de bascule de l'identité du protagoniste : « Pour nous en tenir au point de vue pratique, il est clair que prétendre refouler son origine, son histoire, sa culture, pour intérioriser d'emblée le monde de l'autre, est le moyen le plus sûr de s'exposer aux dissociations psychiques. » Au cœur de sa crise identitaire, le héros fait l'expérience d'un voyage spirituel. Cette sorte de non-déplacement physique le transporte spirituellement vers le maître des Diallobé qu'il invoque dans ce récit que nous livre le narrateur :

[...] son souvenir [celui de Samba Diallo], soudain, lui présenta un visage. Il le vit avec une intensité presque hallucinante : là, en face de lui, dans la lumière, jaune et parmi la foule entassée, le visage du maître des Diallobé avait surgi. Samba Diallo ferma les yeux, mais le visage ne bougea pas. Maître, appela-t-il en pensée, que me reste-t-il ? Les ténèbres me gagnent. [...] Le visage du maître ne bougeait pas. [...] Il était grave et attentif. Samba Diallo, de nouveau, l'invoqua. (AA, 174)

Cette scène décrit-elle une hallucination, un délire, une vision ? Il nous semble qu'il s'agit là des dissociations psychiques, qui sont autant de manifestations du tourment identitaire du héros. Ils décrivent les « mouvements de la conscience »¹⁰ du sujet voyageant, qui mettent en lumière les mobiles qui déterminent le héros à rentrer vers ses origines dans l'espoir de trouver un expédient à sa quête identitaire. Aussi acquiesçons-nous le point de vue de Durand (1996, 101) qui allègue : « Je crois effectivement qu'un mythe ne disparaît jamais, il se met en sommeil, il se rabougrit, mais il attend un éternel retour, il attend la palingenèse. » Ces propos sont

⁸ « Mon opinion, lui dit-il, est que tu reviennes. [...] Il est grand temps que tu reviennes, pour réapprendre que Dieu, n'est commensurable à rien » (AA, 175).

⁹ Lequel Occident « [...] s'était immiscé en lui, insidieusement, avec les pensées dont il s'était nourri chaque jour, depuis le premier matin où, à L. il avait été à l'école étrangère. » (AA, 170).

¹⁰ Cette expression est de Joelle Gardès-Tamine et de Marie Claire Hubert (1993).

applicables au mythe des origines qui, en effet ne disparaît pas du roman kanien qui sous-tend notre analyse. Il parcourt le roman d'un bout à l'autre, en revêtant quelques fois des aspects plus ou moins élaborés, déclinés tantôt sous forme de perte des origines, tantôt sous forme de retour auxdites origines.

Le déplacement physique, qui ramène le héros vers sa terre natale n'a pas, contre toute attente, comblé le vide créé en lui par son séjour français. Une fois au bercail, il ne sent plus Dieu avec autant de plénitude que dans le passé. L'aventure spirituelle de Samba Diallo se poursuit, riche d'une réflexion sur le rapport entre le moi et l'autre, sur la confrontation des cultures, sur l'existence humaine et sa finalité. La relation entre l'être humain et Dieu peut être considérée comme l'une des causes immédiates du drame qui se prépare. Une fois au cimetière où repose Tchierno, le héros se recueille et confesse que sa foi, jadis ardente, a disparu au profit du doute : « Je ne crois pas [...] je ne crois plus grand-chose, de ce que tu m'avais appris. Je ne sais pas ce que je crois. » (AA, 186) Cet aveu est d'autant plus authentique qu'il se matérialise dans les postures incrédules que le héros adopte dorénavant.

En effet, Samba Diallo, malgré les insistances du fou, réitère sans ambages son refus catégorique de prier. Chose inacceptable pour le fou qui l'a connu très pieux. Le héros, lui dit entre autre : « [...], je ne vais pas à la mosquée. Je t'ai déjà dit de ne plus m'appeler à la prière. » (AA, 178) et plus loin : « On n'oblige pas les gens à prier. Ne me dis plus jamais de prier. » (AA, 185) Les négations totales dans ces réponses de Samba Diallo incitent le fou à commettre l'irréparable. Brandissant son arme, il tue le héros.

Le tragique de cette situation finale du roman est diversement appréciable. De prime abord, le héros étant devenu étrange par son rejet des valeurs spirituelles qui l'ont bâti jadis, le fou voit en lui une altérité à éliminer au sens de Selim Abou (1981, 9) pour qui : « L'autre n'est pas seulement l'étranger que je peux déprécier ou mépriser, il est l'ennemi que d'une manière ou l'autre, je dois combattre. » En outre, cette fin tragique pourrait prendre une valeur salutaire, à considérer que le fou l'affranchit ainsi du tourment de plus en plus pénible qu'il vit, à la quête de sa véritable identité. On pourrait tout aussi bien, sans faire l'apologie du crime, voir en ce coup funeste, un moyen de prémunir Samba Diallo de l'apostasie à laquelle l'exposait son scepticisme. Sa rencontre de l'autre en Occident a annihilé sa dévotion ; sa mort spirituelle a de ce fait précédé sa mort charnelle qui l'entraîne dans le voyage pour l'au-delà. Lequel voyage marque son retour aux véritables origines à en croire l'acception biblique du mythe des origines. Tout compte fait, les relations interculturelles ne devraient pas annihiler le moi au risque de se sentir de nulle part, désorienté, exilé sur la terre. La mort de Samba Diallo pourrait tout aussi

bien être appréhendée tel un défaitisme. Mais à la réflexion, l'auteur semble la peindre comme un voyage qui l'éloigne de cette terre assimilable à un monde d'exil et d'ambiguïté, pour l'introduire dans la patrie originelle qui est paix et félicité.

N'est-ce pas là la quintessence de son échange avec la voix qui l'accueille, après le coup fatal, dans l'au-delà ? : « – Tu entres où n'est pas l'ambiguïté. Sois attentif, car te voilà arrivé [...] – Salut ! Goût retrouvé du lait maternel, mon frère demeuré au pays de l'ombre et de la paix, je te reconnais. Annonceur de fin d'exil, je te salue. » (AA, 190) L'allusion au goût retrouvé du lait maternel, nous permet d'évoquer *in fine* la référence à Gaïa la grande déesse, la Terre-Mère¹¹, qui campe le mythe de la nature. Ce dernier mythe établit un lien originel et organique entre l'espèce humaine et la terre, la mère vers laquelle on revient toujours. Le véritable retour aux origines, dans la matrice, symbolise la béatitude, l'éden retrouvé et suivant cette perspective, ce roman de Cheikh Hamidou Kane se donne à analyser comme une lecture spirituelle du monde.

Conclusion

Par *L'Aventure ambiguë*, roman à forte coloration philosophique, Cheikh Hamidou Kane prouve que la vie est un voyage, une quête mystique dans laquelle l'exilé sur la terre aspire à retrouver sa source originelle. La mobilité spatiale débouche sur la quête de soi via la rencontre avec l'autre. Les travaux de Durand et ceux de Eliade nous ont permis de rendre compte du rôle épistémique et théorique du mythe des origines. Le voyage métaphysique qu'effectue Samba Diallo dans l'au-delà attire l'attention sur la nécessité de la préservation de l'identité profonde de l'individu au cœur du processus irréversible de la mondialisation. Notre réflexion souligne le danger de l'avènement d'une civilisation universelle au détriment de la civilisation de l'universel. Raison pour laquelle nous observons avec Alain Touraine (1997, 208) qu' : « Il est nécessaire de s'opposer avec force à la colonisation culturelle et à l'imposition d'un mode de vie dominant du monde entier. » Très fécond dans cette réflexion, le mythe des origines ou de l'éternel retour aux dites origines s'associe au tragique de la fin du roman pour camper le plaidoyer pour la préservation de l'idiosyncrasie de chaque individu ou communauté comme un préalable à l'enrichissement dans la rencontre avec l'alter ego.

¹¹ Mircea Eliade, « Mythologies – Dieux et déesses ». *Encyclopædia Universalis*. [En ligne] URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/mythologies-dieux-et-deesses/>

Références bibliographiques

- Abou, Selim. *Identité culturelle*. Paris : Anthropos, 1981.
- Durand, Gilbert. *Figures mythiques et visage de l'œuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*. Paris : Dunod, 1992.
- Durand, Gilbert. *Champs de l'imaginaire*. Grenoble : UGA Éditions, 1996.
- Eliade, Mircea. « Survivances et camouflages des mythes ». *Diogène*, vol. 41, 1963 : 3-27.
- Eliade, Mircea. *Le Mythe de l'éternel retour*. Paris : Gallimard, 1969.
- Eliade, Mircea. « Mythologies – Dieux et déesses ». *Encyclopædia Universalis*. [En ligne]. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/mythologies-dieux-et-deesses/> (consulté le 14 décembre 2020).
- Gardès-Tamine, Joelle et Hubert, Marie Claire. *Dictionnaire de la critique littéraire*. Paris : Armand-Colin, 1993.
- Le Clézio, Jean-Marie, Gustave. *Onitsba*. Paris : Gallimard, 1991.
- Maisonneuve, Jean. *La Psychologie sociale*. Paris : P.U.F., 1988.
- Montaigne, Michel. *Essais*, tome I. Paris : Hatier, 1966 [1580].
- Moureau, François. *Métamorphoses du récit du voyage*. Genève : Champion-Slatkine, 1986.
- Pageaux, Daniel-Henri. *Littérature générale et comparée*. Paris : Armand-Colin, 1994.
- Rouso, Henry. *La Hantise du passé. Entretiens avec Philippe Petit*. Paris : Textuel, 1998.
- Touraine, Alain. *Pourrions-nous vivre ensemble ? Égaux et Différents*. Paris : Fayard, 1997.
- Zupancic, Metka. *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*. Ottawa : Les Éditions du Noudir, 1994.

Corpus

- Kane, Cheikh., Hamidou. *L'Aventure ambiguë*. Paris : Julliard, 1979.

La fabrication des « êtres transfrontaliers » dans quelques romans africains francophones de l'extrême contemporain

Diouma FAYE

Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal

Résumé : Le thème du voyage ainsi que ses enjeux sont abordés sous tous leurs aspects dans les fictions africaines francophones. Qu'il s'agisse du déplacement intérieur (« migrance ») ou physique (migration), le voyage contribue, de plusieurs façons, à la fabrication des « êtres transfrontaliers », représentés soit par des autochtones soit par des migrants vivant entre deux ou plusieurs mondes/univers physiques ou imaginaires. Localisés dans un « tiers espace », ces individus possèdent une identité hybride, se trouvant souvent en proie au tiraillement identitaire. Dans notre communication, nous nous proposons d'étudier ces « êtres transfrontaliers » à partir de quelques romans africains francophones de l'extrême contemporain en utilisant, comme méthode d'approche, la géocritique.

Abstract: The theme of travel and its challenges are addressed in all aspects in African works of fiction written in French. Whether the displacement is internal ("migrance") or external (migration), travel contributes, in several ways, to the making of "cross-border beings", represented by indigenous characters or migrants who live between two or more worlds, whether physical or imaginary. Located in a "third space", these people have a hybrid identity, often in the grip of identity tension. In our communication, we propose to study these "cross-border beings" from a few African novels written in French of the extreme contemporary by using, as a method, geocriticism.

Mots-clés : Voyage, transfontalier, imaginaire, migrance, migration, entre-deux.

Keywords: Travel, transfontal, imaginary, migrance, migration, in-between.

I. Entre imaginaire et « migrance »

L'imaginaire est le monde extraordinaire dans lequel évoluent les individus. Il est une fusion de plusieurs univers relatifs, peu ou prou, aux personnages. Le concept de l'imaginaire peut être défini comme le prolongement du monde réel dans celui de l'imagination. Le second nourrit le premier par des systèmes de transfert complexes. En ce qui concerne la « migrance », elle rend compte d'une forme d'errance et renvoie aussi bien à une situation d'errance géographique qu'à une instabilité intérieure. En d'autres termes, la « migrance » est l'espace de l'entre-deux où se situe le personnage qui est à la croisée de plusieurs cultures dont la présence-confrontation est à l'origine de son tiraillement identitaire. Or, cet espace de l'entre-deux naît par le biais de l'imaginaire.

I.1. Des sources de la « migrance »

Terme forgé par Émile Ollivier (1999), la « migrance » rend compte d'une forme d'errance et ne s'emploie spécifiquement que pour les représentations fictionnelles. La « migrance » n'est pas un concept nouveau dans les fictions africaines francophones puisqu'elle existait déjà dans les années 1930 et 1940. Toutefois, le phénomène connaît une plus grande ampleur provoquée par un monde dominé par les médias, un monde à la mobilité entravée pour certains et aux frontières très poreuses quant aux flux d'idéologie, de concepts et de technologies qui – le plus souvent – passent du Nord au Sud. Cela dit, la « migrance » est causée par des « transferts » et/ou des « projections ». Les « transferts » renvoient aux différents canaux de circulation des éléments de l'altérité. Il s'agit aussi bien des discours relatifs au voyage, relayés par les émigrés de retour au pays, que de la rumeur. Par « projections », il est symboliquement fait allusion à une « migrance » plus complexe où les personnages font face, par des relais visuels ou d'autres types de médias, aux différents éléments des cultures venues d'Ailleurs. Quant au terme « médias », il englobe la télévision, la radio, le cinéma, la photographie, les réseaux sociaux et tout autre moyen servant à la communication et à la diffusion d'informations. Reflets d'une époque fortement modernisée, les médias sont utilisés dans les coins les plus reculés de la planète de sorte que les flux d'informations font partie des « activités humaines [qui] sont déterritorialisées et dématérialisées » (Sarr 2017, 30).

Dans les fictions africaines francophones, les médias sont présentés non pas comme des canaux d'information mais comme des moyens de « création » de l'altérité par la représentation de ses cultures, de ses symboles, la projection de ses idéologies à travers les « antennes paraboliques, qui diffus[ent] l'éclat du Nord auprès des damnés de la terre » (Miano 2011, 146) ainsi qu'on peut le lire dans le roman *Ces âmes chagrines* de Léonora Miano. En effet, certains personnages vivant dans le Sud sont « habitués à s'abreuver d'images qu'ils n'avaient pas produites » (Miano 2008, 174). Le médium, l'écran télévisuel en tout cas, devient « la vitrine blindée, diffractée en millions de lucarnes à travers le monde, maintenant froidement au dehors, réduits à n'en contempler le contenu scintillant que du plus loin » (Mazauric 2012, 69). D'ailleurs, l'implication de la télévision dans la diffusion d'images venues d'Ailleurs est mise en relief dans le roman *Des fourmis dans la bouche* de Khadi Hane :

[Paris] sa lumière envoûtante, ses avenues, ses grands boulevards, ses boutiques et ses Champs-Élysées se donnent partout dans nos pays où les télévisions du Sud invitent sans cesse au voyage avec *Hélène et les garçons*, *Qui veut gagner des millions* ou *Pop star*. L'Africain sait tout de Paris avant d'y venir : la rue de Rivoli, le Pont-Neuf, Château-Rouge, Château-d'Eau et Barbès. (Hane 2011,139)

Ainsi, dans l'espace du Sud, la « migration » est le résultat de plusieurs facteurs à la fois endogènes et exogènes que sont les voyageurs et les médias, les deux principaux bâtisseurs de l'altérité. Les premiers la portent et les seconds l'important. Les discours de ces voyageurs, voilés sous « une identité circonstancielle et intérimaire, qui ne peut être que fausse » (Diouf 2013), sont largement relayés par la rumeur qui participe à bâtir ou à maintenir le mythe de l'Europe. La place importante que bien des émigrés tiennent aux yeux de certains personnages, peut être expliquée de la sorte :

Les Africains qui se sont rendus à Paris et qui reviennent en Afrique possèdent une plus-value aux yeux de ceux qui sont restés et qui rêvent du mythe parisien. Pour accroître leur aura, ceux qui reviennent ont intérêt à maintenir ce mythe et à consolider sa croyance. Ceux qui le déconstruisent sont systématiquement mis au ban de leur communauté car ils ruinent ce capital. C'est ce qui explique la durabilité du mythe de Paris. (Dessy 2011, 81)

La « migration » est ainsi provoquée par un système complexe de projection (imaginaire) et de circulation des voyageurs (déplacement), des médias (transferts). Les voyageurs construisent un discours. Les médias renforcent « le sentiment du voyage, du risque, du dépassement de soi. [...] Les images [sont] une invitation à ne pas avoir peur, à se lancer dans la course pour atteindre l'Eldorado » (Diouf 2018, 74-75). De tout ce qui précède, on peut retenir que les discours migratoires et les médias sont de puissants vecteurs de l'altérité qui participent au processus d'altérisation des personnages autochtones valsant, l'imaginaire aidant, entre l'espace du Sud et l'espace rêvé du Nord. Ils sont ainsi tributaires de plusieurs appartenances tandis que la présence-confrontation de ces différents aspects culturels les place dans un troisième espace, celui de l'entre-deux.

I.2. Le tiers-espace de l'entre-deux

L'entre-deux est constitué de deux espaces : celui d'origine des personnages, souvent problématique et celui du Nord, inaccessible. L'enjeu se trouve ainsi dans ce va-et-vient constant entre l'espace du Nord et l'espace du Sud. Par les « transferts » du culturel, les médias et les voyageurs contribuent à l'altérisation des sujets autochtones qui habitent alors, en imagination, les contrées rêvées. L'entre-deux peut se définir alors comme le tiers espace qui permet aux personnages d'entreprendre des voyages « imaginaires », en faisant fi de toutes sortes de frontières. C'est le troisième espace, souvent fait d'hybridité, de déplacements, d'errance et parfois d'étrangeté, qu'ils se construisent afin de l'habiter.

L'espace de vie se conçoit comme un espace de transit pour le sujet dont le seul souci est de le quitter, quel que soit le moyen utilisé. Le rêve devient pour lui une façon d'échapper à la réalité qui l'environne et de se plonger dans un autre univers. L'entre-deux est ainsi composé de deux ou plusieurs territoires et de deux ou plusieurs imaginaires avec des personnages qui valent d'un lieu à un autre, d'un imaginaire à un autre. Cela dit, leur identité se complexifie davantage. Désormais, ils ne sont plus d'un seul espace, ni d'un seul lieu et leur identité est éminemment hybride. Toutefois, cet espace de l'entre-deux peut se révéler comme un espace de tension car la « migration » arrache progressivement les personnages de leur territoire d'origine pour les placer dans un territoire *autre*. C'est ce que J. J. Rousseau Tandia appelle la « paratopie d'identité » qu'il définit comme la situation « par laquelle le sujet s'écarte d'un groupe sans véritablement se loger dans un autre » (Mouafou 2016, 15). Il s'agit des sujets que Beyala nomme, de façon provocatrice, les « transsexuels culturels » (Beyala 1994, 66) en raison de leur passage d'un univers à un autre. Ces figures transfrontalières traversent toutes les frontières (in)imaginables et participent au processus de complexification et de ramification de leur identité, nourrie d'apports et de références culturels venant d'Ailleurs. En outre, cette configuration entre dans la logique d'un monde désormais hybride.

L'identité frontalière est spécifique à l'être humain ; en effet, elle peut être « l'apanage du voyageur ou de l'immigrant, mais aussi de l'autochtone demeuré à son gré sur le continent africain, dont la liberté de circulation entre les continents et dans les espaces étatiques européens, eu égard à sa condition sociale, sa créativité ou son éventuelle renommée, n'est pas entravée ou limitée » (Mazauric 2012, 346). Cette identité est aussi celle de tous les autres autochtones restés sur le continent malgré eux et qui reçoivent de plein fouet, par le biais des médias et des voyageurs – deux sources d'altérité – les transformations et réformations issues d'un monde universaliste. Les déplacements imposés par l'époque sont en contradiction avec la condition de l'« étranger » considéré comme un intrus, un indésirable parfois, un oiseau migrateur qui s'invite dans l'assiette des « Autres ». Il faut préciser que la frontière entre le personnage et l'Autre est rendue caduque par les mobilités, même si leur relation est tissée de tension, de remise en cause et/ou de préjugés, d'« altruicide » (Mbembe 2013, 23-24).

Ainsi, le territoire de l'entre-deux brise les frontières entre les individus, les imaginaires et fait éclore un monde hybride. C'est la condition de l'étranger, du migrant (géographique ou imaginaire), de l'errant qui permet d'évoquer les questions identitaires, de repenser l'identité dans sa complexité et de mesurer son impact dans un monde qui se veut universaliste mais où, au même moment, tout est fait pour endiguer la mobilité. Il est vrai que tout individu sujet aux déplacements, quelles que soient ses origines, est tenu non pas de se forger une nouvelle identité, mais de remodeler cette dernière dans la mesure où l'identité n'est jamais fixe.

Elle est malléable à souhait. En effet, les identités sont le résultat d'une incessante évolution, d'un « mouvement permanent de construction/déconstruction conçu comme un système inachevé et en perpétuelle construction » (Albert 2005, 111). Par ailleurs, il faut rappeler que « le continent africain est sans doute un de ces laboratoires par excellence pour quiconque veut observer l'évolution actuelle de la mondialisation » (Mabanckou-Waberi 2017, 239).

II. La condition « transfrontalière »

Bien des raisons poussent les personnages à prendre le chemin de l'émigration, qu'il s'agisse de l'exclusion sociale, de la quête de l'avoir, du savoir ou encore de la liberté. Mais quel que soit le motif des déplacements, il ne se départit guère d'un aspect « migrantiel », à des degrés certes divers. Selon que le personnage effectue le voyage pour ou à cause de la famille, de la communauté, de la société, certaines mobilités sont rattachées, plus ou moins, à la « migrance ». En effet, quoique celle-ci ne soit pas une raison de migrer, elle stimule cependant bien des déplacements.

II.1. Du monde rêvé au monde réel

Au-delà des motifs évoqués par certains personnages pour justifier le voyage qu'ils entreprennent, il y a la fascination que l'Europe exerce sur les Africains qui en font la destination idéale. Toutefois, le départ n'est rien d'autre qu'un deuxième voyage pour la plupart des personnages qui l'ont effectué à plusieurs reprises par le biais de l'imaginaire. Cette situation fait de ces individus des êtres « transfrontaliers », des gens du voyage. Comme le dit la narratrice du roman *Des fourmis dans la bouche*, ce voyage est pour le moins, inévitable :

Des millions de pauvres s'étaient déjà laissé prendre dans ses filets. En dépit des lois, décrets et alinéas, ils étaient encore nombreux à braver le législateur obsédé par son désir de sceller l'entrecuisse de la capitale. Il ne comprenait pas que Paris était la promesse du pauvre. [...] Rien n'y faisait, de tous les coins d'Afrique les prétendants embarquaient à bord d'une pirogue, prêts à donner leur vie pour caresser les hanches de la cité cruelle. On pouvait s'interroger, d'ailleurs, sur l'utilité d'une loi. Pensait-on arrêter le pauvre dans son élan de survie, le laisser crucifié à sa faim, l'obliger à mourir dans son pays où rien n'allait ? Et puis Paris est Paris. C'est elle qui prend. C'est elle aussi qui rejette quand elle en a assez. (Hane 2011, 138-139)

Ainsi, les mobilités qui vont du Sud au Nord sont déclenchées par un large éventail de motifs. Il suffit qu'un émigré commence à investir chez lui pour qu'il soit considéré comme une référence. L'émigration, chez les

personnages de Mabanckou, par exemple, s'apparente à l'émigration comorienne qui n'a pas « pour finalité de s'enraciner en France. On y vient pour gagner de l'argent, rentrer au pays réaliser les cérémonies qui vous permettront d'accéder à la notabilité » (Toihiri 2002, 159).

Dans certains pays du Sud, les difficiles conditions de vie ne laissent pas d'autres choix de vie aux jeunes qui tentent le voyage, par tous les moyens. Il y a souvent la pression familiale qui peut se doubler d'une pression sociale. Celle-ci peut se manifester de deux façons : l'une, verticale, vient de la société de manière générale par des implicites que les personnages doivent savoir décoder. C'est un appel tacite, non formulé, adressé aux jeunes à la fleur de l'âge qui sont ainsi invités à se démarquer de leur pair et à se forger un destin. L'autre, horizontale, provient d'un groupe assez restreint, une petite communauté, se situant entre l'espace familial et l'espace sociétal. Quant au futur émigré, « l'obligation lui était faite de réussir pour prendre soin des autres. C'était cela la solidarité subsaharienne, telle qu'on la lui avait enseignée : le poids de la réputation, de la prospérité d'une communauté entière, reposant sur les épaules d'un seul individu » (Miano 2011, 106). Ainsi, bien des personnages cèdent à ces pressions car les rêves, comme l'a souligné Catherine Mazauric, « sont aussi parfois ceux que nourrissent des parents poussant leur rejeton à partir » (Mazauric 2012, 158). La famille étant au centre des calculs de l'émigré, son voyage est symbolique, car placé sous le sceau du collectif. L'émigré part avec les autres en soi. Il est un Atlas des temps modernes qui s'abstient, cependant, de gémir sous le poids de son fardeau.

La « migration », ajoutée à la précarité d'aucuns et aux différentes pressions, déstabilise davantage les personnages. En effet, « les masses sont souvent réduites [...] à l'imitation [...] à l'exil, toutes réactions qui sont des formes de "résignation", de mal-être, des signes du malaise social » (Toihiri 2002, 162). Cela dit, « le phénomène de l'émigration, avant d'être une réalité concrète qui se manifeste par l'emprunt d'une trajectoire qui relie un point de départ, l'Ici, à un point d'arrivée, l'Ailleurs, est d'abord une réalité psychologique consécutive à un manque, une absence, au sens large du terme » (Diouf 2019, 233).

Les œuvres de fiction contemporaines dévoilent une époque caractérisée par un grand déplacement des individus à la recherche d'une vie meilleure, expulsés de leur pays pour des raisons aussi nombreuses que variées. L'appel du large ne laisse pas indifférent. Pour ceux qui sont dans le Sud, l'avenir reste incertain, voire bouché ainsi que le dit Amok, dans *Tels des astres éteints*. Ceux-ci n'ont que deux possibilités :

Voir le pays dévorer leurs aspirations ou essayer de fuir ce lieu où la moindre espérance semblait un délit. Beaucoup mourraient en chemin. Ceux qui parviendraient à s'enfuir continueraient longtemps de courir après un rêve

insaisissable. Ce n'était pas la misère qui poussait au départ. [...] Ceux qui venaient jusqu'ici étaient mus par un désir plus intime. Souvent difficile à circonscrire par le verbe. (Miano 2008, 41)

Cela admis, parmi les étapes cruciales dans l'odyssée des émigrants, il y a le passage aux frontières européennes. De manière générale, la frontière est le lieu où l'étranger frappe à la porte de « l'hôte ». Elle représente également un espace intermédiaire, entre l'Afrique et l'Europe, le Sud et le Nord, mais elle est aussi le commencement de la transition entre l'espace imaginé et l'espace réel. De fait, « tout migrant est amené à traverser, et parfois à demeurer, durant un certain laps de temps dans des espaces de transit qui peuvent être une transition entre une vie et une autre, cette expérience se déroulant, du point de vue de la vie psychique, dans un ou des espaces transitionnels » (Mazauric 2012, 245). Ces espaces marquent le début d'une errance souvent circulaire ou horizontale chez les personnages. Et, parmi ceux qui parviennent à accéder aux territoires du Nord, certains font face à la désillusion. En effet, loin d'être un Eldorado, l'Europe devient fréquemment le lieu de tous les désenchantements.

II.2. Pour une nouvelle identité ?

Quand bien même des raisons sont évoquées pour justifier le désir de partir des personnages, il est important de souligner la bonne part d'imaginaire qui nourrit ces déplacements. Ainsi que le souligne Diome, « le mot immigration renferme des réalités multiples dont certaines sont si souterraines qu'elles échappent à l'acuité des analystes du phénomène. Même si les raisons économiques sont évidentes, elles sont loin de justifier tous les départs » (Diome 2010, 40). Si les migrants parviennent à traverser les frontières, ils se retrouvent alors dans l'espace rêvé, c'est-à-dire en Europe. Mais les caractéristiques de cet espace, loin de les préparer à l'intégration dans ce nouveau territoire, renforcent leur sentiment d'être des individus dépossédés de tout espace. Pour reprendre Christiane Albert, « la France qui était initialement perçue comme la terre de toutes les réussites se révèle très vite celle de toutes les désillusions » (Albert 2005, 110). Il en est ainsi d'une fiction à l'autre. D'ailleurs, la scène où l'immigré exprime sa déception ou son ras-le-bol est traitée, exploitée, reprise par presque tous les auteurs dont la production prend en charge les personnages migrants situés dans l'espace du Nord. La séquence en question se décline par des plaintes et des regrets. C'est un passage presque obligé dans le parcours migratoire et un leitmotiv dans les romans de la migration. Ainsi, pour Shrapnel, un personnage du roman *Tels des astres éteints*, la France auparavant terre idyllique devient l'espace de toutes les déceptions :

Au cours des premiers mois, il était entré dans une sorte de déprime. Il avait surgi un matin. Hagar et dépenaillé. Après de rudes aventures au cours desquelles il avait dû changer trois fois d'identité. Traverser plusieurs pays. Il était venu au Nord pour y trouver des réponses. [...] Il disait ne pas comprendre. Alors c'était seulement ça, le Nord ? Un endroit où on enjambait des corps humains comme si de rien n'était sans se soucier de savoir s'ils étaient encore en vie. Tout ce que le Nord avait produit pour lui-même et pour les siens, c'était la froideur et la misère. C'était pour parvenir à ce résultat qu'on avait soumis tant de peuples. Dérobé leurs richesses. C'était seulement pour cela qu'on avait muselé les totems et injurié les dieux. (Miano 2008, 124)

De leur espace d'origine à l'espace d'accueil, semble résider un abîme qui se révélera aux personnages, au fur et à mesure. Le premier choc pour l'individu est celui de sa prise de conscience de la représentation que l'autre a de lui, de l'image qu'il lui renvoie, qu'il le veuille ou non et du pouvoir de cette image même qui le circonscrit dans un imaginaire, faux pour le personnage mais souvent réel pour l'Autre. En effet, le premier contact avec l'Autre est violent. Il vient bouleverser les a priori que le personnage avait et qui sont nés des différents types de discours relayeurs de la culture, de la langue, des mœurs... du monde occidental, en un mot. Ce qu'il reçoit après avoir été en contact avec ce monde – bien qu'indirectement – c'est le mépris. Par ailleurs, certaines figures d'étrangers sont considérées comme suspectes surtout lorsqu'ils sont appréhendés du point de vue de leur « origine », qu'ils soient des clandestins, des migrants, des aventuriers, des sans-papiers, etc. Ces immigrés sont souvent perçus comme des « étrangers illégaux [...] semi-légaux [...] ou paralgaux » (Waberi 2006, 15), de potentiels agresseurs, criminels ou violeurs. C'est la raison pour laquelle, dans *Tels des astres éteints*, les personnages préfèrent utiliser le terme Babylone en lieu et place de l'Europe, pour contester cette situation. « Babylone » renvoie à un système esclavagiste et oppresseur pour la plupart de ces individus ayant plusieurs appartenances et n'habitent finalement aucun espace.

Les migrants sont ainsi confrontés à des frontières invisibles. Ils vivent dans la délicate situation des « sans », qui fait allusion à un dénuement symbolique du personnage. On peut donner l'exemple du personnage principal de *53 cm*, Zara, qui est « sansocrate », expression qui renvoie aux « sans-papiers, sans-emploi, sans-domicile-fixe, sans-le-sou, sans-grade » (Bessora 2011, 81). De ce fait, la « migrance » à l'œuvre, la relégation à la marge et le sentiment d'étrangeté des personnages déclenchent une occupation conflictuelle de l'espace et attestent de leur « impuissance » à aller vers l'Autre. Figures souvent non reconnues dans leur pays d'accueil et vivant dans l'inconfort de l'étrangeté et de la vacuité identitaire, elles sont animées par un sentiment de dépossession alors que le retour s'avère difficile, voire impossible parce que les personnages ont peur de perdre leurs

repères ou de ne plus les retrouver, de revivre l'errance telle qu'en Europe et de ne pas sortir de la condition de l'étrangeté qui les anime.

D'ailleurs, si jamais le voyage retour est effectué par le migrant, celui-ci est confronté à un monde « nouveau », comme le suggèrent les propos d'un personnage : « La réalité nous rattrape et on n'est plus le même. Le spectacle que l'on voyait enfant, déformé par les années, a disparu. Les mots ne suffisent pas à remonter tout ce qui nous a échappé. On n'arrive même pas à décrire la profonde mutation que l'on a connue, on se heurte à la complexité humaine » (Kane 2013, 132). Partant de ce constat, l'objectif des personnages sera la recherche d'un territoire de l'entre-deux, territoire de paix et de stabilité intérieure par le biais de l'imaginaire qui atteint des puissances insoupçonnées avec la translation sans cesse des repères identitaires des personnages. Ceux-ci s'imposent aux figures de fiction par le biais d'objets, de lieux ou de choses-contacts qui les mettent en relation avec l'univers « dépossédé ». Ainsi, les souvenirs ont la particularité de faire revivre aux personnages des instants magiques du pays. D'ordre « identitaire », les souvenirs font référence au voyage spirituel et imaginaire effectué afin de se ressourcer. Le voyage prend le sens opposé des déplacements ou mobilités dus à la « migration ». Il se départit de tout danger et brise les frontières entre l'Afrique et l'Europe. En dernier lieu, ce voyage transporte les personnages hors-lieux et hors de leur condition de migrants.

Cependant, si certains migrants envisagent de faire le voyage retour (imaginaire ou physique), d'autres veulent se (re)construire, en essayant de tisser des liens entre leurs diverses appartenances qui renvoient aux racines d'un arbre. Entre une ou plusieurs appartenances à l'Afrique, souvent problématique(s), et celle(s) découlant de la traversée des frontières, les protagonistes s'essaient à l'élaboration d'une identité de l'entre-deux. Toutefois, il convient de préciser que la « migration » ainsi que la quête identitaire ne sont pas spécifiques aux immigrés ou aux Africains. Elles sont d'ordre humain – le lot de tous ceux qui ont eu à quitter la matrice originelle pour se chercher une place dans une autre, qu'ils soient Noirs, Blancs ou Jaunes. De ce fait, certains personnages s'identifient à l'identité rhizome définie comme plurielle par Edouard Glissant (1996), alors que d'autres comme Amandla, dans le roman *Tels des astres éteints*, prônent « l'identité racine-unique qui "tue" alentour » (Moatamri 2007).

Contrairement à Amandla, d'autres protagonistes expriment leur être au monde par un refus catégorique de rester en-dehors ou aux périphéries d'un espace de l'entre-deux jugé comme enrichissant. Les femmes du roman *Blues pour Élise* de Léonora Miano s'identifient à une identité rhizome, « faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un 'dosage' particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre » (Maalouf 1998, 8). Ces personnages se considèrent comme « Afropéen[ne]s » (Miano 2010). La composition même du terme informe sur l'identité plurielle à laquelle il renvoie. En effet,

l'appartenance à « l'Afrique » d'une part et à « l'Europe », de l'autre, se trouve résumée dans cette expression. L'Afropéen désigne un Européen non pas d'origine, mais d'ascendance subsaharienne. Ce mot « vient indiquer l'obsolescence de la nation comme référent identitaire. De fait, l'Afropéen se projette dans une ère/aire post-occidentale. Depuis ce nouvel espace dont les contours sont surtout sensibles, humains, il convie chacun à célébrer ce qu'il a reçu de l'autre » (Miano 2012, 140). L'Afropéisme fait fi des questions de préférence. Il supprime d'office tout obstacle d'ordre frontalier ou identitaire et prône la création d'un nouveau monde, un monde qui dit la multitude de chaque homme mais en même temps son unicité.

Conclusion

L'étude de l'émergence des « êtres transfrontaliers » dans quelques romans africains francophones de l'extrême contemporain a permis de mettre en exergue les conditions ayant rendu possible la « création » de ces figures. Dans l'espace du Sud, la rencontre des personnages avec l'altérité ou les éléments des cultures venues d'Ailleurs s'effectue soit par projection (médiats) soit par transfert (émigrés qui reviennent au pays). En effet, les médias et les discours des émigrés sont de puissants vecteurs de l'altérité qui participent à placer et à maintenir certains personnages dans une situation d'étrangeté, valsant, l'imaginaire aidant, entre l'espace du Sud et l'espace rêvé du Nord. Ainsi, par le biais de l'imaginaire et de la migrance (déplacement intérieur – « migrance » – ou physique), les personnages deviennent des gens de voyages qui se retrouvent dans l'espace de l'entre-deux, c'est-à-dire entre l'Ici et l'Ailleurs, l'Afrique et l'Europe. Les personnages sont ainsi dans une zone de conflit, de tension et / ou de tiraillement, confrontés à deux ou plusieurs univers culturels qui peuvent s'opposer. Par ailleurs, l'appartenance des sujets à un ou plusieurs imaginaires, territoires, cultures s'avère souvent problématique d'où la construction d'un troisième espace à habiter. C'est dans ce tiers-espace qu'a lieu la fabrication d'une identité transfrontalière appréhendée différemment d'un personnage à un autre, mais leur permettant pour la plupart, de se fabriquer une identité sur mesure.

Références bibliographiques

- Agier, Michel. *La condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*. Paris : Éditions La Découverte, 2013.
- Albert, Christiane. *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris : Karthala, 2005.
- Beyala, Calixthe. *Assèze l'Africaine*. Paris : Albin Michel, 1994.
- Dessy, Clément. « Mirages de Paris : Images et perceptions d'une ville lumière ». In : Françoise Naudillon et Jean Ouédraogo (dir.). *Images et*

- mirages des migrations dans les littératures et les cinémas d'Afrique francophone*. Québec : Mémoire d'encrier, 2011 : 67-83.
- Diouf, Denis Assane. « Fatou Diome : l'autre visualisation de l'émigré de l'exception dans la mise en récit de l'émigration ». *Éthiopiennes*, n° 90, 2013 : 61-71.
- Diouf, Ibrahima. « Mbèkè mi d'Abasse Ndione ou la transtextualité comme modèle poétique de m'expérience migratoire ». In : Ibrahima Diagne et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.). *L'intertextualité dans les littératures sénégalaises. Réseaux, réécritures, palimpsestes*. Paris : L'Harmattan, 2019 : 231-250.
- Glissant, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1996.
- Maalouf, Amin. *Les identités meurtrières*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 1998.
- Mabanckou, Alain, et Waberi, Abdourahman. « Dictionnaire amoureux du continent ». In : Achille Mbembe et Felwine Sarr (dir.). *Écrire l'Afrique-Monde*. Paris : Philippe Rey/ Saint Louis : Jimsaan, 2017 : 235-241.
- Mazauric, Catherine. *Mobilités d'Afrique en Europe. Récits et figures de l'aventure*. Paris : Karthala, 2012.
- Mbembe, Achille. *Critique de la raison nègre*. Paris : Éditions La Découverte, 2013.
- Miano, Léonora. *Habiter la frontière*. Paris : L'Arche Éditeur, 2012.
- Miano, Léonora. *Blues pour Élise*. Paris : Plon, 2010.
- Moatamri, Ines. « "Poétique de la Relation" Amina Saïd et Édouard Glissant ». *Trans-. Revue de littérature générale et comparée*, n° 3, 2007. [En ligne]. URL : <https://journals.openedition.org/trans/180?lang=en>
- Mouafou, J.-J. Rousseau Tandia. « Place des fêtes de Sami Tchak : À Propos des modalités énonciatives de perception de l'altérité par le sujet narrant ». *Revue de l'Université de Moncton*, vol.47, n°1, « Sémiotique du texte francophone migrant. Traversées et langages », 2016 : 7-22.
- Ollivier, Émile. « Et me voilà otage et protagoniste ». *Les Écrits*, n° 95, 1999 : 161-173.
- Sarr, Felwine. *Habiter le monde. Essai de politique relationnelle*. Montréal-Québec : Mémoire d'encrier, 2017.
- Toihiri, Mohamed. « Xala ou l'impuissance du postcolonisé ». In : Samba Diop (dir.). *Fictions africaines et postcolonialisme*. Paris : L'Harmattan, 2002 : 129-177.
- Tirthankar, Chanda. « Entretien avec René Depestre ». *Notre Librairie*, Revue des littératures du Sud, n° 155-156, Juillet-Décembre, 2004 : 37-39.

Corpus :

Bessora. *53cm*. Paris : Le Serpent à Plumes, 2011.

- Diome, Fatou. *Celles qui attendent*. Paris : Flammarion, 2010.
- Diouf, Nafissatou. *En allant à Cansado. Le piège*. Dakar : L'Harmattan, 2018.
- Hane, Khadi. *Des fourmis dans la bouche*. Paris : Denoël, 2011.
- Kane, Amadou Elimane. *L'ami dont l'aventure n'est pas ambiguë*. Paris : Lettres de Renaissances Éditions, 2013.
- Miano, Léonora. *Ces âmes chagrines*. Paris : Plon, 2011.
- Miano, Léonora. *Tels des astres éteints*. Paris : Plon, 2008.
- Waberi, Abdourahman. *Aux États-Unis d'Afrique*. Paris : Jean-Claude Lattès, 2006.

Rencontres francophones

**Anselme Nindorera :
une voix de la littérature francophone du Burundi**

**Peter KLAUS
Freie Universität Berlin, Allemagne**

La Francophonie et ses différentes littératures sont un exemple pour une diversité et une richesse des cultures et des imaginaires souvent encore peu exploitées. La petite littérature contemporaine du Burundi en est un exemple. Dans *La Littérature de langue française au Burundi* (2013) de Juvénal Ngorwanubusa nous apprenons les débuts hésitants d'une littérature qui, comme dans de nombreux territoires de par le monde, autrefois colonisés par la France ou d'autres pays, commence à s'exprimer – grâce entre autres à l'enseignement des Missionnaires – relativement tardivement. Souvent ces littératures disposent d'un trésor inespéré de tradition orale. Une des premières étapes vers la scripturalisation est souvent la poésie (proche de l'oralité), mais aussi les proverbes, contes et autres sentences.

Au Burundi, il existe – comme nous l'explique Marc Quaghebeur (2013) – des écrits ecclésiastiques publiés à la fin des années 1940. Ce sont des versions françaises de bucoliques burundaises liées à la vache (Quaghebeur 2013, 7), le thème central du deuxième roman d'Anselme Nindorera, *Le ver est dans le fruit*.

L'indépendance apporte ici comme ailleurs un nouveau souffle, non sans problèmes. Car un des romans significatifs, *L'homme de ma colline* de Joseph Cimpaye, roman écrit en prison en 1970, est seulement publié en 2013¹. Ce livre, qui reste à découvrir, a été écrit par un ancien Premier ministre du Burundi appartenant à l'ethnie des Hutus. Celui-ci a trouvé la mort lors du génocide de 1972.

Tournons-nous vers un auteur burundais qui a laissé deux romans, dont le deuxième a été publié peu de temps après sa mort survenu en 1993. Il s'agit d'Anselme Nindorera et de ses deux textes *Tourments d'un Roi* (2018) et *Le ver est dans le fruit* (2018).

Le roman *Les Tourments d'un Roi*², publié en 1993 à Bujumbura peu de temps avant la mort de l'écrivain, est divisé en six livres et des chapitres de longueur inégale. Le protagoniste central Mwezi Gisabo, « roi unique et incontestable du Burundi », est le dernier Mwami (roi, chef) du Burundi qui a régné avant la colonisation allemande et a dû s'arranger à partir de 1903 avec les Allemands. Il s'agit donc d'un roman historique qui va de la fin du XIX^e siècle jusqu'au tout début du XX^e siècle. Le récit commence en 1852.

¹ Joseph Cimpaye, *L'homme de ma colline*, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 2013.

² Pour la présente étude nous avons utilisé l'édition de 2018.

Un narrateur impersonnel pigmente son récit de commentaires lorsqu'il décrit la passation du pouvoir au fils du roi dès qu'il atteint l'âge adulte. Car, selon les us et coutumes, on empoisonnait rituellement le vieux roi, ce qui ne fut pas nécessaire ici pour le vieux Rutanganwa-Rugamba. Celui-ci succombe naturellement après ses cinquante ans de règne, pleuré par de nombreuses épouses qui, elles, étaient les femmes des chefs rebelles vaincus.

Le long règne du nouveau roi borgne, Mwezi Gisabo, est ponctué d'événements qui risquent de perturber pour toujours la tranquillité de la vie dans les collines de ce peuple d'éleveur de vaches. Les collines du Burundi deviennent le lieu d'invasion d'hommes blancs (Arabes selon les commentaires) qui introduisent des mœurs inconnues jusqu'ici : le viol et l'esclavage. En plus, ils sont équipés d'armes également inconnues. Dans les escarmouches entre Arabes et Noirs (68), les flèches l'emportent provisoirement contre des fusils. Le narrateur, s'incluant dans le récit par l'emploi du « nous », rapporte la victoire contre les Arabes qui ont été presque tous éliminés (73). Mais ce n'est qu'un soubresaut, car ce sera la dernière fois qu'un peuple menacé par l'envahisseur sortira vainqueur de ce genre d'affrontement. Les armes modernes auront gain de cause contre la ruse millénaire et l'habileté des guerriers armés d'arbalètes et de flèches.

La suite de ce roman signale l'arrivée d'autres hommes à la couleur éclatante et toute rouge (79), il s'agit de missionnaires, de Pères blancs. Mais ce ne sont pas les derniers intrus signalés : « Il en vient d'autres qui ne portaient plus ni robes blanches ni perles noires, mais un costume de vêtements de couleur verte avec chapeau. » (82). S'agit-il de militaires ? Le roi craint pour son pouvoir face à ces gens d'étrange couleur qui s'y implantaient contre son gré (83).

Commentaire du narrateur : « Mais ce roi ne savait pas encore ce qu'était l'Histoire... » (84). Alors que le nombre de ces étrangers croissait, entre temps arrivèrent aussi des Allemands, appelés soit « Badagi » soit « Mudagi ». Mwezi ne comprend pas encore qu'il a perdu (86), surtout lorsque Kirima, son demi-frère, se soulève et fait un pacte avec les Blancs. Mwezi a encore un autre adversaire dans ses propres rangs. Maconco, nain et difforme, rêve d'évincer le roi pour le devenir lui-même.

Dans ces temps de changement se forment des coalitions contre l'ancien pouvoir et c'est ainsi que Kirima et Maconco établissent une union avec les Blancs. Mwezi n'est sauvé de la mort certaine que par une ruse du sorcier Kayoya. Acculé, il se résigne et finit par accepter les conditions des Blancs. Le royaume est finalement divisé en trois parts égales entre Mwezi, Maconco et Kirima par le *Traité de Kiranga* de 1903 (228).

Un roman historique qui réussit au moins partiellement à donner au lecteur une idée de quelles dimensions furent les bouleversements intervenus dans cette partie de l'Afrique à l'époque du partage et de la colonisation du continent.

Dans son deuxième et dernier roman *Le Ver est dans le fruit* l'approche narrative d'Anselme Nindorera s'avère complètement différente. Si dans *Les Tourments d'un Roi* le lecteur a l'impression d'être plus ou moins témoin d'un bouleversement politico-historique qui balaie les anciennes structures suite aux invasions et conquêtes coloniales de la fin du XIX^e siècle, le récit du *Ver est dans le fruit* est consacré aux us et coutumes de la vie quotidienne dans les collines vertes du Burundi, à l'écart des centres urbains qui doivent leur existence à la coloniation. Le récit se déroule entre les deux guerres mondiales, plus précisément de la fin des années 1930 jusqu'au début des années 1940, et il thématise la christianisation en marche suite à l'arrivée des Pères blancs et des colonisateurs, la défaite du roi Mwezi Gisabo, représentant du monde d'avant, et les contradictions inhérentes aux nouveaux modes de cultures.

Le roman est divisé en sept parties et nous livre une description schématique des personnages dépeints en noir et blanc et où un narrateur omniscient et moralisateur commente les actions et pensées des personnages. Un leitmotiv : les vieux usages et coutumes ancestrales en opposition aux dogmes du christianisme.

Chez deux protagonistes du roman s'affrontent deux idéologies, deux croyances : Mpongera, un Chrétien, et Singenda, un païen³. On s'attendrait à des discussions fertiles, à des arguments percutants. Mais les discussions entre les deux individus s'avèrent statiques et leurs points de vue restent inconciliables jusqu'à la fin. Il n'y a pas vraiment de rapprochement possible. Les personnages restent sur leur position, il n'y a pas d'évolution, pas de compromis, pas de solution pacifique de conflits. Au contraire, il n'y aura d'autre solution que l'élimination de l'adversaire.

Le récit connaît un regain d'intensité lorsque Singenda et Leonira/Sinigiria (la femme de Mpongera) commettent l'adultère, ce qui est impardonnable selon les croyances et coutumes ancestrales : les fauteurs méritent la mort. Par la suite, le même schéma statique se retrouve lorsqu'on veut empêcher le mariage entre Nahimana et une fille de Singenda (=ennemi de sa famille, parce qu'assassin de son père). Ces stéréotypes se répètent dans l'attitude de Nzigo, le frère cadet de Nahimana qui rêve de se venger du traitement injuste qu'on lui inflige et qui reste figé dans sa haine du frère aîné qu'il rêve d'assassiner.

Dans la partie centrale du livre, l'histoire prend une tournure inattendue avec la vieille sorcière de la montagne. Cette sorcière, avec son physique à faire peur, un nom qui va avec, c'est-à-dire « Gifyera-frappé-par-la-foudre », et un rire de fossoyeuse, a la réputation macabre d'être la meilleure empoisonneuse du pays. Barukwege, veuve et mère de Nahimana et de Nzigo, a des projets pour empêcher le mariage entre son fils aîné et sa

³ Il convient de préciser qu'on ne parle pas d'animisme dans ce roman.

lointaine cousine, Mabwire, qui est de la famille des assassins de son mari. Son dernier recours pour éviter cette « mésalliance » est la sorcière qui lui fournit le poison tant souhaité. L'empoisonneuse, dont on ne sait pas comment elle a pu agir impunément pendant si longtemps, raconte ses méfaits dont elle a commis les premiers dans sa prime jeunesse.

Le poison que Barukwege emporte va être utilisé à son insu pour différents règlements de compte. Nzigo veut enfin supprimer son frère aîné et Mpongera, le chrétien, se venger de l'adultère commis par sa femme. Survient dans ce récit le grand conflit mondial chez les Blancs et les colonisateurs exigent des Africains des sacrifices pour l'Europe saccagée par la guerre. On leur demande qu'ils fassent dons de leur seule richesse, les vaches.

Le récit plonge ses racines dans les mythes et croyances ancestrales, ataviques où le précepte chrétien de l'amour du prochain se heurte aux réflexes survenus du passé. Ponctué de clichés et de stéréotypes, le roman se termine sur les grandes fêtes chrétiennes, les Pâques, le Baptême et la Confirmation, jours de fête et de consommation excessive de bière. Surviennent des deuils multiples, les morts accidentelles ou volontaires par empoisonnement des protagonistes principaux. C'est ainsi que les « fauteurs », coupables d'adultère, meurent ainsi que Nzigo qui voulait tuer son frère.

Après les enterrements rituels accompagnés d'incantations, une lueur d'espoir surgit dans le personnage de Nahimana, baptisé, qui veut vivre pour autrui.

Ce deuxième roman d'Anselme Nindorera laisse le lecteur quelque peu perplexe. Si dans *Les Tourments d'un Roi* l'écrivain a réussi à dresser un tableau historique des transformations sociétales survenues suite à la colonisation, cette fois-ci il a regressed d'un certain point de vue en nous présentant un monde à l'ancienne (malgré la présence d'un christianisme de façade), statique et figé dans les stéréotypes où les caractères n'évoluent pas, mais restent campés sur leurs positions.

Références bibliographiques

- Ngorwanubusa, Juvénal. *La Littérature de langue française au Burundi*. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Coll. Papier Blanc Encre Noire, 2013.
- Quaghebeur, Marc. « Le chaînon manquant de l'Histoire littéraire de l'Afrique centrale ». In : Juvénal Ngorwanubusa, *La Littérature de langue française au Burundi*. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Coll. Papier Blanc Encre Noire, 2013 : 5-9.

Corpus

Nindorera, Anselme. *Tourments d'un Roi*. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 2018.

Nindorera, Anselme. *Le Ver est dans le fruit*, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 2018.

Entretiens

Entretien avec l'écrivaine Kim Thuy

Mãn ou le regard assouvi vers l'horizon

Propos recueillis par Geta PRADA

Née à Saïgon, le 18 septembre 1968, pendant l'offensive du Têt, Kim Thúy Ly Thanh y passe sa première enfance. Elle quitte Vietnam, son pays natal, en 1978, à côté de sa famille pour échapper aux contraintes politiques du régime communiste. La traversée d'« un océan et deux continents » en célèbre *boat people* marquera cet être délicat pour toute la vie et lui fournira un matériel inédit pour son écriture. Diplômée en linguistique et traduction en 1990 et en droit en 1993, Kim Thúy est actuellement une voix particulière dans la littérature canadienne. Récompensée avec plusieurs prix pour ses réussites littéraires, elle a été l'une des quatre finalistes à l'obtention du prix Nobel Alternatif de littérature en 2018. En 2009, elle publie *Ru*, le roman qui la consacre comme écrivaine. En 2011, c'est *À toi*, un roman épistolaire écrit à quatre mains avec Pascal Janovjak. *Mãn* a été publié en 2013 et *Vi* en 2016. L'altérité et la fragilité de son expérience extrême et implicitement de ses personnages ont été converties, grâce à l'acte de l'écriture, en un exil régénérateur. *Ru* sera porté au cinéma. Ambassadrice de l'autisme, Kim Thúy a rédigé également des livres sur cette maladie, *L'autisme expliqué aux non-autistes* (2017) et *L'estime de soi et l'autisme* (2019), et a participé au mois de l'autisme 2020 aux capsules SACCADES. Très active sur les réseaux sociaux virtuels et à la radio, elle accepte avec générosité de participer à de nombreuses conférences pour promouvoir la tolérance, « la chance d'être différent », les artistes, le dialogue et l'importance du partage.

G.P. — *La Grande Expédition commencée avec Ru se continue avec les voyages faits par la narratrice en Vi et ensuite en Mãn. On voyage en réfugiée en Ru pour se sauver. On voyage en femme libre en train de se trouver, de s'épanouir en Vi. On voyage en femme qui réclame le droit à l'amour en Mãn. Autant de voyages, autant de parcours identitaires qui créent des ponts entre le passé vietnamien douloureux et le présent québécois libérateur. Sur la scène littéraire, Kim Thúy est un repère. Est-ce que l'écriture vous a permis de vous retrouver ? C'est une forme de résistance et /ou de renaissance ?*

K.T. — Cette forme consciente... j'aime les mots en soi. Et puis pourquoi j'ai écrit cette histoire ? C'est parce que je la connais un peu et donc la recherche m'est plus facile en ce sens ... si personne ne connaît l'existence du manioc, le légume. L'histoire du manioc qui est d'ailleurs très intéressante, une plante qui pousse sur des terres des plus arides, où il n'y a rien d'autre qui pousse. Mais en même temps il n'y a rien qui pousse après le manioc. Ce sont de

petites connaissances comme ça que je trouve intéressant à partager parce qu'il y a quelque chose de très poétique avec cette plante qui est très facile mais qui en même temps tue tout. Dans mes livres, dans tout ce que j'écris il y a ce souci, de choisir les informations qui pourraient être intéressantes pour moi et pour le lecteur. Mais d'abord et plutôt pour moi car je n'ai pas de lecteur en tête quand j'écris. Maintenant, à présent, ce n'est pas pour me définir ou pour écrire, j'ai pas un but profond, mais le travail d'écriture nous amène dans des zones qu'on ne savait pas parce qu'on doit faire nécessairement de la réflexion et c'est ce travail de réflexion qui m'enrichit et qui me définit mais ce n'est pas l'objectif du départ, c'est plutôt le résultat.

G.P. — *Vous avez affirmé : « Vi, c'est moi ! ». Mais, la narratrice de Ru, c'est aussi vous. Mãn, c'est aussi vous, n'est-ce pas ? Cette multiplicité du « je » rappelle d'ailleurs l'aveu de la narratrice fait dans À toi : « [...] j'aurais aimé être : multiple donc inidentifiable ». (p. 36) C'est un aspect fractal de votre existence, de la multiplicité de la fiction dans la narration, c'est ça ?*

K.T. — C'est pour ça que j'adore la vie des acteurs parce qu'ils réussissent justement à nous donner des parts d'eux dans chaque nouvelle œuvre artistique. Meryl Streep par exemple, elle peut nous faire croire qu'elle est polonaise tout comme une femme américaine. Cette multiplicité, je crois, est la beauté. Ça représente la complexité de qui nous sommes. Je crois, mais j'espère.

G.P. — *Il y a plusieurs Kim dans Kim Thúy.*

K.T. — J'aimerais, j'aimerais, mais pour le moment j'ai l'impression que je suis toujours la même.

G.P. — *De la fillette rescapée dans Ru et de la jeune fille en formation identitaire en Vi, la parole c'est à la femme en Mãn, une femme qui a assumé sa liberté de penser et de vivre à sa volonté, au-delà de l'éducation stricte, des traditions vietnamiennes rigoureuses et des angoisses de l'enracinement. Finalement, c'est la voix de la morale qui oriente l'évolution d'un amour pour garder un autre amour. C'est le ciel de la morale qui gouverne les destins de vos personnages ?*

K.T. — C'est la base de tout. En même temps il y a toujours l'autre facette qu'on aime. Par exemple, notre famille. On veut se conformer à ce qu'elle demande de nous. La même chose pour une société, pour une culture, mais en même temps le paradoxe c'est que c'est en même temps de ce lieu-là qu'on veut se libérer parce que ça nous garde et on a l'impression que l'on ne peut pas être différent ou sinon vivre entièrement ce que nous sommes dans la triade de cet amour-là. Ce qui représente toujours un paradoxe. C'est comme un funambule qui cherche l'équilibre. Et on le cherche tout le temps parce qu'on évolue, parce que notre culture évolue, parce que notre société a évolué

et la personne qu'on est évolue et comment faire pour trouver cet équilibre en avançant, en s'avancant. Et comme un funambule on doit tout le temps se balancer pour trouver le point. Comment dire ça ? Le point d'équilibre. Un funambule ne peut jamais arrêter de bouger. C'est impossible. Il est toujours en mouvement pour garder l'équilibre. Et c'est ça qui est étrange parce qu'on croit toujours qu'un équilibre est statique alors que, au contraire, si on veut qu'on ait l'équilibre, il faut que l'on s'ajuste en tous les instants. Et c'est ce que j'ai essayé, en *Mãn*, de montrer tout ça. On avance tous, on change tous. Comment faire pour garder ça, pour garder cet équilibre.

G.P. — *Le jeune homme vietnamien qui travaille dans le restaurant de la famille devient pour l'héroïne son « frère-soleil » (Mãn, p. 46). Il s'inscrit ainsi dans une filiation amicale dont la force affective et la loyauté sont des éléments spécifiques dans vos romans. Les représentantes de l'autre genre y adhèrent à cœur ouvert. Julie, l'amie de l'héroïne principale, en Mãn, et Hà en Vi, ce sont des femmes qui font irruption dans la vie des autres femmes pour les déchaîner.*

Julie m'a fait découvrir un lieu en dehors de mon quotidien afin que je voie l'horizon, afin que je désire l'horizon. Elle voulait que j'apprenne à respirer profondément et non plus seulement suffisamment. Elle m'a répété cent fois le même message en cent variations :

- Mords. Mords dans la pomme.
- Mords comme la lime mord le métal.
- Mords à pleines dents. (*Mãn*, p. 65)

Il ressort de ce passage un désir gigantesque d'embrasser la vie, de plonger profondément dans les vagues de la joie, de la vitalité. Une invitation à vivre concrètement le présent, n'est-ce pas ? Cela a le noyau dans la conception vietnamienne de vivre dans le présent ?

K.T. — Pourquoi il y a tous ces personnages-là ? C'est parce que je crois que l'on ne peut pas se définir sans les autres, à ce sens où ce sont les autres qui nous font découvrir qui nous sommes en même temps et donc le jeune garçon c'est pour faire découvrir la liberté, quelle est l'impossibilité de cette liberté-là et puis la vie, tout ça, c'est de nous faire découvrir qu'on est capable de lutter dans la vie. Et donc on grandit à travers ces rencontres-là. C'est en rencontrant les autres qu'on se rencontre, selon moi. On apprend à aimer à travers les autres et on apprend aussi à s'aimer, à se découvrir à travers les autres et donc c'est pour ça qu'il y a ces personnages-là. Maintenant, le présent. C'est vrai que la langue vietnamienne n'a pas tant de verbes. On est toujours à l'infinitif, et c'est ce qui nous permet d'être très ancrés dans le présent. Donc quand on n'a pas le conditionnel ou le subjonctif, on se pose moins de questions, on se repère un peu petit plus au destin aussi parce que c'est comme ça et donc c'est drôle.

C'est drôle parce que le Vietnamien a eu quand même la présence de la France pendant cent ans et on sait que dans d'autres langues il y a tant de verbes, mais ça n'a pas influencé la langue vietnamienne alors que la cuisine oui. La cuisine française a beaucoup influencé la cuisine vietnamienne. Donc, voilà ce qui est intéressant. Alors, qu'est-ce qui vient avant ? C'est la mentalité qui a fondé la langue ou c'est la langue qui forme notre façon de penser ? Parce que la langue nécessairement a une influence directe sur la façon dont on réfléchit. Et il y a justement des chercheurs en linguistique qui ont trouvé qu'il y a des langues, je ne sais pas dans quelle tribu, où il n'y a pas de droite ou de gauche. Donc, ils s'expriment seulement avec des points cardinaux, le point Sud et le point Ouest, et donc la façon de penser est complètement différente de celle de quelqu'un qui a la droite et la gauche. Parce qu'en vietnamien le point Sud ou les points cardinaux sont secondaires. On n'est pas capables de se situer des points cardinaux alors que ces gens-là, cette tribu-là, ils savent toujours où est le Nord. Donc la langue a un effet direct sur nous, sur notre façon de voir. Et alors, est-ce que la langue vietnamienne a un effet sur notre façon de voir la réalité, c'est-à-dire toujours avec et ne jamais considérer les autres attentes. En même temps la langue française a cette capacité de traduire la sophistication de notre cerveau. Vous imaginez ? C'est extraordinaire que notre cerveau soit capable de faire la nuance, de voir la nuance entre le passé simple, le passé composé, le plus-que-parfait et l'imparfait. Et pourtant la langue française est capable de nuancer.

G.P. — Les mots en vietnamien écrits en marge, à la verticale, c'est une astuce grâce à laquelle deux langues de filiation linguistique pour le sujet migrant s'unissent. L'émotion transmise par les mots, leur sonorité, les rapports entre les différentes langues lient des amitiés linguistiques tout comme dans le cas des humains. Quelle est la source de cette idée, de ce concept ? (nhân dang-identité, càphê-café, mâm-plateaux, tìn ban-amitié, un œuf óp la-un œuf au plat, yén-hirondelle, cô-tante, cỏ-gazon, sách-livre, tho'-poème, yêu-amour, la-crier, là-être, lạ-étranger, la'-évanouir, lã-frais, va-li-valise, thó'-respirer, tim-cœur, Má Hai-Mère Deux, hy sinh-sacrifice, da-peau, cỏi cúc-chrysanthème, xé lòng-déchirer l'âme, hôn-embrasser, tóc-cheveux, ăn sáng-petit déjeuner, sống-vivre, etc.)

K.T. — C'est le hasard en fait. Je voulais mettre de petits mots sur le côté pour identifier les paragraphes, pour faciliter la conversation entre l'éditrice et moi. Il m'est arrivé très souvent que les lecteurs me demandent de signer, de faire la dédicace en vietnamien et ils sont toujours déçus car ils croient que le vietnamien s'écrit avec des caractères chinois et quand j'écris avec l'alphabet roman ils sont très, très déçus. En même temps ça me donne l'occasion de leur expliquer que oui, ça s'écrivait avec des caractères et c'est la France qui a transformé la langue vietnamienne en alphabet roman. Mais la langue

vietnamienne avait été créée, elle était basée sur des images parce que c'était le chinois, c'était une langue conçue selon des images mais qui a dû être transformée parce que la langue française est une langue de sons et non pas d'images et donc quand on veut créer un nouveau mot, on ajoute un son. Par exemple, *constitution, constitutionnel, anticonstitutionnel, anticonstitutionnellement*. Donc vous ajoutez des sons pour faire un nouveau mot. Alors que la langue vietnamienne qui était basée sur la langue chinoise c'était d'ajouter des images, des idées ensemble. Par exemple, la langue chinoise, vous avez vu dans *Vi*, c'est en ajoutant deux arbres ça fait sombre, mais quand vous ajoutez trois arbres ça fait forêt. Donc ce sont des idées qui vont ensemble pour former un mot et non pas le son. Parce que c'est toujours monosyllabique, ce sont seulement des sons.

G.P. — *J'ai observé ça. C'est très poétique. Une sonorité spéciale.*

K.T. — Oui. Parce que le chinois est monosyllabique. Même si vous avez deux, trois caractères combinés ensemble pour faire une belle idée, il y a quand même un son alors que la langue française c'est une langue de sons. On ajoute des sons. Il n'y a aucune image dans le son. Dans le mot *vivre*, il n'y a aucune image. C'est juste un son, deux sons en fait. Par exemple, dans *sauce de soya*, en chinois, il y a l'élément *o* et dans *rivière* aussi il y a le signe *o*.

G.P. — *La mère de la narratrice en Mãn a dû anéantir son identité pour survivre : « Si tu veux survivre, dépars-toi de ton identité ». (p. 27) L'héroïne-narratrice a accepté la même stratégie : « Elle a surtout appris comment devenir souple, indécélable, voire invisible ». (p. 24) Cet effort de rendre invisible l'enfant/ la jeune (N₁/ « minuscule ») pour lui épargner les essais douloureux de l'Histoire est décelable aussi dans Mãn, mais de l'autre perspective, tout comme le prénom le transmet en raccourci : « parfaitement comblée », « qu'il ne reste plus rien à désirer », « que tous les vœux ont été exaucés ». Quelle est l'histoire du choix de ces prénoms ?*

K.T. — Mais *mãn* c'est parce que je trouve ce nom magnifique. Il y a beaucoup de moines, des personnes qui décident de devenir des moines et choisissent ce nom et parce que ce nom veut dire que les désirs ont été assouvis, qu'il y a une absence de désir. *Mãn* veut dire ça. Quand on devient moine bouddhiste, on n'a plus de désir. En même temps, je trouve ça extraordinaire. Ne pas avoir de désirs. Quelle légèreté, non ? C'est un état impossible à atteindre évidemment et donc je trouve ce mot magnifique et aussi parce qu'il n'existe pas en français, cette notion d'absence de désir, mais de façon positive, pas négative.

Et *Vi* parce que ça sonne comme *la vie* et en même temps *Vi* veut dire quelque chose de très petit. On marque nos vies par ces grands événements, mais selon moi c'est plutôt le reste qui est important. Parce que le jour du mariage n'aurait pas existé s'il n'y avait pas eu ces multitudes de

petits gestes d'affection entre les personnes qui avaient précédé ce mariage. S'il n'y avait pas eu tous ces petits sourires, ces petits regards, le partage des morceaux de mots doux, tous ces petits moments qui ont fait en sorte que l'amour existe et qu'on se lance comme ça à se promettre pour la vie. On oublie souvent que ce sont ces gestes-là qui sont plus importants. De petites choses de tous les jours et pour moi *Vi* c'est ça, c'est de mettre la lumière sur les petites choses.

G.P. — *Le témoignage des sujets migrants qui dévoilent des pages d'histoire d'une atrocité condamnable a comme revers les passages dédiés à la préparation d'un plat savoureux, à la récitation des poèmes vietnamiens ou à la construction du mur affectif de l'amitié. Par exemple, « la cuisson douce du poulet avec des graines de lotus, des noix de ginkgo et des baies de goji séchées ». (Mân, p. 34) pour le mari malade devient prétexte pour mettre en évidence la richesse de la culture vietnamienne (gastronomie et thérapie) : « Selon les croyances, une portion de l'éternité est retenue dans le lotus alors que le ginkgo fortifie les neurones, car ses feuilles ont la forme du cerveau. Quant aux gojis, leurs vertus médicinales sont attestées dans les livres depuis le temps des empereurs et des princesses ». (loc. cit.) Votre écriture s'adresse ainsi à tous les sens et crée un espace de la rencontre des cultures. Le dialogue interculturel a-t-il la force d'éliminer les différences en faveur d'un métissage enrichissant ?*

K.T. — Pas éliminer les différences. Je crois que la différence n'est pas là pour être effacée, elle est là pour être partagée, pour être ce qui est intéressant entre nous tous, c'est cette différence-là. Alors pourquoi est-ce qu'on veut l'effacer ? Et par exemple s'il n'y avait que des hommes dans le monde et pas de femmes, quoi ? On ne veut pas que les femmes ressemblent aux hommes, ni que les hommes ressemblent aux femmes. C'est la différence entre les deux qui fait que nous sommes beaux. Mais cette différence-là, la difficulté que nous avons, c'est que nous accordons une interprétation de cette différence-là, une interprétation plutôt négative souvent ou péjorative. Ah ! parce qu'elle est femme, elle est moins capable. Ah ! parce qu'elle est une personne de couleur elle est moins intelligente. C'est l'interprétation qui est problématique, ce n'est pas la différence. La différence, c'est à célébrer ! C'est grâce à la différence que nous pouvons multiplier et enrichir nos réflexions. Imaginez-vous un jeune homme noir et une femme âgée blanche sur une scène. On a demandé à la salle de décrire les différences. Et tout le monde a décrit toutes sortes de choses sauf les couleurs. Parce que l'on croit que ce n'est pas dans la rectitude. Mais c'est la première chose que vous avez vue, bien sûr. Et donc l'importance est de dire oui, il est noir et elle est blanche. Mais ce n'est pas *il est noir*, donc *il doit être un criminel*, elle est blanche, donc *elle doit être une bonne personne*. Alors, le problème est là. C'est un problème d'interprétation. Je souligne la différence. Je souligne que, oui, on peut être invisible et très puissant. Oui. On mange. On peut voir la cuisine comme une façon de soumission de la femme. Mais oui, on peut voir

la cuisine comme une forme de méditation, de beauté et aussi d'offrande qu'on fait à quelqu'un. Et je dirais même plus, la cuisine que je fais ce n'est pas une tâche, c'est pas un devoir. C'est un privilège de pouvoir faire la mémoire, de rentrer dans la mémoire de quelqu'un, et de créer cette mémoire-là. Vous imaginez que les plats que vous faites à la maison sont toujours les meilleurs. On croit toujours que la soupe aux tomates faite par ma mère est la meilleure parce que c'est la première soupe qu'on a mangée et aussi parce que vous l'avez mangée mille fois. Donc vous pensez que c'est la meilleure. C'est tellement subjectif, n'est-ce pas ? La soupe de notre mère est la meilleure soupe. Votre mari, ou enfin, vous demande de faire la soupe de sa mère, mais parce que ce n'est pas qu'elle est la meilleure. On va au restaurant et la même soupe faite par le meilleur chef ... la soupe aux marrons... et c'est aussi le pouvoir de créer la mémoire et normalement on n'a pas cette chance de créer des souvenirs et donc cuisiner pour moi c'est un pouvoir. De travailler la mémoire de quelqu'un. Et donc je veux souligner de différentes interprétations que nous pouvons donner et le dernier exemple que je veux donner c'est *le poisson rouge*. En français c'est *le poisson rouge* et en anglais c'est *gold fish*, doré, et en vietnamien c'est *le poisson chinois*. Et on parle toujours du même poisson et parce que les Français, je crois, c'est mon interprétation, les Français regardent tous de la tête vers la queue et ils le voient tout rouge, des écailles, et les Anglais regardent de la queue vers la tête et ils voient une autre partie de l'écaille qui est dorée, et les vietnamiens sont allés chercher le mystère du poisson pour le décrire. C'est pour ça que je dis toujours que la différence c'est toujours nos origines parce que, vous imaginez, si on a un problème au milieu de la table et il y a trois personnes à table, d'origines différentes, trois cultures différentes, trois expériences différentes, et on va regarder le problème de trois manières différentes et on aura trois solutions ça devient exponentiel. C'est pas facile.

G.P. — *Entre Ru et Vi, ruisseau et vie, l'enfant captive de l'histoire / l'adolescente en quête identitaire s'est créé une identité nouvelle, dans le pays d'accueil, dans le voisinage des Autres, préparant son épanouissement de femme-mère, amoureuse, écrivaine en Mãn et À toi. Curieuse de savoir ce que l'écrivaine Kim Thúy nous prépare, je vous remercie pour l'amabilité de répondre aux questions et pour le partage de l'amitié. Je considère notre entretien comme une offrande, comme un privilège qui va rester dans ma mémoire.*

Le même ton poétique, modeste et généreux finit notre entretien de 33.33 minutes de partage et d'amitié au-delà de l'espace, de la race et de l'expérience : « C'est comme une conversation entre deux copines. », « Tu me connais mieux que je me connais moi... », « J'ai un amour inconditionné pour la Roumanie. », « Le privilège c'est pour moi, de connaître quelqu'un qui me connaisse tellement bien. Toutes ces analyses, tu sais, j'entends toutes les interviews, tous les entretiens parce que je deviens plus intelligente par la suite. On n'analyse pas du tout et une grande part de conscience ou d'inconscience et ce que vous m'offrez... plusieurs séances, chez le psy, gratuitement ».

Références bibliographiques

- Thúy, Kim. *Ru*. Montréal : Les Éditions Libres Expression, 2009.
- Thúy, Kim. *Mãn*. Montréal : Les Éditions Libre Expression, 2013.
- Thúy, Kim. *Vì*. Montréal : Les Éditions Libre Expression, 2016.
- Thúy, Kim et Janovjak, Pascal. *À toi*. Montréal : Les Éditions Libre Expression, 2011.

Entretien avec l'écrivaine Djaïli Amadou Amal

« Écrire », c'est briser le silence, c'est aller au-delà des tabous,
c'est faire avancer la cause des femmes.

Propos recueillis par Ioana MARCU et Andrada TECAR

Écrivaine et militante féministe, Djaïli Amadou Amal est née au Cameroun en 1975. Mariée de force à l'âge de dix-sept ans, elle sait très bien ce que signifie ne pas pouvoir disposer de sa propre personne, de son propre corps. Entrée en écriture en 2010, elle se voue notamment à la dénonciation des problèmes sociaux de son pays, notamment des discriminations faites aux femmes. Considérée comme la première écrivaine du Nord du Cameroun, elle se propose également de promouvoir dans ses textes la culture peule.

En 2010, Djaïli Amadou Amal publie son premier roman *Walaande ; l'art de partager un mari*¹, aux éditions Ifrikiya au Cameroun. Le livre remporte le Prix du jury de la Fondation Prince de Claus à Paris. Il est par la suite traduit en arabe et paraît au Maghreb et au Moyen Orient. En 2013, elle sort *Mistiriijo ; la mangeuse d'âmes*². Ce deuxième roman vient confirmer son talent littéraire. Djaïli Amadou Amal attire alors l'attention du public et des médias qui la classent parmi les plus influentes personnalités féminines du Cameroun et la considèrent comme une des plus importantes figures de la littérature camerounaise contemporaine. Avec son troisième roman intitulé *Munyal ; les larmes de la patience*³, publié en 2017, elle se positionne résolument dans le paysage littéraire africain contemporain. Le roman obtient le Prix Orange du livre en Afrique et bénéficie, une année plus tard, d'une publication en version panafricaine. En 2020, Emmanuelle Collas décide de le rééditer en France sous le titre *Les impatientes*. Le roman est très bien accueilli par la critique littéraire et le public ; il est finaliste du Prix Goncourt, gagnant du Prix Goncourt des lycéens et est élu Choix Goncourt de l'Orient.

France 24 fait entrer l'écrivaine Djaïli Amadou Amal dans la liste des femmes qui ont marqué l'année 2020, à côtés de Kamala Harris, Angela Merkel et d'autres personnalités féminines du sport, de la politique et de la société civile qui « se sont distinguées par leur engagement ou leur rayonnement »⁴.

¹ Djaïli Amadou Amal. *Walaande, l'art de partager un mari*. Yaoundé : Éditions Ifrikiya, 2010.

² Djaïli Amadou Amal. *Mistiriijo, la mangeuse d'âmes*. Yaoundé : Éditions Ifrikiya, 2013.

³ Djaïli Amadou Amal. *Munyal; les larmes de la patience*. Yaoundé : Éditions Proximité, 2017.

⁴ <https://www.france24.com/fr/europe/20201229-dix-femmes-qui-ont-marqu%C3%A9-l-ann%C3%A9e-2020>, consulté le 11.01.2021

I.M. — *Dans son ouvrage La littérature féminine de langue française au Maghreb, Jean Déjeux soulignait qu'« écrire, pour la femme du Maghreb, c'est sortir dans la vie publique, s'affirmer, se libérer »⁵. Pour Maïssa Bey, écrivaine francophone, l'écriture au féminin représenterait une inobservation délibérée de « l'ordre établi » qui voudrait que les voix de femmes « ne soient que murmures dans le silence de maisons fermées »⁶. L'écriture représente-t-elle pour vous aussi un instrument qui vous permet de « briser la loi du silence », de raconter votre combat et celui d'autres femmes contre des traditions périmées (voire, peut-être, préjudiciables), des violences, des discriminations, de parler de tant d'existences silencieuses, cantonnées dans un espace domestique souvent intolérant ou oppressif ?*

D.A.A — Je pense que c'est le tout ensemble. Vous avez très bien résumé : « écrire », c'est briser le silence, c'est aller au-delà des tabous, c'est faire avancer la cause des femmes, c'est avoir une voix parmi d'autres voix qui, pour la plupart, sont masculines. Donc, c'est un ensemble de choses qui nous obligent justement à pouvoir, par le biais de la littérature, prendre la parole afin d'expliquer ce que ressentent des milliers de femmes qui n'ont pas de voix.

I.M. — *S'agirait-il donc d'une « écriture contestataire », une « écriture de revendication » ou « de combat » ? Ce caractère de votre écriture a-t-il modifié la manière dont les autres vous perçoivent ?*

D.A.A — C'est une écriture engagée, certes, engagée contre les discriminations faites aux femmes, engagée contre les violences faites aux femmes, puisque, jusqu'à présent (je suis à mon troisième roman), tous mes romans parlent de la condition de la femme au Sahel. Ce qui particularise mon écriture c'est le fait de ne pas porter de jugement, de dire tout simplement la souffrance des femmes et de laisser les autres s'en imprégner afin d'en tirer leurs propres conclusions. Ce n'est pas une écriture féministe violente ; c'est une écriture féministe qui montre la souffrance et les problèmes des femmes et qui, j'espère, amènera les autres à avoir envie eux-mêmes de changer les choses.

T.A. — *Est-ce que l'on vous a accusée de « trop » dire, de « trop » lever le voile sur l'existence d'une femme dans une société patriarcale ?*

D.A.A — Oui, sans aucun doute. Vous savez, c'est quand même un travail sur dix ans. J'ai commencé à publier en 2010. Au fur et à mesure que le temps passe, je deviens une figure plus connue et mes discours passent plus aisément. C'est sûr, les premières années n'ont pas été du tout faciles. Évidemment, il y a eu des menaces, des propos non seulement menaçants mais plutôt très

⁵ Jean Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994, p. 195.

⁶ Maïssa Bey, « Parole dévoilée », in Marguerite Rivoire Zappala et Rossana Currieri (dir.), *Paroles dévoilées. Regards d'aujourd'hui sur la femme maghrébine*, Firenze, éd. Leo Olschki, 2003, p. 14.

désobligeants. Je le répète, cela fait quand même un travail sur dix ans, un travail non seulement sur le terrain, mais aussi un travail littéraire, des conférences données, des sensibilisations, etc., pour faire comprendre les choses aux gens. Généralement, les critiques vont dans deux sens : soit on me reproche que j'aborde des sujets tabous qui deviennent un problème pour les « gardiens de la tradition » ; soit il y a ceux qui interprètent mal la religion et qui estiment mes propos contre l'Islam ou contradictoires à l'Islam. Mais, à mesure que je publie, que je parle, évidemment les gens comprennent beaucoup plus. Je pense que j'ai plus de facilité à prendre la parole aujourd'hui qu'il y a dix ans.

I.M. — *Depuis quand date votre envie d'écrire ? Est-ce qu'il y a eu un événement qui vous a motivée à écrire ou un écrivain que vous avez pris comme modèle ?*

D.A.A. — J'ai publié mon premier texte il y a dix ans, mais j'ai écrit, je pense, depuis toujours... Bien sûr, pas toujours avec l'envie de se dire : « ça ira loin ». Pour moi, cela a été un processus naturel ; quand j'avais treize-quatorze ans, mon plaisir était déjà de fabriquer de petits livres et de les offrir à mes camarades. Je me suis mise par la suite à écrire quand j'ai commencé à avoir mes premiers problèmes de femme ; j'ai voulu pratiquement entreprendre une thérapie par la littérature. Donc, j'ai commencé à écrire une autobiographie. Quand j'ai quitté ma ville natale et que je suis venue à la capitale Yaoundé où il y avait un mouvement littéraire assez vivant, je me suis inscrite dans un atelier d'écriture tenu par le professeur Pabe Mongo qui promouvait le nouveau mouvement « La Nolica », c'est-à-dire « la nouvelle littérature camerounaise ». Il y a eu un travail sur pratiquement un an pour mieux maîtriser les processus de l'écriture, de l'édition. C'est cela qui m'a fait aussi avoir suffisamment confiance en moi pour confier mon texte à un éditeur et pour pouvoir le défendre.

A.T. — *Vous écrivez en français. Vous vous considérez une écrivaine francophone, une « écrivaine-monde » ou, tout simplement une « écrivaine » ? Avez-vous essayé d'écrire en langue peule ?*

D.A.A. — Je me considère comme une écrivaine francophone, qui fait partie du monde. Je parle la langue peule, c'est ma langue maternelle. Je m'exprime parfaitement dans cette langue, mais ma langue d'instruction, la langue dans laquelle j'ai étudié à école et dans laquelle j'ai appris des choses, est le français.

Je n'ai pas pensé à écrire en langue peule. Cette langue utilise plus l'alphabet arabe, qu'on doit apprendre très jeune pour pouvoir lire le Coran, mais également un alphabet latin qui a été validé par l'UNESCO. Mais, je n'ai pas une aussi bonne maîtrise de l'écriture en langue peule qu'en langue française. En même temps, il est vrai qu'on a envie de valoriser nos langues

maternelles ou nos langues tout court, mais je pense qu'on atteindra moins le public. Ce n'est pas tout le monde qui comprend le peul, bien que la langue peule reste une des langues les plus parlées en Afrique ; elle est présente en 22 pays, même s'il y a aujourd'hui des variantes dans la façon de la parler. Quoi qu'il en soit, j'envisage plutôt des traductions en langue peule de mes romans écrits en français, des traductions qui me permettraient de valoriser cette langue. En conclusion, je n'ai pas pensé du tout, dans un premier temps, à écrire en langue peule, je ne suis pas sûre de le pouvoir faire parfaitement, comme en français.

I.M. — *Cette année vous avez été, et nombreux sont ceux qui l'affirment, la « surprise » de la rentrée littéraire 2020 et, notamment, de la sélection d'un des plus prestigieux prix littéraires français, à savoir le Prix Goncourt. Voyez-vous dans cette grande « visibilité », dont vous jouissez, un effacement (tardif, c'est vrai) de cette « disparité » dont parlaient en 2007 les signataires du manifeste « Pour une "littérature-monde" en français », « disparité » qui reléguerait les « écrivains de langue française, pris [...] entre deux ou plusieurs cultures [...], sur les marges »⁷?*

D.A.A. — Certes, je suis une écrivaine francophone, une écrivaine africaine vivant en Afrique. Si on dit que je suis la « surprise » du Prix Goncourt, c'est aussi parce que mes livres ne sont pas connus en France. Quand on voit quand même dans toutes les autres sélections combien d'écrivains africains francophones, surtout venant de l'Afrique, sont présents, évidemment il y a de quoi avoir une frustration. J'espère que les choses vont évoluer. Finalement, c'est la francophonie qui fait vivre la langue française. Tous les écrivains devraient donc être sur le même pied d'égalité, avoir les mêmes chances, peu importe les maisons d'édition. On devrait seulement voir la qualité et de l'écrivain et du texte. On voit de grands noms de la littérature africaine qui n'ont jamais figuré sur aucune liste prestigieuse aussi bien dans le passé qu'à présent

I.M. — *C'est justement ce que Tierno Monenembo disait dans son message de soutien qu'il a publié sur Facebook, un jour avant la déclaration du gagnant du Prix Goncourt : « Jamais, un Sud-Saharien n'a obtenu le Goncourt. Jusqu'ici, notre sous-continent s'est contenté de quelques sélections restées hélas sans résultat [...], Ahmadou Kourouma, Alain Mabanckou et moi-même. Certes le Marocain Tabar Ben Jelloun et le Martiniquais Patrick Chamoiseau qui l'ont tous les deux obtenu, pourraient constituer pour nous un lot de consolation mais le fait est là : ni Yambo Ouologuem, ni Cheikh Hamidou Kane ni Ferdinand Oyono n'ont décroché le précieux sésame. Si demain, Djaili Amadou Amal créait la surprise, ce serait un étage de plus pour cette littérature négro-africaine qui a mis plus d'un siècle à s'affirmer sur la scène internationale malgré le talent incontestable de Senghor, de*

⁷ https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html

Césaire, de Camara Laye, de Mongo Béti et des autres. Et pour notre jeune auteure camerounaise une consécration sans égale dans le landerneau littéraire africain »⁸.

D.A.A. — Oui, oui, c'est ça.

A.T. — *Les lycéens qui ont fait partie du jury du Prix Goncourt des lycéens 2020 ont tellement apprécié votre roman Les impatientes qu'ils en ont fait le gagnant de cette édition. Comment expliqueriez-vous l'enthousiasme de ces jeunes lecteurs à propos d'un roman qui met en scène des réalités que leurs sont quasiment étrangères ? Pourquoi pensez-vous que les lycéens sont plus ouverts vers les littératures francophones ? N'oublions pas que le Prix Goncourt des lycéens a été décerné, par le passé, à Ahmadou Kourouma (2000), Shan Sa (2001), Léonora Miano (2006), Gaël Faye (2016) ou David Diop (2018).*

D.A.A. — Je pense surtout que les lycéens sont beaucoup plus réceptifs. Ils auraient très bien pu choisir quelqu'un d'autre qui n'est pas forcément français puisque quand on parle de littérature francophone, il ne faut pas qu'on renvoie uniquement à l'Afrique subsaharienne ; ça peut être le Maghreb, ça peut être l'Amérique du Sud etc., ou d'autres pays européens. Je pense que les jeunes sont beaucoup plus ouverts et ils n'ont pas de calculs, les jeunes ne pensent pas forcément : « Est-ce qu'elle est française ou pas ? Quelle maison d'édition a édité son texte ? » Eux, ils aiment ou ils n'aiment pas. C'est cela qui donne aussi de la valeur à ce prix pour moi. Au départ, moi-même je me suis posé la question : « Est-ce que les lycéens qui vivent en France, dans un milieu occidental, pourraient-ils comprendre la souffrance des femmes, pourraient-ils comprendre la souffrance finalement même des adolescents comme eux qui vivent des choses dont ils sont tellement éloignés ? » Pour moi, gagner ce prix c'est la preuve tout simplement que les jeunes sont beaucoup plus ouverts vers le monde, qu'ils cherchent à découvrir autre chose, qu'ils apprécient les choses. Je suis donc très contente d'avoir gagné ce prix, mais évidemment ce n'est pas à moi de dire ce qui a fait la différence ou pourquoi ils ont plus aimé mon roman ; je suis tout simplement ravie qu'ils l'aient choisi.

I.M. — *Après l'annonce du lauréat du Prix Goncourt des Lycéens, les messages de félicitations de la part des grandes personnalités littéraires de l'espace francophone ont circulé sur les réseaux sociaux. Alain Mabanckou, Calixthe Beyala, Tchak Sami ou Léonora Miano ont applaudi votre triomphe. Comment avez-vous vécu cet éloge de la part de vos confrères ? Pensez-vous que votre mission au sein des lettres francophones ait changé, qu'on attende à présent beaucoup plus de vous ?*

D.A.A. — Il y a eu beaucoup de messages de félicitation. Mais avant d'avoir les messages de félicitation des écrivains établis en Europe, il y a eu aussi des

⁸ <https://www.facebook.com/manai.yamen>

messages de soutien des écrivains qui sont sur le territoire africain et qui ont fait des vidéos magnifiques de soutien. Ils se sont vraiment mobilisés ; ils ont suivi chaque étape du Goncourt, parce que c'était pour eux de l'espoir. Ils étaient fiers de se dire : « Oui, je peux vivre chez moi ; oui, je peux travailler en Afrique et quand même être reconnu ailleurs ! » Donc, ça, c'est un formidable message pour les jeunes.

Maintenant moi, comment je me sens à travers ça ? C'est tout simplement de pouvoir dire à ces jeunes-là : « j'ai eu ce prix, oui, mais je rentre quand même chez moi, au Cameroun ; si je le fais, vous pouvez le faire également ». C'est la preuve aussi que chez nous il y a une littérature qui est vivante, qui avance, qui ne cherche qu'à être connue, qui ne cherche qu'à ce que les autres puissent la découvrir.

Est-ce que ça me met un poids sur les épaules ? Absolument pas. J'estime que mon rôle est d'écrire des livres. Mon seul souci est donc d'écrire des livres qui seront encore meilleurs, qui vont encore plaire plus aux gens. Je ne me sens pas investie d'une mission, je ne me sens pas redevable, comme quelqu'un qui sort d'un milieu et rentre dans un autre, celui des grands auteurs africains qui vivent en Europe. Je ne me sens pas du tout dans cette optique. Je continue à être une écrivaine camerounaise, vivant au Cameroun, qui va continuer à travailler, qui va continuer à donner des ateliers d'écriture aux enfants.

A.T. — *En 2017, vous avez publié votre troisième roman Munyal, les larmes de la patience aux éditions Proximité, au Cameroun. La même année, le roman a obtenu le Prix Orange du livre en Afrique. Début 2020, le roman a bénéficié d'une coédition panafricaine. Quelques mois plus tard, à la rentrée 2020, il a été publié en France aux éditions Emmanuelle Colas sous le titre Les impatientes. Qu'est-ce qui vous a déterminée de faire publier votre roman en France ?*

D.A.A. — J'ai d'abord publié ce roman au Cameroun, comme vous l'avez déjà dit, sous le titre *Munyal, les larmes de la patience*. Le livre a obtenu le Prix de la presse panafricaine, le prix Orange du livre en Afrique ; il a été coédité dans plusieurs pays africains. Avec la Fondation Orange, on s'est dit : « Si en Afrique, les gens ont aimé ce livre, peut-être que cela serait bien qu'on puisse le faire découvrir au public occidental ». Il ne faut pas se leurrer, il est tellement difficile de publier des livres en Afrique et de les faire ensuite venir en France. Déjà, par rapport aux normes pour les livres, c'est compliqué ; ensuite, le transport, c'est très difficile. Eh bien, l'idée c'était de pouvoir avoir un éditeur qui accepterait de le reprendre, et Emmanuelle Collas l'a fait. Elle l'a repris. Évidemment, il a fallu travailler un peu le texte pour que les lecteurs occidentaux puissent le comprendre. C'est un petit travail éditorial ; il y a eu ce qu'on appelle *l'editing*, qui se passe évidemment pour tous les livres francophones, pour tous les livres qui sortent en France et même ailleurs ;

quand on achève un manuscrit, un éditeur travaille un peu avec l'auteur pour que cela soit mieux compréhensible surtout sur le plan linguistique.

I.M. — *Pour quoi avez-vous opté pour la modification du titre original, d'autant plus que le terme choisi – « impatientes » – semble être le contraire de « munyal », terme d'origine peule qui signifie « patience » ?*

D.A.A. — Le changement du titre s'est fait naturellement. Si je disais « Munyal », ça ne parlerait à personne en France alors qu'en Afrique, dans toute l'Afrique subsaharienne, tout le monde sait ce que cela signifie. Et puis on a voulu aussi redynamiser un peu le texte, dynamiser les héroïnes qui, même si elles subissent beaucoup de choses, s'essaient de s'en sortir comme elles peuvent. J'ai donc beaucoup discuté avec mon éditrice et on a décidé de faire ce changement.

I.M. — *Est-ce que vous pourriez nous expliquer également le choix de la première de couverture ? Dans l'édition camerounaise, on a le portrait peint de face, en clair-obscur, d'une femme qui a les yeux fermés, elle semble souffrir, elle semble peut-être même patienter. Tandis que sur la couverture de l'édition française, on a le profil perdu d'une femme habillée d'une robe africaine, parée de bijoux ; elle ne semble plus souffrir, bien au contraire elle semble avoir le sourire aux lèvres.*

D.A.A. — Eh bien, non. C'est vrai que dans le premier roman, *Munyal* la version africaine, c'est une femme qui ferme les yeux. Il s'agit d'un masque en réalité. On se rend compte qu'il y a des larmes aussi sur son visage. Comme je le disais, il fallait redynamiser le texte. On a donc choisi une photo d'une femme peule, parée de bijoux, qui semble joyeuse mais qui est quand même assez floue.

A.T. — *Dans le roman Les impatientes, vous donnez (de) la voix à trois personnages féminins – Ramla, Hindou et Safira. Celle qui semble s'individualiser le plus est Safira, qui a une intelligence débordante. Pourquoi avez-vous choisi de munir la plus âgée des coépouses d'une intelligence dévastatrice ?*

D.A.A. — Quand on écrit, on ne réfléchit pas forcément comme cela. Pour moi, c'était tout simplement de montrer que toutes les trois sont des femmes qui se battent et qui sont intelligentes à leur manière. Safira est certainement celle qui montre jusqu'où une femme est prête à aller pour pouvoir garder sa place, pour pouvoir conserver son homme et pour pouvoir garder la place de ses enfants. Et cela est valable pour tout le monde, chaque femme qui se voit menacée ou qui voit ses enfants menacés, va commencer à se comporter comme une lionne et sera prête à faire tout ce qu'il faut pour se protéger.

A.T. — *À la fin de la lecture, on a l'impression que les trois voix féminines ne font plus qu'une et qu'en fait Ramla, Hindou et Safira représentent les différentes « phases » de l'architecture d'un seul personnage. Quelle était votre intention lorsque vous avez créé ces histoires particulières ?*

D.A.A. — Je voulais d'abord écrire un roman sur le thème de la violence faite aux femmes. Mais, comment parler de toutes les faces de la violence en passant par un seul personnage ? Cela me semblait un peu plus compliqué. Alors, j'ai voulu structurer le roman dans trois parties, afin de parler d'abord du mariage précoce et forcé, des violences physiques, des maladies psychosomatiques ; ensuite de la complicité de la société ; et, enfin, des violences psychologiques et de la polygamie qui peuvent pousser une femme à faire vraiment tout et aller jusqu'à l'extrême pour pouvoir sauver son mariage et rester avec ses enfants. Dans ma construction littéraire, j'aime souvent aller sur plusieurs époques, sur plusieurs personnages. Je n'aime pas l'écriture linéaire, j'aime mélanger les personnages, les caractères, pour mieux percer leur psychologie. Donc c'est pour cela que j'ai construit le roman de cette façon-là.

I.M. — *Les épisodes qui mettent en scène Hindou – par exemple celui qui se passe dans la cuisine quand la jeune femme est violemment frappée par son mari ou celui quand elle est brutalisée par son propre père –, sont absolument perturbants. Est-ce que c'était difficile pour vous de trouver les mots justes pour décrire de telles scènes où la violence semble avoir pris le dessus sur toute autre relation interpersonnelle ?*

D.A.A. — Bien sûr, c'est très difficile de pouvoir écrire sur les violences. Il faut pouvoir non seulement trouver les mots justes mais aussi prendre du recul soi-même pour pouvoir apporter toute la sensibilité nécessaire sur ces scènes de violence dont vous avez parlé. Il m'a fallu évidemment regarder les choses sous un autre angle, aller jusqu'au plus profond de moi-même et m'inspirer un peu de ce que moi-même j'ai vécu pour pouvoir aller jusqu'au bout de ça.

A.T. — *Pourquoi pensez-vous que le roman Les impatientes a connu un succès important à la fois en Afrique et en France ?*

D.A.A. — Peut-être parce que c'est un roman qui est sensible, qui raconte des choses, qui dit simplement la vie de femmes. En Afrique, je sais que beaucoup de femmes se sont reconnues dans le texte. J'affirme en début du roman que tous les faits sont inspirés de faits réels. Même si une femme n'a pas vécu cela forcément, d'une manière ou d'une autre, c'est sûr qu'une voisine a connu ces expériences-limite.

À présent, quand on parle des violences faites aux femmes, c'est un sujet universel. Même les femmes occidentales qui ne vivent pas les violences de la même manière, se sentent quand même concernées. Et si on dit chez

nous « munyal », « patience », en réalité la société occidentale dit la même chose à ses femmes. Quand une femme est violée on lui demande comment elle était habillée, où elle était, ou tout simplement on lui demande de se taire, d'effacer cet événement de sa mémoire et de continuer à vivre comme si c'était facile. En même temps, les femmes qui sont victimes des violences physiques se sentent tellement coupables qu'elles se cachent derrière de grosses lunettes, derrière du maquillage comme si ce qui s'était passé c'était de leur faute. Je pense donc que mon roman parle aux gens aussi bien en Afrique qu'ailleurs. Évidemment, d'une manière ou d'une autre, on doit se sentir concerné ; même si on n'est pas concerné directement, on a toujours vu ou entendu quelque part une histoire de violence qui nous a touchés.

I.M. — *Chaque chapitre de votre roman débute avec une citation. Dans le cas des chapitres dédiés à Ramla et à Hindou, il s'agit des proverbes : « La patience d'un cœur est en proportion de sa grandeur. » (proverbe arabe) ; « Au bout de la patience, il y a le ciel. » (proverbe africain). Mais pour Safira vous avez choisi Grand Corps Malade - « La patience est un art qui s'apprend patiemment. » (Patients, éd. Don Quichotte, 2012). Pourquoi ce changement ? pourquoi avez-vous décidé d'utiliser une citation tirée d'un slameur ?*

D.A.A. — J'essaie toujours de trouver des proverbes qui décrivent les sentiments ou la partie qui va suivre. Si on avait une phrase à dire à ce personnage-là, cela serait ce proverbe. Pour Safira, c'est cette citation de Grand Corps Malade qui m'a parlé ; elle définit le mieux Safira. « La patience est un art qui s'apprend patiemment » ; Safira comprend exactement cela : tout petit, tout doucement, elle arrive à apprendre les dessous d'une situation qu'elle pensait invivable et intenable.

I.M. — *Quels sont vos projets littéraires à court et à long terme ? Pensez-vous vous intéresser à d'autres thématiques ? Ou la femme, son statut au sein de la société et de la famille, les discriminations dont elle est victime continueront à être les problématiques centrales de vos productions littéraires ?*

D.A.A. — Je pense que ce serait cela, parce qu'il y a beaucoup de choses à dire. Les femmes ne s'expriment pas suffisamment sur les problèmes qu'elles ont. D'ailleurs il y a très peu d'écrivaines dans la littérature africaine ou camerounaise. Même quand elles prennent la parole (non seulement en Cameroun, mais en Afrique en général), les femmes n'osent pas en réalité dire ce qu'elles ressentent, dire ce qu'elles pensent et briser les tabous. Donc, j'ai envie de le faire moi-même et je voudrais continuer à le faire ; je pense que c'est nécessaire, que c'est utile. Évidemment la littérature est aussi un art, on le vit d'une certaine manière, on le ressent d'une certaine manière. Pour le moment, c'est un thème qui m'intéresse ; peut-être que dans les années futures

j'aurais fait le tour de la question, mais pour le moment c'est un thème qui me passionne.

A.T. — *La fin du roman est ouverte ; elle laisse donc le lecteur imaginer une possible continuation de l'histoire de Ramla ou de Safira. Avez-vous pensé à leur consacrer un autre roman ?*

D.A.A. — Pour moi, écrire, c'est entamer une histoire et puis laisser le lecteur deviner ce qui va se passer. Évidemment, il y a beaucoup de personnes, mes filles et ma sœur par exemple, qui me disent : « Écoute, tu ne peux pas nous faire ça ! On veut connaître la suite ! » Peut-être qu'un jour je le ferai, je ne sais pas, mais pour le moment ce n'est pas encore un projet.

Nous remercions chaleureusement Djaili Amadou Amal d'avoir accepté de nous rencontrer d'une manière virtuelle, sur la plateforme ZOOM, le 22 décembre 2020 et de répondre à nos questions. Nous attendons avec impatience et intérêt de lire ses prochains romans.

Références bibliographiques

Amal, Djaili Amadou. *Walaande, l'art de partager un mari*. Yaoundé : Éditions Ifrikiya, 2010.

Amal, Djaili Amadou. *Mistirijo, la mangeuse d'âmes*. Yaoundé : Éditions Ifrikiya, 2013.

Amal, Djaili Amadou. *Munyal ; les larmes de la patience*. Yaoundé, Éditions Proximité, 2019.

Amal, Djaili Amadou. *Les impatientes*. Paris : Emmanuelle Collas, 2020.

Bey, Maïssa. « Parole dévoilée ». In : Marguerite Rivoire Zappala et Rossana Currieri (dir.). *Paroles dévoilées. Regards d'aujourd'hui sur la femme maghrébine*. Firenze : éd. Leo Olschki, 2003 : 13-16.

Déjeux, Jean. *La littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris : Karthala, 1994.

<https://www.france24.com/fr/europe/20201229-dix-femmes-qui-ont-marqu%C3%A9-l-ann%C3%A9e-2020>, consulté le 11.01.2021

<https://www.facebook.com/manai.yamen>

Traductions inédites

Cristina Montescu
La ballade des matrices solitaires

« Ariana »

DANS CETTE VILLE QUI S'APPELLE MONTRÉAL, il y a trois femmes qui ont quelque chose en commun. Il y en a certainement plus que trois, et je pourrais les regrouper dans des catégories qui auraient un nombre infini de variantes et de sous-variantes. Mais je suis étudiante en lettres, je travaille à temps partiel dans une épicerie roumaine et je n'ai pas beaucoup de temps pour suivre les clients à mon aise.

Je travaille dans une épicerie roumaine parce que je parle tant bien que mal la langue. Ma mère, une immigrante arrivée au Canada avant la chute du régime communiste, s'est toujours entêtée à me transmettre le roumain et, malgré mes périodes de résistance farouche, elle a bien accompli sa mission. C'est en effet ma capacité à parler cette langue aux sonorités slaves qui m'a assuré une place dans cette épicerie où je passe vingt heures par semaine.

J'aime les lundis après-midi. À partir de 13 h 30, il n'y a que de rares clients qui prennent tout leur temps pour faire leurs courses dans l'épicerie. Et il y a toujours ces trois femmes qui viennent me poser des questions sur la charcuterie et les fromages dans les étals. Elles n'achètent pas beaucoup de marchandises, mais les trois ont retenu mon prénom, Ariana, et elles me sourient ouvertement.

Elles n'arrivent jamais en même temps. Il y a d'abord Céline, qui se présente vers 13 h 30 et qui me salue en roumain, *bună ziua*, en ajoutant sur un ton enjoué : « *Ce mai faci ? Bine ?* » Elle me répète souvent qu'elle a une belle-fille d'origine roumaine, Viorica, une jeune femme très bien élevée et gentille.

Il y a ensuite Ana-Maria, celle qui passe une éternité devant les confiseries et qui alterne les lundis où elle n'achète presque rien avec ceux où elle part avec une sacoche pleine à craquer de bonbons au chocolat, de pots de confiture et de biscuits. Quand il y a trop de sucreries dans son chariot, Ana-Maria a du mal à me regarder dans les yeux. Elle se met pourtant à me raconter des épisodes de sa vie, des fragments de vie que je n'ai pas sollicités et que je n'ai pas nécessairement envie de connaître.

La dernière, guettant sans cesse son téléphone cellulaire, est Marta. Elle me demande souvent les produits de meilleure qualité, ne regarde jamais les prix et ne semble s'intéresser qu'à la durée de validité des marchandises qu'elle achète. Je sais qu'elle est avocate à cause des cartes professionnelles qu'elle n'arrête pas de laisser dans l'espace réservé aux professionnels d'origine roumaine.

Cristina Montescu
Balada mamelor însingurate

„Ariana”

ÎN ACEST ORAȘ NUMIT MONTREAL, trăiesc trei femei care au ceva în comun. Cu siguranță sunt mai mult de trei și aș putea să le grupez în categorii care ar avea un număr infinit de variante și subvariante. Dar eu sunt studentă la Litere, lucrez cu jumătate de normă într-un magazin românesc și nu am prea mult timp pentru a mă uita în largul meu după clienți.

Lucrez într-un magazin românesc fiindcă vorbesc cât de cât limba română. Mama mea, o imigrantă venită în Canada înainte de căderea regimului comunist, s-a încăpățânat să mă învețe această limbă și, în ciuda perioadelor în care m-am opus cu înverșunare, și-a îndeplinit misiunea. Tocmai capacitatea mea de a vorbi această limbă cu sonorități slave mi-a asigurat un loc de muncă în acest magazin, unde petrec 20 de ore pe săptămână.

Îmi plac după-amiezile de luni. După ora 13:30, în magazin mai sunt doar câțiva clienți care nu se grăbesc să-și facă cumpărăturile. Și, mereu, aceste trei femei care vin să-mi pună întrebări despre mezelurile și brânzeturile din galantare. Nu cumpără multe produse, dar au reținut că mă cheamă Ariana și îmi zâmbesc larg.

Niciodată nu sosesc în același timp. Mai întâi vine Céline, pe la 13:30. Ea mă salută în română, zicându-mi *bună ziua*, la care adaugă pe un ton vesel „*Ce mai faci? Bine?*” Îmi repetă de multe ori că are o noră româncă, pe nume Viorica, o tânără bine-crescută și amabilă.

Apoi apare Ana-Maria care stă la nesfârșit în fața raftului cu dulciuri. În unele zile de luni nu cumpără mai nimic, iar în altele pleacă cu o sacoșă plină ochi cu dulciuri, bomboane de ciocolată, borcane de dulceță și biscuiți. Când are prea multe dulciuri în coș, Ana-Maria ezită să se uite în ochii mei. Uneori, începe să-mi povestească anumite episoade din viața ei fără ca eu s-o fi întreat sau să-mi fi dorit neapărat să le cunosc.

Ultima, cea care se uită încontinuu la telefon, este Marta. Îmi cere mai mereu produsele de cea mai bună calitate, nu se uită niciodată la preț și pare că o interesează doar valabilitatea mărfurilor pe care le cumpără. Știu că este avocată, datorită cărților de vizită pe care le lasă mereu în spațiul rezervat pentru profesioniștii de origine română.

Eh bien, je ne peux plus continuer à tarder à m'inscrire au deuxième cycle. Ce n'est pas vraiment une vocation, mais j'ai du mal à me trouver un emploi avec mes études de premier cycle et tant que je suis étudiante, mon père continuera à payer une partie du loyer de mon appartement sur Forest Hill.

Je me vois mal quitter mon 3 ½ avec vue sur la montagne pour revenir vivre en banlieue avec mes parents. Notre maison familiale est pareille à toutes les maisons de notre rue. Pierre apparente, terrasse avec barbecue dernier cri, grande piscine suffoquant le jardin.

Et la mère, qui s'est mise à profiter du moment présent en revêtant l'apparence d'une adolescente sénile aux cheveux roux flamboyants et aux jupes retroussées ; le tout assorti d'amies bruyantes, 100 % roumaines, en guerre avec la ménopause et le mal de vivre. Et le père, qui a choisi de vivre dans son passé roumain et glorieux où il buvait, avec ses amis étudiants et des amoureuses de passage, d'innombrables pichets de bière accompagnés de *mici*, raison pour laquelle il occupe tous les soirs le canapé en cuir du salon pour se rincer soi-disant le cerveau de la saleté quotidienne en regardant des films d'action.

C'est donc tout bêtement ça. Si je veux me délivrer de la banlieue et de l'emprise de mes parents, j'ai intérêt à rester dans mon appart sur Forest Hill et à faire de mon mieux pour refiler une partie de la facture du loyer à mon père. Dans ce cas, je dois m'inscrire au deuxième cycle à l'Université de Montréal. C'est la fac la plus proche et, comme j'ai toujours fait mes études en français, je n'ai pas envie de me casser la tête pour perfectionner mon anglais.

Disons que je ne suis pas un rat de bibliothèque et que j'ai un mal fou à ne pas m'endormir sur les grosses briques d'innombrables théories littéraires. Il ne me reste donc que la possibilité de m'inscrire en création littéraire. Je pourrai me contenter d'une vingtaine de pages d'essai théorique et je me mettrai à écrire des récits. Ça me semble moins compliqué que de rédiger un mémoire traditionnel.

En plus, l'écriture présente deux avantages considérables. Premièrement, le père aura beau se mettre en colère quand il voudra, comme un chien à la laisse trop courte, ça ne changera rien. La mère, avec tout son bagage à naphthaline d'immigrante d'Europe de l'Est, finira par le convaincre que c'est la plus noble de mes aspirations. Deuxièmement, si je m'achète une jolie paire de lunettes, j'aurai l'air très chic en affirmant que je veux écrire des nouvelles. Ma vie sexuelle s'en trouvera renouvelée, diversifiée et enrichie.

Ei bine, trebuie cât de curând să mă înscriu la master. Nu simt neapărat o chemare pentru asta, dar îmi găsesc greu un loc de muncă doar cu diploma de licență și, cât timp sunt încă studentă, tata va continua să îmi plătească o parte din chiria pentru apartamentul de pe bulevardul Forest Hill.

Nu mă văd plecând din apartamentul meu spațios, cu vedere la munte, ca să mă întorc să locuiesc cu părinții mei în suburbiile Montrealului. Casa familiei noastre seamănă cu toate casele de pe stradă. Fațadă placată cu cărămidă aparentă, terasă cu grătar ultimul răcnet și piscină mare, aproape cât toată grădina.

Și mama mea, care profită de prezent, îmbrăcându-se ca o adolescentă senilă, cu părul roșu aprins și cu fuste scurte; la acestea se adaugă prietenele ei gălăgioase, 100% românce, toate cu probleme existențiale și în război cu menopauza. Iar tata a ales să se refugieze în gloriosul său trecut românesc, când, cu prietenii săi din studenție și iubite de ocazie, bea nenumărate halbe de bere și mânca *mici*. Acesta este motivul pentru care în fiecare seară se așază pe canapeaua de piele din sufragerie pentru a-și limpezi mințile de mizeriile de zi cu zi, uitându-se la filme de acțiune.

Poate să pară o prostie. Dacă vreau să nu mai locuiesc în suburbie și să nu mai depind de părinții mei, am tot interesul să-mi păstrez apartamentul de pe Forest Hill și să-l fac pe tata să plătească o parte din chirie. În acest caz, trebuie să mă înscriu la master, la Universitatea din Montreal. Este cea mai apropiată facultate de locul unde stau și, cum am studiat mereu în limba franceză, nu am chef să-mi bat acum capul pentru a-mi perfecționa engleza.

Să spunem că nu sunt un șoarece de bibliotecă și că nu sunt nebună să adorm cu volumele nenumăratelor teorii literare în brațe. Deci, nu-mi rămâne decât să mă înscriu la cursul de creație literară. Voi putea să mă mulțumesc cu vreo douăzeci de pagini de eseu teoretic și voi începe să scriu povești. Acest lucru mi se pare mai simplu decât să redactez o lucrare obișnuită.

În plus, scrisul prezintă două mari avantaje. În primul rând, tata se va enerva degeaba de câte ori va vrea el, precum un câine ținut din scurt. Nu se va schimba nimic. Mama, cu toate apucăturile ei cu miros de naftalină, acelea de imigrantă din Europa de Est, va sfârși prin a-l convinge că e cea mai nobilă aspirație a mea. În al doilea rând, dacă-mi cumpăr o pereche de ochelari drăguți, voi avea un aer elegant când voi spune că vreau să scriu nuvele. Viața mea sexuală va fi reînnoită, diversificată și îmbogățită.

« Céline »

CÉLINE APPLIQUE DE LA CRÈME hydratante au concombre sur toute l'étendue de son corps. Elle croit qu'on devine à peine ses 59 ans de l'autre côté du miroir. Peut-être son visage est-il un peu abîmé, tatoué de pattes-d'oie pâles et de rides profondes autour de la bouche. C'est la croix à porter des femmes qui n'ont pas vieilli de corps, des femmes-pommes qui affichent leur sexualité jusqu'à bien tard dans la vie, jusqu'à se transformer en délicieux cidre de glace.

Le portable sonne à ce moment précis et Céline doit chercher une serviette, s'essuyer les mains et prendre ses lunettes avant de répondre. C'est Stéphane, son cadet. Qu'est-ce qui le prend à l'appeler un samedi après-midi ? Il sait pertinemment qu'elle passe tous les samedis soir en tête-à-tête avec François et qu'à 59 ans on a besoin de longs préparatifs pour faire face à une soirée de bavardage et d'amour.

Céline pense laisser la boîte vocale répondre à sa place, mais se ravise à la dernière minute.

– Oui, Stéphane, qu'est-ce qui brûle ?

– Je ne te retiens pas Céline... mais... il faut que tu ailles voir Georges.

– Ah bon !

– Aujourd'hui. C'est urgent.

– Écoute Stéphane, il a 41 ans. Il peut bien se passer des conseils de sa mère.

– Céline, je te dis, c'est urgent. Il faut que tu y ailles.

– Qu'est-ce qui s'est passé ?

– Je ne sais pas exactement, mais il y a quelque chose qui cloche. Georges a les deux mains pansées et Viorica s'est enfuie dans la salle de bain en pleurant. On l'a même entendue à travers la porte. C'était très gênant.

– Vous êtes allés leur rendre visite ?

– Oui... Non... On voulait laisser Marie-Claire chez eux pour la fin de semaine.

– Tu sais, Marie-Claire, je ne peux pas la garder. Je vais souper avec François ce soir.

– Oui, Céline, je le savais déjà. Remarque, je ne te l'ai même pas demandé ! Merde !

– C'est mieux que les choses soient au clair. Et fais attention à ton langage !

– Donc, il faut que tu ailles, ce soir même, voir Georges. Ils ont de gros problèmes.

– Et ils ont également dépassé la quarantaine, ils devraient être capables de se débrouiller tout seuls.

– Maman....

„Céline”

CÉLINE ÎȘI APLICĂ PE TOT CORPUL O CREMĂ hidratantă cu extract de castravete. Crede că, de partea cealaltă a oglinzii, s-ar ghici cu greu că are 59 de ani. Poate că fața ei este un pic îmbătrânită, având riduri în colțul ochilor și șanțuri adânci în jurul gurii. Aceasta este crucea pe care trebuie s-o poarte femeile al căror corp nu a îmbătrânit, femeile-mere care își arată sexualitatea până la o vârstă înaintată, până când se transformă într-un delicios *cidru de gheață*¹.

Fix în acel moment sună telefonul, iar Céline trebuie să caute un prosop, să se ștergă pe mâini și să-și ia ochelarii, înainte de a răspunde. Este Stéphane, băiatul cel mic al ei. Ce se întâmplă de sună sâmbătă după-amiaza? Știe foarte bine că ea își petrece serile de sâmbătă discutând cu François și că, la 59 de ani, este nevoie de pregătiri îndelungate pentru a putea face față unei seri de palavre și de dragoste.

Céline se gândește să lase să intre căsuța vocală, dar se răzgândește în ultimul moment.

– Da, Stéphane, ce-i așa urgent?

– Nu te rețin, Céline...dar...trebuie să mergi să îl vezi pe Georges.

– A, bine!

– Azi. E urgent.

– Ascultă, Stéphane, are 41 de ani. Poate să se descurce și fără sfaturi de la mama sa.

– Céline, crede-mă, e urgent. Trebuie să mergi acolo.

– Ce s-a întâmplat?

– Nu știi exact, dar ceva nu e în regulă. Georges are ambele mâini bandajate, iar Viorica a fugit în baie plângând. Se auzea cum plâge deși ușa era închisă. A fost foarte neplăcut.

– Ați mers să-i vizitați?

– Da...Nu... Voiam s-o lăsăm pe Marie-Claire la ei în week-end.

– Știi, nu pot avea grijă de Marie-Claire. Voi lua cina cu François în seara asta.

– Da, Céline, știam asta deja. Nici măcar nu ți-am cerut s-o faci! La naiba!

– E mai bine să fie totul clar. Și ai grijă cum vorbești!

– Deci, trebuie să mergi chiar în seara asta să-l vezi pe Georges. Au probleme mari.

– Și au și peste patruzeci de ani, ar trebui să fie capabili să se descurce singuri.

– Mamă...

¹ Specialitate din Quebec făcută din sucul merelor înghețate. (n. tr.)

– Bon, j’y vais, j’y vais.

– ...

– Et je dois raccrocher. Il se fait tard et j’ai beaucoup de choses à faire.

Bye.

Céline raccroche sans attendre la réponse de Stéphane. Elle regrette d’avoir décroché en reconnaissant le numéro de son fils. Elle s’en veut d’avoir un bon cœur, et de sacrés sentiments maternels. Ses deux garçons sont capables de s’acharner auprès d’elle et de la suivre avec leur maudit *balloon* d’amour filial jusqu’à ce que mort s’ensuive. Adieu la belle soirée avec François. Adieu quiétude.

Céline continue à s’enduire le corps de crème hydratante, mais ses gestes sont désordonnés, incohérents. Elle ferme le pot de crème et le lance contre le mur. Le pot ne se casse pas. Céline le ramasse, le range sur l’étagère et s’assoit sur le siège des toilettes pour réfléchir.

Fragments traduits en roumain avec l’aimable autorisation des Éditions Hashtag et de Cristina Montescu

Cristina MONTESCU, *La ballade des matrices solitaires*, Montréal : Éditions Hashtag, 2020, p. 7-13.

– Bine, merg, merg.

– ...

– Trebuie să închid. Se face târziu și am multe lucruri de făcut. Bye.

Céline închide fără să aștepte răspunsul lui Stéphane. Regretă că a răspuns la telefon recunoscând numărul fiului său. Îi este ciudă că are suflet bun și sentimente materne extraordinare. Cei doi băieți ai săi sunt în stare să stea agățați de ea și apoi să o țină în blestemata lor bulă de dragoste filială până la sfârșitul vieții. Adio seară cu François, adio liniște.

Céline continuă să se unșă cu cremă hidratantă, dar gesturile ei sunt acum dezordonate, incoerente. Închide cutia și-o trânteste de perete. Cutia nu se sparge. Céline o ia, o pune pe raft și se așază pe capacul de la WC pentru a medita.

Traducere în limba română de Diana Bușe², revăzută de Cristina Montescu

² Diana Bușe a suivi les cours de la Faculté des Lettres, Histoire et Théologie de Timișoara, section Langues Étrangères Appliquées. Elle est actuellement étudiante en master de traduction et pour les cours de traduction elle a travaillé sur des extraits du livre *La Ballade des matrices solitaires* de Cristina Montescu.

Cristina Montescu
La ballade des matrices solitaires

« Ana-Maria »

JE MARCHE POUR NE PAS FRAPPER de mes poings les adolescents qui s'embrassent dans les parcs, les mamans qui se penchent sur les nourrissons endormis, les hommes qui remplissent d'animalcules blancs et vivants l'entrecuisse de leur femme.

J'avais vingt-trois ans quand j'ai dessiné mon premier arbre de vie. Il ne portait pas de racines. Il finissait par une épaisse ligne noire en fermeture éclair sur la page blanche. Le tronc était vide, un espace encagé dans un rectangle mal tracé. Et les branches étaient plutôt des mains qui appelaient au secours. Ou des bras de bonhomme de neige en train d'attraper un ballon de baseball.

« Que s'est-il passé avec les racines ? » me demanda la femme assise en face de moi. Elle était censée m'aider à débrouiller mes pensées. Elle était encore jeune, un peu ridée et mal habillée.

« Je les ai cachées dans la poche » que je lui ai dit, et je lui ai tendu l'argent pour la consultation. Elle n'a pas réagi. J'ai laissé tomber les billets sur la table et je suis sortie. Elle habitait un quartier aux immeubles identiques et légèrement délabrés. Si j'avais eu l'habitude des gros mots, j'aurais dit : « *Fuck les pysys middle class* ». Mais ce n'était pas mon genre. Moi, je suis l'imbécile qui baisse la tête et qui marche tranquillement.

Pierre qui roule n'amasse pas mousse. Et si je ne peux pas m'empêcher de rouler ? *Fuck la mousse que je ne peux pas amasser.*

Cristina Montescu
Plimbare pe muchie de feminitate

„Ana-Maria”

PUN UN PICIOR ÎN FAȚA CELUILALT CA SĂ NU DAU cu pumnii în adolescenții care se îmbrățișează prin parcuri, în mamele care se apleacă asupra bebelușilor adormiți, în bărbații care umplu cu minuscule animale vioaie și albe lăcașul dintre coapsele partenerelor.

Aveam douăzeci și trei de ani când am desenat primul meu copac al vieții. Nu avea rădăcini. Se termina printr-o linie neagră și groasă asemenătoare unui fermoar așezat pe pagina albă. Trunchiul era gol, doar un spațiu încâtușat în interiorul unui dreptunghi rău conturat. Iar ramurile păreau mai degrabă mâini care strigau după ajutor. Sau brațe de om de zăpadă pe cale să prindă o minge de baseball.

”Ce s-a întâmplat cu rădăcinile?”, m-a întrebat femeia așezată în fața mea. Ea se afla acolo pentru a mă ajuta să-mi pun ordine în gânduri. Era încă tânără, ușor ridată și prost îmbrăcată.

”Le-am ascuns în buzunar, unde să fie!”, i-am răspuns întinzându-i banii pentru consultație. Nu a avut nicio reacție. Am aruncat banii pe masă și am ieșit. Locuia într-un cartier cu blocuri identice și oarecum în paragină. Dacă aș fi avut obiceiul să vorbesc urât, aș fi spus. ”*Îmi bag picioarele în psihologii ăștia pe jumătate burghez?*”. Dar nu era felul meu de a fi. Eu sunt imbecila care pleacă supusă capul și care merge fără să facă zgomot.

Piatra care se mișcă nu prinde mușchi. Și dacă nu reușec să-mi opresc rostogolirea? *Îmi bag picioarele în mușchiul pe care nu îl pot prinde.*

« Marta »

J'AI PERDU MA COLÈRE comme si j'avais perdu un portefeuille bourré de billets de banque et de cartes de crédit. J'avais l'habitude de parler de mon fils et de raconter ses prouesses dans les moindres détails. J'enchaînais avec des histoires sur moi-même, sur mon mari et sur les témoins de mes nombreuses crises émotionnelles. À présent, les sujets de conversation me font défaut.

Pour la première fois, je me retrouve contente de moi-même et de la vie que je me suis creusée au fil des années. Tout cela malgré la routine quotidienne et les fins de semaine passées à faire les ménages, lavage et cuisine. C'est aberrant. Totalement incompréhensible. Comment oublier ses désirs et ses aspirations secrets ? Comment ai-je pu me permettre de devenir une femme à tout faire qui ne rêve que d'allonger ses nuits de sommeil ?

Toutefois, un jour, l'impensable est survenu. Je me suis retrouvée contente du matin au soir. Ensuite, j'ai continué à être heureuse le lendemain et le surlendemain. Je n'arrivais plus à me nourrir d'aspirations éloignées et de rêves fous. J'avais perdu quelque part ma culpabilité et ma honte de ne pas être celle que j'aurais voulu être. La grande avocate, la voyageuse infatigable, la femme parfaite. Toutes ces visions m'avaient quittée sans crier gare. J'étais contente et bien dans ma peau aujourd'hui, dans le présent.

Oh, comme il était bon de souffrir autrefois des blessures de mon enfance, d'un présumé manque d'amour ou d'incompréhension maternelle et paternelle ! Si on m'avait fait du mal, c'était tout à fait compréhensible que je reproduise le cycle et que je devienne une mauvaise mère pour mon fils et une mauvaise épouse pour mon mari. J'avais bien mérité mon mariage tout croche et mon enfant que j'étais incapable d'élever. Je les avais même appelés de mes vœux.

Alors, pour faire amende honorable, je me suis retrouvée dans l'obligation de transformer le mal en bien, la laideur en beauté. Plutôt à l'aide de l'écriture qu'à l'aide du bénévolat, du yoga ou de l'amour universel ; ma grand-mère paternelle m'ayant offert à partir de mes 7 ans jusqu'à sa mort pour chacun de mes anniversaires un calepin joliment décoré pour y inscrire mes réflexions et mes souvenirs. J'ai donc 27 câlins vides dans lesquels les 15 dernières années n'ont pas laissé de traces.

Devrais-je alors remplir ces trous de réflexion par le témoignage de ma lutte quotidienne avec la disparition de mon bonheur ? Cela fait cliché. Comme les photos de voyage dans lesquels les monuments et les immeubles ne sont qu'un décor pour crier : « M'as-tu vu à Paris, à Rome ou à Milan ? » Ou les tasses faites en Chine et ramenées d'un voyage pour se rappeler les mêmes Paris, Rome ou Milan.

„Marta”

MI-AM PIERDUT FURIA ca și cum mi-aș fi pierdut un portofel plin cu bancnote și cu carduri bancare. Aveam obiceiul să vorbesc despre băiețelul meu și să povestec cu lux de amănunte toate isprăvile lui. Vorbeam apoi despre mine, despre soțul meu și despre spectatorii numeroaselor mele crize existențiale. Acum nu mai am subiecte de conversație.

Pentru prima oară, sunt mulțumită cu mine însămi și cu viața pe care mi-am clădit-o de-a lungul anilor. Asta în ciuda rutinei de zi cu zi și a sfârșiturilor de săptămână când mă dedic invariabil menajului, spălatului de rufe și gătitului. E aberant. Cu totul inexplicabil. Cum de mi-am uitat visele și apirațiile ascunse cu grijă? Cum mi-am putut permite să mă transform într-o femeie bună la toate care nu își dorește altceva decât lungirea orelor de somn?

Totuși, într-o bună zi, imposibilul s-a produs. M-am pomenit mulțumită de dimineața până seara. Apoi am continuat să fiu fericită în zilele care au urmat. Nu mai reușeam să-mi hrănesc sufletul cu aspirații îndepărtate și cu vise dezlănțuite. Îmi rătăcisem pe undeva vina și rușinea de a nu fi devenit așa cum vroiam să fiu. Marea avocată, călătoarea neobosită, femeia perfectă. Toate aceste viziuni mă părăsiseră fără să-și ia rămas bun. Eram mulțumită și încăpusem perfect în pielea mea acum, în prezent.

Ah, cât era de bine altădată când sufeream din cauza unor răni din copilărie, a lipsei fictive de dragoste sau de înțelegere din partea mamei și a tatei! Dacă ceilalți se purtaseră rău cu mine, ar fi fost cu totul de înțeles dacă reluam ciclul violenței devenind, la rândul meu, o mamă nepotrivită pentru băiatul meu și o soție incompetentă pentru bărbatul meu. Că doar meritam cu vârf și îndesat căsnicia nefuncțională și copilul pe care nu eram în stare să-l cresc cum trebuie. Așa le vrusesem și așa le croisem.

În trecut, pentru a-mi drege greșelile, mă simțeam obligată să convertesc răul în bine, urâtul în frumos. Mai degrabă prin scris decât prin benevolat, yoga sau dragoste universală; bunica din partea tatei făcându-mi cadou în fiecare an, din momentul în care am împlinit 7 ani și până la moartea ei, un carnet cu coperti frumoase colorate în care să-mi notez gândurile și amintirile. Am deci 27 de îmbrățișări fără corp în interiorul căroră ultimii 15 ani nu au lăsat nici o urmă de cerneală.

Ar trebui oare să umplu aceste găuri ale timpului trecut pe negândite? Cu ce? Cu mărturii despre lupta mea cotidiană cu dipariția fericirii? Prea e la îndemâna oricui. Asemeni fotografiilor de vacanță în care monumentele și clădirile nu sunt decât un pretext pentru a striga în gura mare: ”Ai văzut c-am fost la Paris, la Roma sau la Milano?” Sau asemeni cânilor fabricate în China și aduse pe post de amintiri de prin aceleași orașe de fală, Paris, Roma și Milano.

Et... tant pis, je l'assume. Malgré moi, je ne suis qu'une énième quadragénaire de classe moyenne en tous points semblable aux autres. C'est complètement cinglé comme je suis en paix avec moi-même et le monde qui m'entoure. C'en est devenu si clair que ça me rend insignifiante et, forcément, moins apte à remplir les calepins légués par ma grand-mère paternelle.

Tant qu'il y avait un brin de souffrance en moi, le lendemain était plein d'espoir, je vivais toujours dans l'attente d'un meilleur jour à venir. À présent, je n'ai plus rien à attendre de l'armée des lettres et du salut. Adieu la transformation créatrice qui rend la douleur vivable et surmontable. Le malheur m'a quittée et c'est inadmissible.

Fragments traduits en roumain avec l'aimable autorisation des Éditions Hashtag et de Cristina Montescu

Cristina MONTESCU, *La ballade des matrices solitaires*, Montréal : Éditions Hashtag, 2020, p. 14-18.

Și... ce-mi pasă mie, îmi asum situația așa cum este. Fără voia mea, sunt o femeie de patruzeci de ani de clasă mijlocie într-un totu asemănătoare celorlalte femei din aceeași categorie. Ce nebunie! Am căzut la pace cu mine însăși și cu lumea care mă înconjoară. Îmi este foarte clar că din această cauză nu mai am nici un fel de importanță ca specimen și, bineînțeles, tocmai constatarea aceasta mă împiedică să scriu cu nemiluita în carnetele lăsate de bunica din partea tatălui.

Atâta timp cât mai rămânea în mine o fărâmbă de suferință, ziua de mâine îmi părea plină de speranță. Trăiam mereu în așteptarea unei zile mai bune la orizont. Acum însă, nu mai am nimic de așteptat de la armata de litere îmbulzindu-se să mă salveze. Adio și n-am cuvinte transformărilor creatoare care îți micșorează durerile până la un nivel tolerabil și promițător. Nefericirea m-a părăsit ceea ce este cu totul și cu totul inacceptabil.

Traducere în limba română de Cristina Montescu³

³ Cristina Montescu est une écrivaine québécoise d'origine roumaine. En 2004, après avoir fait des études de langue et de littérature françaises en Roumanie et au Maroc, elle a émigré au Québec. Là elle a obtenu une Maîtrise en études françaises, option Création, à l'Université de Montréal. Dans son nouveau pays elle a publié plusieurs recueils de poèmes – *Larmes cadennassées* (2003), *Lettres à l'assassin* (2014) – et un autre de nouvelles, *Ma maman était usagée* (2011). *La Ballade des matrices solitaires* (2020) est son premier roman paru dans la « belle province ».

Comptes rendus

Jean-Marie Schaeffer, *Les troubles du récit. Pour une nouvelle approche des processus narratifs*, Vincennes, Éditions Thierry Marchaisse, 2020, ISBN 978-2-36280-239-3, 200 p.

Dans son livre *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* publié en 1989 aux Éditions du Seuil, Jean-Marie Schaeffer mettait en évidence la complexité de la notion de *genre* et la multiplicité d'approches possibles en raison de la grande diversité des critères utilisés pour classer les textes littéraires. Dans *Les troubles du récit* l'auteur propose une nouvelle approche du genre narratif afin de répondre à une autre question qui a suscité, elle aussi, l'intérêt de maints chercheurs : Qu'est-ce que le récit ? Jean-Marie Schaeffer justifie sa démarche par ce qu'il considère être le caractère peu opératoire des conceptions courantes ayant pour objet le récit et la fiction, « du moins lorsqu'on les met à l'épreuve dans des situations écologiquement réalistes » (p. 183). Cela ne revient pas à nier l'importance d'autres approches dont celles narratologiques, stylistiques, historiques, herméneutiques. Il s'agit de les compléter par l'étude d'aspects négligés par l'analyse des formes canoniques du récit et d'explorer ce que l'auteur appelle « les marges », c'est-à-dire « les régions du régime narratif où les catégorisations communes sont prises en défaut, les situations dans lesquelles la notion canonique du "récit" est troublée » (p. 14). La Nouvelle Critique, notamment la narratologie, avait visé la création d'une science de la littérature en favorisant le modèle linguistique et des concepts tels langage, écriture, texte, pour rendre compte de la structure profonde du récit (« l'invariant universel » des structuralistes). Or la nouvelle méthode utilisée par Jean-Marie Schaeffer est une approche cognitive basée sur la psychologie et les neurosciences, ce qui élimine du coup l'analyse du récit en tant que structure figée. En même temps, en rejetant les théories qui considèrent la narrativité une « ressource originellement verbale », Jean-Marie Schaeffer l'envisage comme un phénomène complexe qui se produit dans le « vaste continent intérieur » de l'homme et ne se réduit pas à un « acte d'énonciation verbale » (p. 98) puisqu'il n'est pas « par nature, une structuration discursive » (p. 60) et peut se manifester également dans d'autres types de récit dont les récits en images. Cette nouvelle approche accorde une place de choix aux « narrativités mentales », voire aux « processus proto-narratifs » (que l'auteur considère être la figure de base sinon d'origine du récit) caractérisés par un mouvement qui les inscrit dans la temporalité. L'étude de la proto-narrativité a l'avantage – que le livre de Jean-Marie Schaeffer exploite brillamment – de permettre la compréhension du « fait narratif » non plus comme une « question de structure, ouverte ou fermée », mais comme une « question de mouvement, de flux temporellement orienté, n'ayant ni origine ni clôture assignées » (p. 15). Aussi l'auteur fait-il la distinction entre la *proto-narrativité* – terme qu'il utilise pour désigner « une forme spécifique d'organisation et de traitement des représentations mentales » – et les deux termes canoniques, à savoir *narration* – employé pour désigner « les productions narratives dans le cadre de la communication quotidienne inter-individuelle » – et *récit*, terme réservé aux formes narratives qui se réclament de l'« art de raconter » (p. 46).

Le livre de Jean-Marie Schaeffer avance en l'occurrence des hypothèses argumentées par des analyses portant sur quelques grandes questions traitées dans les cinq chapitres qui succèdent à une Préface (p. 9-19) et à un premier chapitre intitulé « Prolégomènes : l'étude cognitive du récit » qui précise les questions de méthodologie et les enjeux de l'analyse psycho-cognitive (p. 21-40). Le chapitre 2, « Proto-narrativités » (p. 41-77) étudie le fonctionnement des *modalités proto-narratives*, dont la *mémoire épisodique* (égocentrée/autobiographique et allocentrée/mémoire des faits) et la *projection agentive*, auxquelles s'ajoutent les *représentations oniriques* et les *rêveries diurnes* avec leurs voies narratives spécifiques. En partant du constat que les *structurations proto-narratives* sont vécues plutôt que racontées et que « la capacité proto-narrative est ancrée dans la biologie humaine », Jean-Marie Schaeffer valide l'hypothèse de leur dimension *constitutive* des processus mentaux et de l'identité personnelle. En même temps, l'auteur s'intéresse à la dimension culturelle de la proto-narrativité, en avançant une idée qui offre une nouvelle perspective sur la relation entre *nature/biologie/représentation mentale* et *culture*, ou encore entre *individuel* et *social* dans l'élaboration des structures narratives : tout récit porte une marque biologique en tant qu'il actualise des informations et des expériences stockées dans la mémoire individuelle, mais il nécessite également « une intériorisation continue de connaissances, de valeurs et de normes culturelles » repérables surtout dans les « récits publiquement validés » (p. 76).

Dans le chapitre 3, « Dynarrativités » (p. 77-98) sont étudiés les troubles (au sens psychique) voire les déficits et les dysfonctionnements d'ordre cognitif et volitif qui influencent l'élaboration des structures narratives. L'intérêt d'une telle étude est de rendre compte de la relation intime qui existe entre la capacité de narrativisation et l'identité personnelle fonctionnelle. En même temps, elle démontre que, contrairement à l'opinion courante, la compétence narrative ne doit pas être confondue avec la compétence linguistique : la dynarrativité peut se manifester même si la compétence linguistique est intacte et, inversement, il peut y avoir un dysfonctionnement de la compétence linguistique sans qu'il y ait une dynarrativité pour autant. Par l'analyse des dysfonctionnements qui affectent la capacité de raconter ou de comprendre les « récits publics », l'auteur argumente une des idées fondamentales de sa démarche concernant la nature des compétences narratives : celles-ci ne sont pas « intrinsèquement linguistiques ». L'idée est reprise dans le chapitre 4, « Raconter sans mots ? » (p. 99-122) où la thèse selon laquelle « la narrativisation, comme telle, serait un processus constitutivement verbal (linguistique) » est mise en question par l'étude du fonctionnement narratif des images visuelles (mouvantes et fixes : cinéma, peinture, dessin, gravure) – étude occultée par la théorie générale du récit. En précisant les différences entre *représentation linguistique* et *représentation visuelle*, l'auteur s'intéresse à un phénomène particulier, notamment au trouble qui se produit lors du passage d'un type de récit à un autre, en l'occurrence du récit verbal au récit visuel. Cela aide à mieux comprendre la spécificité du fonctionnement narratif des récits en images et conduit à la conclusion que le récit visuel est « un véritable catalyseur narratif » (p. 121), grâce, entre autres, à sa capacité de raconter une histoire.

Le chapitre 5, « Entre récit factuel et fiction : mouvements transfrontaliers » (p. 123-158) traite d'un autre *trouble* qui concerne cette fois-ci les frontières entre les récits de fiction et les récits factuels, non-fictifs, censés être véridiques. L'intérêt de cette problématique consiste en cela que l'auteur met l'accent sur la perméabilité des frontières entre les deux types de récit (qui « exploitent fondamentalement les mêmes ressources cognitives ») et sur le désaccord entre l'établissement de types distincts de représentations mentales et leur dynamique favorisée par la transgression des frontières poreuses qui les séparent. Enfin le chapitre 6, « De quelques formes d'imagination proto-narrative » (p. 159-182) contient ce que l'auteur appelle ses « réflexions exploratoires consacrées aux multiples formes et fonctions des processus imaginatifs dans la vie mentale » (p. 181) dont l'imagination proto-narrative placée dans le cadre plus vaste des ressources imaginatives. Ainsi la boucle est bouclée car l'analyse des processus imaginatifs entreprise dans ce chapitre aboutit à une conclusion qui rejoint celle de l'analyse des processus proto-narratifs entreprise dans le chapitre 2 : « De même que les processus proto-narratifs ne sauraient être identifiés à la figure du récit canonique, qui n'en constitue qu'une forme particulière, de même les processus imaginatifs ne sauraient être réduits à la figure de la fiction [...] qui n'en constitue elle aussi qu'une figure particulière » (p. 181-182). C'est une conclusion de première importance pour la compréhension correcte de la distinction – ignorée généralement par les conceptions courantes – entre *imagination* et *fiction*, aussi bien qu'entre les *ressources narratives/imaginatives* et les *formes culturelles* qu'elles engendrent.

Le livre de Jean-Marie Schaeffer met en question des thèses consacrées par la tradition, propose une nouvelle approche des processus narratifs, élargit le champ de la recherche par l'analyse de formes non-canoniques du récit, énonce des hypothèses, expose des arguments et, surtout, enrichit la sphère des études littéraires en proposant un modèle fondé sur *l'étude cognitive du récit*. C'est une voie prometteuse dont l'auteur trace la direction principale dans un chapitre final et conclusif qu'il a intitulé, de manière suggestive, « Pour aller plus loin » (p. 183-189). Pour les chercheurs qui vont emprunter cette voie, l'objet d'étude devrait être essentiellement ce que nous autres hommes avons en commun, notamment les *ressources proto-narratives* et notre capacité de les représenter dans des récits « qui s'engendrent les uns les autres, tout aussi bien à l'intérieur de chacun de nous qu'en passant de vous à moi ou de moi à vous » (p. 189). C'est une voie royale dans la mesure où, comme le démontre Jean-Marie Schaeffer, ces récits « tissent » aussi bien notre « moi » que « la réalité » extérieure. Du coup, l'approche de la narrativité n'est plus envisageable uniquement en termes de structure, de style ou d'histoire littéraire. En effet, pour l'auteur du livre, le récit s'avère être une question d'humanité (biologique, mentale, psychique), d'identité personnelle, d'échange inter-individuel, de construction du moi et du réel. Selon une très belle formule de l'auteur, *le moi* et *la réalité* seraient « des rumeurs intermittentes colportées sous forme narrative » (p. 189) et perpétuées dans un flux ininterrompu, en donnant naissance à d'autres récits, car « contrairement à la vie

humaine, le fleuve narratif est sans début et sans fin » (p. 189). En analysant les phénomènes qui troublent ce fleuve, Jean-Marie Schaeffer ouvre la voie à l'étude d'aspects problématiques ignorés par ceux qui s'intéressent uniquement aux formes canoniques du récit.

Margareta GYURCSIK
Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Galia Yanoshevsky, *L'entretien littéraire. Anatomie d'un genre*, Paris, Classiques Garnier, 2018, ISBN 978-2-406-07159-4, 392 p.

Le présent ouvrage de Galia Yanoshevsky se propose de faire une « anatomie » de l'entretien d'auteur qu'elle considère un genre littéraire. Ce livre fait suite à sa recherche doctorale qui se donnait pour but de montrer comment les discours du Nouveau Roman, situés à la croisée de la presse et de la littérature, ont forgé l'identité des représentants de ce mouvement littéraire. À partir du postulat qu'une séparation nette entre œuvre et auteur n'est plus d'actualité, la chercheuse essaie de prouver, dans le sillage des études sur l'analyse du discours, que l'entretien littéraire participe à la construction de la poétique d'un écrivain, tout comme son écriture. Sa perspective est inclusive : pour Yanoshevsky, tout entretien d'auteur est littéraire, indifféremment du sujet ou du support (oral, écrit, etc.). En six chapitres, elle retrace l'histoire du genre et en explique les fonctionnements.

Le livre commence par une « Histoire de l'entretien littéraire en France », depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à présent, de la presse écrite à Internet, en passant par la radio, la télévision, sans omettre les différentes tentatives d'archivage et l'état actuel de la recherche à ce sujet. Au fil des époques, les supports médiatiques de l'interview changent et, avec cela, l'attitude à son égard, ainsi que la place consacrée à l'auteur. Si les premières interviews dans la presse écrite à la fin du XIX^e siècle suscitent de la réticence quant à la fidélité de la transcription par l'intervieweur, les entretiens radiophoniques mettent le genre sur une trajectoire plus durable à partir de la moitié du XX^e siècle. Les lecteurs ont ainsi l'occasion de découvrir un premier élément inédit de la *persona* de l'écrivain – sa voix. Les interviews télévisées dévoileront encore plus son portrait et ses gestes concordants ou discordants avec l'image que le lecteur a pu lui créer. La question de l'archivage des interviews pour la postérité, ainsi que la démocratisation de l'accès aux interviews avec l'avènement de l'Internet sont également abordées dans ce premier chapitre. Pour finir, Yanoshevsky passe en revue les principales études universitaires actuelles sur le sujet.

Le deuxième chapitre traite de la « parole de l'écrivain », des transformations survenues dans le passage de l'oral à l'écrit et des attitudes manifestées vis-à-vis de cette pratique. Si certains auteurs n'hésitent pas à montrer leurs réticences quant à l'imprécision et à la schématisation opérées à travers la transcription de l'interview orale (les refus d'Henri Michaux en sont notoires),

d'autres apprécient l'authenticité des échanges et y voient la possibilité de préciser leur poétique (à l'instar de Marguerite Yourcenar). Il est aussi question de la distribution des rôles entre interviewé et intervieweur et des différentes scénographies de l'entretien, analysées de plus près dans le chapitre suivant. Dans la troisième partie du livre, l'entretien littéraire est considéré comme « performance médiatique ». La *persona* de l'écrivain est étudiée à partir du décor et de son corps, ses gestes créant un rituel et participant à sa consécration. Le journaliste participe également à la création de l'image d'auteur à travers le script créé, selon ce qu'il choisit de montrer ou de reconstituer (en fonction du support médiatique écrit ou audiovisuel utilisé). Selon Yanoshevsky, le geste médiatique constitue une prolongation de l'activité littéraire de l'auteur.

C'est à partir de ces prémices tracées dans la première moitié du livre que Yanoshevsky essaie de répondre, dans le quatrième chapitre, à la question « L'entretien d'auteur est-il un genre littéraire ? ». Malgré ses origines journalistiques et son utilisation comme outil de marketing, plusieurs éléments permettent à la chercheuse d'y répondre par l'affirmative. La littérarité de l'entretien est due à la fois à ses traits formels (sont invoquées l'utilisation de procédures littéraires et la proximité avec la critique littéraire), à sa dimension (auto)biographique et surtout à la créativité des échanges et aux inédits qui peuvent en résulter. La contribution de l'intervieweur n'est pas négligeable. Le journaliste, coproducteur de l'entretien, y est vu comme « metteur en scène » et « instance auctoriale ».

Le cinquième chapitre, intitulé « Du portrait au patrimoine » porte sur l'archivage de l'interview et les transformations qui s'ensuivent. Une attention particulière est accordée au livre-entretien. Celui-ci devient un document de critique littéraire par le métadiscours qui l'accompagne, par les classifications opérées dans les différents volumes. Qui plus est, il sert de témoin d'une époque littéraire. Dans cette nouvelle configuration, le but de l'entretien change : il ne vise plus la promotion du livre dans un but commercial, mais la patrimonialisation de l'écrivain. Cette partie analyse également les différentes séries et collections d'entretiens réalisées principalement en France au courant du XX^e siècle, archivées sur des supports différents (livres, films, DVD, documents numériques), soulignant leur contribution à l'histoire littéraire et à la consécration de certains auteurs.

« L'entretien littéraire dans le roman et la fiction » fait la matière du sixième et dernier chapitre. Dans un premier temps, Yanoshevsky s'arrête sur plusieurs romans (écrits par des écrivains ou journalistes qui prennent la plume) mettant en scène, par fragments ou intégralement, des entretiens, afin de souligner le potentiel littéraire du genre et ses mécanismes dans la fiction. Dans un deuxième temps, elle étudie des interviews imaginaires d'écrivains, capables de donner des clés interprétatives sur leur œuvre et sur leur poétique.

Galia Yanoshevsky va au-delà de l'objectif annoncé dans le titre de son ouvrage. En plus d'expliquer le fonctionnement de l'entretien d'auteur et d'en argumenter la littérarité, la chercheuse sait investir avec habileté l'impressionnante bibliographie étudiée pour montrer comment celui-ci participe à l'acte de création

et plaide pour son introduction dans l'histoire littéraire. Son livre *L'Entretien littéraire. Anatomie d'un genre* s'inscrit ainsi dans l'histoire de la recherche sur ce sujet comme l'un des plus complexes et révélateurs à cette date.

Marinela-Teodora ACHIM
Université Babes-Bolyai de Cluj-Napoca, Roumanie

Magdalena Malinowska, *Corps de la femme maghrébine. Étude de la corporéité et de la sexualité féminines dans l'œuvre romanesque de Leïla Marouane*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2020, ISSN 0208-6336, ISBN 978-83-226-3699-2, eISBN e-83-226-3700-5, 230 p.

Jouissant d'un prestige important dans l'espace anglophone, s'efforçant toujours à acquérir une reconnaissance bien méritée de la part de la critique littéraire française, les littératures francophones du « Sud » sont moins connues et reconnues dans l'Europe Centrale et Orientale. S'il lui arrive de lire les « grands classiques » de la littérature maghrébine de langue française – Driss Chraïbi, Mouloud Feraoun, Rachid Boudjedra, Kateb Yacine ou Tahar Ben Jelloun –, le public polonais, tout comme le public roumain, d'ailleurs, n'est pas très familiarisé avec la nouvelle génération d'auteurs nord-africains, et notamment avec la nouvelle vague d'écrivaines qui osent transgresser leur statut social ou familial et parler des réalités longtemps perdues volontairement de vue.

S'intéresser, donc, à des auteures maghrébines d'expression française qui approfondissent dans leur travail littéraire la condition de la femme dans une société patriarcale où on annule ses droits et ses libertés peut paraître à la fois assez curieux et audacieux. Magdalena Malinowska a brillamment relevé ce défi et nous livre dans son ouvrage *Corps de la femme maghrébine. Étude de la corporéité et de la sexualité féminines dans l'œuvre romanesque de Leïla Marouane* une excellente analyse de l'œuvre romanesque de « la plus rebelle des écrivaines arabes »¹.

Appréciée par la critique littéraire et récompensée par plusieurs prix littéraires, entraînant la traduction de ses romans en plusieurs langues, Marouane se particularise, et Magdalena Malinowska le remarque très bien, « par son esprit de provocation et l'audace de briser maints tabous qui lui ont valu l'étiquette d'une version féministe d'un écrivain algérien classique, Rachid Boudjedra » (p. 13). Féministe active, l'auteure algérienne agit sur plusieurs plans pour le respect des droits de la femme – dans le monde associatif, dans le travail journalistique et littéraire. Dans ses romans, elle dénonce les violences perpétrées au sein des familles ou dans l'espace extérieur, dont les victimes sont des femmes ; elle y aborde également des thématiques relatives à la sexualité et au corps féminins. En analysant de très près l'œuvre de Marouane et les problématiques épineuses qu'elle

¹ Névine El Nossery, *Témoignages fictionnels au féminin. Une réécriture des blancs de la guerre civile algérienne*, Amsterdam - New York, Éditions Rodopi, 2012, p. 138.

développe, Magdalena Malinowska réussit admirablement à en mettre en évidence le caractère militant, engagé.

L'analyse d'une œuvre littéraire extrêmement complexe où les questions sociales occupent une place de choix doit avoir un caractère pluridisciplinaire. Magdalena Malinowska se sert, donc, dans sa démarche analytique, d'une riche bibliographie où les ouvrages de sociologie, d'histoire, d'anthropologie, de psychanalyse, de religion et de critique littéraire se rejoignent.

Dans l'« Introduction » (p. 9-17), Magdalena Malinowska motive sa décision de se pencher sur les romans de Leïla Marouane : ceux-ci n'ont bénéficié (ni en France, ni en Pologne) d'une « analyse globale et cohérente » (p. 14) à l'instar des productions romanesques d'Assia Djebar, Maïssa Bey ou Malika Mokeddem. Malinowska se propose donc non seulement de faire connaître au public une écrivaine anticonformiste, mais aussi de faire ressortir les différentes représentations du corps féminins dans l'œuvre marouanienne tout en mettant l'accent sur la place de la femme dans la société algérienne et sur le (non)contrôle de sa propre personne.

Dans le souci de bien situer Marouane et les problématiques autour desquelles se construisent ses romans dans l'histoire littéraire et dans la société algériennes, Magdalena Malinowska a choisi de diviser son ouvrage critique en deux grandes parties. Cette organisation du livre lui a permis de tracer tout d'abord le portrait de l'Algérie et de la société algérienne depuis les Indépendances (1962) jusqu'à nos jours (p. 21-49) et de reconstituer le paysage littéraire féminin maghrébin avec la place qu'il accorde à la corporalité (p. 52-83) ; ensuite, de s'attarder sur la vie et la création littéraire de Leïla Marouane (p. 87-113) en examinant les représentations du corps féminin dans une société patriarcale (p. 115-196).

Afin de familiariser le lecteur avec un espace moins connu – l'Algérie –, Malinowska retrace d'abord l'histoire contemporaine de ce pays nord-africain. Après avoir été une colonie française pendant plus de 130 ans, l'Algérie accède à l'Indépendance en 1962 après une guerre sanglante qui a duré huit ans. La période qui suit n'entraîne pas l'accalmie tant désirée ; bien au contraire, situation économique difficile, luttes politiques, arabisation intensive, montée de l'islamisme, extrémisme, etc., voilà toute une série de circonstances qui ont marqué le destin du pays et de ses habitants. Dans le chapitre intitulé « Algérie indépendante : de 1962 à nos jours », Magdalena Malinowska passe en revue tous ces « moments décisifs [du] passé [de l'Algérie], qui ont façonné la mentalité des présentes générations » (p. 21) et qui se concentrent autour de figures masculines (hommes politiques, dirigeants, militaires, etc.).

L'originalité de la démarche de l'auteure réside dans son choix de « rendre compte de la version féminine du passé algérien » (p. 38), exclue la plupart du temps des exposés officiels. C'est ainsi qu'on apprend, par exemple, que même si les femmes ont combattu elles aussi contre la domination française, leur contribution a été minimisée, voire ridiculisée afin qu'on puisse « les cantonner dans leurs rôles traditionnels et continuer de déclarer leur inexistence sociale » (p. 41). Ou que, après avoir joui pendant une certaine période du droit à la

scolarisation et au travail, au début des années 1980 les femmes voient leur position au sein de la société se dégrader. Malinowska remarque cependant que la structure de la famille subit peu à peu des transformations et que les femmes parviennent parfois à devenir (plus) indépendantes. Cette situation est évidente de nos jours, mais il reste beaucoup de « changements nécessaires à apporter à la condition féminine et surtout à la situation juridique des femmes qui [...] se cantonne [toujours] dans une forteresse de tradition et d'islam entendus comme la domination masculine indéniable » (p. 48-49).

Après avoir esquissé d'une manière très bien documentée l'histoire sociopolitique de l'Algérie après les Indépendances et reconstitué la condition de la femme dans la société algérienne post-indépendances, Magdalena Malinowska construit le chapitre suivant de son ouvrage autour de trois mots-clés : la « littérature », la « femme » et le « corps » au Maghreb. L'auteure rappelle le « chaos terminologique » (p. 51) qui impacte sur la création littéraire des femmes. Afin de participer à la résolution de ce problème « technique », Malinowska propose une systématisation de la terminologie et des théories relatives à ce phénomène littéraire développées, entre autres, par Béatrice Didier, Hélène Cixous ou Lori Saint-Martin. Elle apporte également sa touche personnelle en proposant ses propres définitions des termes en question (littérature féminine, écriture féminine, écriture au féminin, écriture des femmes).

Après cet éclairage terminologique, Magdalena Malinowska établit un « panorama de l'écriture des femmes d'expression française au Maghreb », depuis son émergence jusqu'à l'époque contemporaine. Dans son analyse, l'auteure accorde une place plus importante à la littérature féminine algérienne sans pour autant négliger ses « voisines », à savoir les littératures féminines issues de Tunisie et de Maroc. Malinowska rappelle que les champs littéraires féminins des trois pays maghrébins se caractérisent par deux traits communs : les mêmes revendications des écrivaines et la prédilection pour des « sujets inédits », délaissés par les hommes. L'auteure souligne également la signification exceptionnelle de la prise de parole des femmes dans une société patriarcale où les espaces et les fonctions sont nettement délimités entre les deux sexes. Pour une femme, écrire signifie, donc, ne plus rester « silencieuse », ne plus être « passive » ; pour une femme, écrire signifie aussi « viol[er] l'ordre établi qui veut accorder la parole exclusivement à l'homme » (p. 57) et menacer la légitimité des lois ancestrales. Cette écriture représente, pour Malinowska, un « acte de résistance » (p. 57) souvent ignoré.

Après cette présentation « encyclopédique [des] romancières les plus remarquables du champ littéraire » (p. 57) maghrébin, Magdalena Malinowska propose une analyse de « quelques exemples de l'écriture du corps chez les romancières maghrébines, de même que des questions subsidiaires : l'expression de la première personne du singulier [...], le problème de la langue d'expression, le concept de l'écriture du désir, ainsi que la question du public qui influence, lui aussi, la production littéraire » (p. 71). Des écrivaines telles que Assia Djebar, Emna Bel Hadj Yahia, Yamina Mechakra, Farrida Belghoul, Nina Bouraoui, Maïssa Bey ou Hawa Djabali sont présentées comme des « messagères de toutes les

femmes » grâce à leur choix de « [placer] le sujet féminin au centre [de leur] intérêt, avec tous les obstacles et peines qu'il doit affronter au quotidien » et de « [mettre] en avant les problématiques sociales » concrètes, « rattachée[s] à la réalité sociale et politique et aux changements qui [...] ont lieu » au Maghreb (p. 82).

Magdalena Malinowska consacre la deuxième partie de son ouvrage *Corps de la femme maghrébine* à une étude détaillée de « la corporéité et de la sexualité féminines » dans les romans de l'écrivaine d'origine algérienne Leïla Marouane. Dans l'intention de faire découvrir Marouane au lecteur non/moins initié à la littérature maghrébine d'expression française et, en même temps, dans le but de retracer les principales expériences marouaniennes qui ont marqué sans aucun doute son écriture, Malinowska propose un panorama de la vie et de la création littéraire de cette écrivaine provocatrice. Son parcours scolaire, sa passion pour les livres, son choix manifeste de la langue française, son parcours de journaliste fréquemment censurée à cause de ses prises de parole sur des sujets tabous (la situation des mères célibataires, les enfants abandonnés, les droits des femmes, les « interdits » de la société algérienne etc.), l'attaque à l'arme blanche dont elle est victime, son départ vers la France, la mort de sa mère, la mise à l'écriture, voilà quelques éléments personnels fondamentaux qui ont contribué à la « fabrication » de l'écrivaine Leïla Marouane. Fortement influencée par ces expériences, celle-ci privilégie dans ses romans, comme le montre fort bien Malinowska, « le sujet de la condition féminine dans une Algérie postcoloniale, en mettant l'accent sur le sort des femmes victimes de la violence (sort passé sous silence par l'histoire officielle), ainsi que sur la place de la femme au sein de la société et de la famille, souvent tributaire des lois religieuses et traditions ancestrales » (p. 90).

Dans le but d'aider le lecteur à mieux saisir les particularités de l'œuvre romanesque marouanienne, Magdalena Malinowska fournit également des résumés et de brèves analyses de chacun de ses romans. L'auteure montre que les productions littéraires de Marouane ont un caractère fictionnel tout en étant « fortement enracinée[s] dans la réalité algérienne » (p. 113). Selon Malinowska, c'est justement cette « fonction sociale » de l'écriture marouanienne qui l'« autorise à étudier les représentations du corps dans la société maghrébine par l'intermédiaire des textes littéraires de la romancière » (p. 113).

Et, justement, le chapitre suivant est consacré à l'analyse du « corps de la femme dans une société patriarcale ». Tout au long de ce chapitre, Malinowska montre que, dans la société maghrébine (intensément marquée par la religion musulmane et par un code de conduite séculaire) et, par ailleurs, dans la littérature qui s'y développe, le corps de la femme est quasiment réifié ; en tant qu'« objet », « il n'a que deux fonctions fondamentales : satisfaire aux besoins sexuels de l'homme et lui donner une progéniture nombreuse et, de préférence, masculine » (p. 116). Selon Malinowska, le corps féminin, réduit donc à une vocation purement « (re)productrice », « devient un enjeu du système patriarcal », étant soumis à « la domination masculine et à un fort contrôle social » (p. 116). Le « corps en tant que lieu public », le « corps voilé », le « corps intact en tant que détenteur de l'honneur collectif », le « corps porteur de vie », le « corps-objet », le « corps-sujet », voilà les représentations du corps féminin que Magdalena Malinowska identifie dans

l'œuvre romanesque de Leïla Marouane. Chaque analyse de ces différents visages du « corps de la femme maghrébine » est minutieusement documentée, l'auteure empruntant les concepts, les perspectives, les théories les plus appropriées à des chercheurs réputés pour leur contribution à l'étude de la société nord-africaine et de la place qu'elle assigne à la femme, comme Fatima Mernissi, Pierre Bourdieu, Isabelle Charpentier, Malek Chebel, Camille Lacoste-Dujardin, Fawzia Zouari, etc.

Malinowska parvient brillamment à exploiter les romans marouanniens et à en tirer les meilleurs exemples qui lui permettent de défendre ses hypothèses : dans l'œuvre de Leïla Marouane, la femme, qu'il s'agisse de la mère ou de la jeune fille, subit immanquablement la domination masculine ; il y a plusieurs responsables pour cet assujettissement – la religion, bien évidemment, mais aussi « les traditions sclérosées et rétrogrades, ainsi que la loi en défaveur de la femme, toujours en vigueur en Algérie » (p. 200) ; la littérature maghrébine, et les romans de Marouane n'en sont qu'un exemple, représente « le vecteur des informations sur la société [maghrébine] et ses changements » (p. 200) ; les écrivaines nord-africaines tirent profit de leur « visibilité » dans le monde littéraire et dans la société et donnent la parole à des « subalternes » qui peuvent ainsi (enfin) « parler »².

Incontestablement, l'ouvrage *Corps de la femme maghrébine. Étude de la corporéité et de la sexualité féminines dans l'œuvre romanesque de Leïla Marouane* de Magdalena Malinowska représente un pari gagné. Son importance réside, bien sûr, dans le fait qu'il apporte devant le public polonais une littérature et, implicitement, une écrivaine moins connue(s). Mais, grâce à sa qualité scientifique due à une documentation adéquate, à une méthodologie rigoureuse et à une analyse scrupuleuse, l'ouvrage en question constituera une coordonnée essentielle pour tout chercheur qui s'intéresse non seulement à l'œuvre romanesque de Leïla Marouane, mais aussi à la littérature féminine de l'espace francophone en général et de l'espace maghrébin en particulier.

On formulerait toutefois une mince observation qui ne diminue nullement la qualité indéniable de l'ouvrage *Corps de la femme maghrébine. Étude de la corporéité et de la sexualité féminines dans l'œuvre romanesque de Leïla Marouane*. Étant donné que l'auteure délimite nettement, dès le titre, l'échantillon sur lequel elle fonde son analyse – la femme maghrébine – et que tout au long de son étude elle fait référence à une société bien précise – la société maghrébine et, notamment, la société algérienne –, il aurait été peut-être souhaitable qu'elle aborde autrement les écrivaines nées à l'étranger de parents immigrés maghrébins ou ayant un statut incertain, étant nées dans des familles mixtes. Nous nous demandons si les personnages imaginés par ces écrivaines de la seconde génération peuvent réellement être associés à l'image que l'on a habituellement de la femme maghrébine. N'oublions non plus que les jeunes issus de l'immigration vivent un déchirement identitaire sans pour autant finir par s'identifier au côté maghrébin

² Nous faisons référence au titre de l'essai « Can the Subaltern Speak? » [« Les subalternes peuvent-elles parler ? »] publié par la théoricienne d'origine indienne Gayatri Chakravorty Spivak (Cary Nelson et Lawrence Grossberg (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Londres, Macmillan education LTD, 1988, p. 271-313).

de leur identité, avec tout ce qu'il implique. Un titre moins limitatif aurait peut-être permis de mieux englober dans l'analyse ces écrivaines « entre-les-deux » et leurs personnages tout aussi problématiques.

Ioana MARCU
Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie
Chercheur associé CEREFREA Villa Noël

Ramona Malița, Ioana Marcu, Eugenia Tănase (dir.), *Agapes francophones 2019. Études de lettres francophones*, Szeged, JatePress, 2019, ISBN 978-963-315-435-9, 442 p.

La XIV^e édition du Colloque International d'Études Francophones, organisée par la Chaire de Français de la Faculté des Lettres de l'Université de l'Ouest de Timișoara a proposé comme thème de discussion la *comparaison*. Notion extrêmement riche en interprétations, la *comparaison* a suscité l'intérêt de plusieurs universitaires qui sont venus à Timișoara pour participer à une réunion scientifique prolifique, matérialisée dans l'ouvrage collectif qui porte le titre *Agapes Francophones*, 2019, fruit d'une longue tradition académique dans notre université (c'est le XI^e volume de la série des *Agapes*). Cette rencontre a mis sous la loupe critique des chercheurs la notion de *comparaison* considérée comme point de rencontre de la littérature, de la sémantique, de la syntaxe, de la philosophie, de l'art, de la sémiotique, de la traductologie et de la didactique. C'est ainsi que du point de vue de la thématique et de l'organisation, les articles se groupent autour de quatre axes : littérature, linguistique, traductologie et didactique.

Notion complexe, avec une applicabilité multiple, la *comparaison* ouvre le chemin d'un véritable échiquier culturel où les gens de lettres s'efforcent d'explorer cette problématique dans sa profondeur, sans prétention d'épuiser le sujet qui reste ouvert à tout débat. C'est la description même de cet ouvrage, construit non seulement comme une version absolue qui offre au public intéressé la clé pour le déchiffrement de la *comparaison* et de ses sous-entendus, mais aussi comme un apport incontestable pour l'éclairage d'un concept tellement riche. Les articles sont rigoureusement construits, suivant une logique imposée par l'esprit critique, les arguments étayés par des exemples parfaitement choisis, par des associations inattendues qui facilitent une lecture active. Scientifique, élaboré, le volume assure sa compréhension autant par les novices que par les initiés qui y trouveront sans doute de la matière pour approfondir leur horizon culturel.

La première partie entame la discussion sur la *comparaison* dans la littérature où on ne se résume plus à la traiter comme trope, mais on pénètre plus loin dans l'acception du terme pour comparer, c'est-à-dire mettre en rapport deux ou plusieurs écrivains, courants littéraires, œuvres littéraires, personnages, étapes de vie d'un personnage, caractéristiques spécifiques, thèmes de prédilection, style d'écriture, afin d'y relever les similitudes et les différences. Les auteurs ont une prédilection manifeste pour la comparaison des œuvres littéraires, des époques

littéraires et culturelles, les sujets abordés par ces textes, la thématique, le style de construction des personnages, la relation biographie-œuvre littéraire. Remarquables sont aussi les considérations qui qualifient la *comparaison* comme instrument de découverte de l'inconnu dont la compréhension se fait par rapport à la réalité connue. N'oublions pas de mentionner la *comparaison* et ses variations dues à une certaine époque, à l'appartenance à un courant littéraire, à un espace culturel ou bien l'apport des articles qualifiant la *comparaison* comme méthode d'analyse utilisée par le chercheur contemporain dans la théorie et la pratique de la littérature qui annonce la littérature comparée. La préférence pour ce procédé se voit dans l'analyse minutieuse qui soumet à la réflexion comparatiste un éventail d'aspects : écrivains, œuvres littéraires, personnages, thèmes et motifs, éléments privilégiés par les écrivains, etc.

La section suivante est dédiée à la linguistique où la *comparaison* se définit comme une relation entre deux ou plusieurs termes dont l'un est le comparant et l'autre le comparé, établissant leur égalité/inégalité ou bien leur ressemblance/dissimilitude. Les articles ont le mérite de définir la *comparaison* comme un système syntactico-sémantique qui, selon le rapport comparant-comparé, établit sa typologie : quantitative (d'égalité ou d'inégalité) et qualitative (d'identité, d'altérité). En matière de points forts, nous rappelons ceux qui nous semblent les plus importants et innovateurs pour illustrer ce phénomène : une présentation détaillée (mais non pas exhaustive) des marqueurs de la comparaison, des expressions plus ou moins figées, traductibles ou non (parallèle entre le roumain *ca* et le français *comme*), l'intensification comme effet subversif de ce procédé. Ainsi, nous estimons que l'originalité de cette partie réside exactement dans ces aspects qui s'écartent de la vision traditionaliste (celle-ci traite la comparaison d'une manière unilatérale) et qui ouvrent la voie vers une approche moderne (celle-ci réévalue les fonctions de la comparaison et ses valences multiples).

Le domaine de la traductologie ne pourrait pas se soustraire à la thématique proposée car son origine même se fonde sur la *comparaison*. Processus complexe, la traduction assure le multilinguisme et la multiculturalité, le contact entre les différentes cultures qui, consciemment ou par automatisme, font appel à la comparaison comme instrument indispensable pour comprendre l'autre, l'inconnu. Processus (la transposition d'un texte dans une autre langue) ou résultat (le produit final issu de ce travail), dialogue entre une langue source et une langue cible, la traduction se munit de la comparaison pour tracer les ressemblances/les différences entre deux langues mises en balance. L'auteur de l'article encadré dans cette section a surpris avec maîtrise la dualité du transfert interlinguistique en évaluant les avantages et les désavantages issus de la traduction qui risque de dégénérer dans une simple imitation. Nous avons apprécié la remarque sur la tâche difficile du traducteur : celui-ci doit trouver une variante traductive optimale, mission qui ne se résume pas à la traduction du corpus textuel proprement-dit et qui présuppose l'ajustement d'un univers culturel à de nouvelles réalités propres à la langue cible. Pour résumer ces remarques compétentes, la traduction doit dépasser l'approche unidirectionnelle, assurant une dimension internationale et

transnationale, anticipant les difficultés, faisant appel aux divers artifices pour mettre en relation des cultures différentes, des époques différentes et qui appartiennent aux divers espaces culturels.

Plus loin, l'intérêt du lecteur est alimenté par la *comparaison* appliquée à la didactique, comme élément indispensable pour l'apprentissage d'une langue étrangère. Le but de tout apprenant est d'emmagasiner les éléments de la langue étrangère – système phonétique, grammatical, lexique, syntaxe, etc. – et de les utiliser de manière adéquate. Or, ce processus d'enregistrement-assimilation serait presque impossible si on ne faisait pas appel à la comparaison avec la langue maternelle, bien entendu. Nous trouvons l'article dédié à cet aspect très actuel et les exemples y fournis le qualifieraient comme guide pour les enseignants du FLE qui, en utilisant la comparaison, faciliteraient l'apprentissage du français par des similitudes et des différences entre la langue source et la langue cible.

En guise de conclusion, le volume *Agapes Francophones* 2019, sans avoir la prétention d'épuiser les discussions sur la notion de *comparaison*, riche en interprétations, en offre pourtant une vision complexe. La manifestation du phénomène dans quatre domaines d'étude – la littérature, la linguistique, la traductologie, la didactique – et son analyse approfondie par les contributeurs nous permettraient de qualifier l'ouvrage comme livre de référence, soigneusement élaboré, qui ne limite pas le public auquel il s'adresse. Chercheurs, enseignants, étudiants, tous peuvent y trouver de la matière pour enrichir leurs connaissances sur la *comparaison*. Nous considérons que cette édition a ouvert le champ de la réflexion des chercheurs qui se sont trouvés en face d'un sujet impossible à traiter dans sa quasi-totalité, mais leur rigueur professionnelle a dépassé une vision unilatérale, traditionaliste, et a poussé les limites vers une démarche multiculturelle et transculturelle qui assure la note distincte de leurs contributions. Seule la lecture de l'ouvrage pourrait convaincre de sa véritable valeur scientifique.

Andreea DOBRESCU
Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Carmen Andrei (s.l.d.), *Mélanges francophones. Villes en littératures*, Fascicule XXIII, volume XIII, numéro 16, Galați, Galați University Press, 2018, ISSN 1843-8539, 603 p.

La revue *Mélanges francophones* du centre de recherche *Théorie et Pratique du Discours* et du Département de langue et littérature françaises de la Faculté des Lettres de l'Université « Dunărea de Jos » de Galați lance un défi pour son 16^e numéro : sous une thématique généreuse, « Villes en littératures », on se concentre sur la géocritique de l'espace au sens large et sur la poétique de la ville au sens restreint. Dans le volet thématique figurent des communications présentées à l'occasion de la 15^e édition des Journées de la francophonie, occasion à laquelle Carmen Andrei, l'éditrice du numéro, a organisé le colloque international éponyme déroulé en avril 2018. La section « Varia » comprend neuf articles,

résultat du travail des chercheurs et des doctorants roumains ; ce sont les textes des communications soutenues lors de la Conférence des Écoles Doctorales de l'Université « Dunărea de Jos » en juin 2018. Le volume se clôt par des comptes rendus portés sur deux revues d'études canadiennes et africaines ainsi que sur des ouvrages appartenant aux auteurs roumains et français.

La section « Villes capitales, villes de province » traite de l'espace et du temps comme reflet de la ville contemporaine, reconstruite ou, par contre, vivante ou fantomatique, statique ou itinérante. L'expérience menée par Sonia Anton en Normandie, le long de la Seine, qui embrasse plusieurs villes entre Paris et Le Havre, dessine dans une approche géocritique le contour d'un espace littéraire constitué comme un « entre-deux entre réel et fiction ». Dans son étude, Yousuf Polat analyse les représentations littéraires de l'espace ankarien d'une Turquie moderne tandis que la ville de Bruges reste pour Claudia Bianco un souvenir gris, féérique et mystérieux, capturé entre l'écriture et la peinture pour qu'il se grave, fantomatique, dans la mémoire. Muse inspiratrice, la ville algérienne de Camus dévoile ses plusieurs facettes (personnage, lieu d'apprentissage, sujet de réflexion) même si elle demeure un simple terrain de jeu ou un espace labyrinthique d'après les analyses d'Ana-Elena Costandache. Disposant d'une mémoire troublée et transformatrice, la ville de Bruxelles resserre tous les vécus des personnages de Jacqueline Harpman, minutieusement étudiés par Ema-Violeta Mistrianu. La ville de Paris fait l'objet de la recherche de Dilek Baştuğ qui souligne la représentation de cet espace matriciel, clos et ouvert à la fois, dans l'écriture de Patrick Modiano, tandis que l'intérêt de Mădălina-Ioana Tök pour Paris se manifeste dans l'optique de l'histoire de vie de ses personnages, les lieux baudelairiens devenant éminemment un « cadre urbain propice à l'érotisme et au bonheur utopique de surface » (p. 102).

Dans la section « Villes européennes, villes asiatiques, villes américaines, villes africaines, villes orientales », les deux premières études proposent des réponses à des questions amenées soit par une disparition qui marque Detroit pendant la crise industrielle d'après 2008 autour de laquelle se construit le roman de Thomas B. Reverdy (Ioana-Rucsandra Dascălu), soit par la découverte du Montréal de Danny Laferrière, espace de rencontre, de partage et de confrontation comme le montre avec force argumentatrice Georgeta Prada. Le contact avec Montréal, espace géographique et fictionnel à la fois, intéresse également Ileana Neli Eiben qui se penche attentivement sur les romans de la Roumaine Felicia Mihali y installée depuis 2000. Mojgan Mahdavi Zadeh souligne la décadence de la ville millénaire d'Ispahan, suite au dessèchement de la rivière Zayandeh-Rûd et aux déviations des courants d'eau, tandis que Aylar Hassanpouraghdam surprend l'image des villes persanes de jadis (Tabriz, Téhéran et Ispahan) parcourues par Pierre Loti et Nicolas Bouvier, deux écrivains-voyageurs. L'analyse proposée par Hubert Edzozomo Ondo à travers les œuvres de fiction d'après la colonisation européenne met en évidence l'espace hispanophone américain ou africain en montrant que certaines villes (Valparaiso, Bata et Niefang) restent des copies conformes de l'Europe.

La section suivante, « Villes portuaires/maritimes, villes continentales », s'ouvre par l'article de İlhami Siğirci qui montre un Istanbul balancé entre Occident et Orient et figé dans un passé nostalgique, comme le décrit Orhan Pamuk. Spécialiste dans George Simenon, Adriana Camelia Țuglea parle de Fécamp et de ses métamorphoses qui le rend pluriel, hétéroclite, composite et abstrait. Le Paris de J.-M. G. Le Clézio est enquêté par Alexandra Darău-Ștefan sous l'angle de l'urbanisation et de la perte du contact homme-divinité. Abdoulahi Aïssatou complète le tableau dans une autre optique où Marseille est saisie comme un espace utopique de par ses fonctions (proxémique, thymique, énonciative, de localisation).

La section « Villes roumaines vues par les Roumains/ par les voyageurs étrangers, ville vs. village » s'ouvre par l'étude de Mirela Drăgoi portant sur des villes roumaines (Bucarest, les villes de Bucovine) et sur des villes européennes de l'Ouest (Paris, Genève), vues sur l'axe de la mémoire de Virgil Gheorghiu. Ville natale de la nostalgie de l'enfance (Huși), ville de l'amitié littéraire (Târgoviște), ville de la formation intellectuelle (Bucarest), ville du refuge intellectuel (Cluj), telles sont les hypostases de la ville surprises par Claudia Ene dans sa contribution sur l'œuvre de Costache Olăreanu. Après le survol historique de Galați, Carmen Andrei situe cette « dava » d'un Danube mythique, dans la culture roumaine et locale, en se penchant sur les chantres danubiens autochtones pour qui « à Galați, on est chez soi, le Danube est un *chez soi* ». Paula Toporaș s'intéresse au passé de Jassy, exotique ou en pleine construction, tel qu'il apparaît dans les récits de certains écrivains roumains et étrangers.

Dans la section « La ville comme personnage » la recherche de Maria Papadima porte sur la trilogie de Stratis Tsirkas, une conjugaison de dimensions historiques, politiques et psychologiques, à l'intérieur de laquelle Jérusalem, Caire et Alexandrie deviennent des scènes de vie individualisée, ainsi que le foyer de vie collective en harmonie avec des topos sociologiques. Décor de fresque sociale et politique pour l'enquête dans les polars de Manuel Vasquez Montalban et Leonardo Padura, La Havane et Barcelone relèvent, comme l'affirme Julien Campagna, que l'amour dérape en quasi-masochiste à cause d'un désir irrationnel et supérieur d'un homme envers sa ville. Bocar Aly Pam décrit la ville africaine, source de création sous les plumes de Beyala et Biyaoula, ville qui devient lieu de tous les espoirs et de tous les possibles, lieu de perdition et d'acculturation au même titre.

Les articles réunis dans « Le discours sur la ville, entre ethos et pathos » se concentrent sur l'analyse du discours médiatique : le toponyme Venise fait l'objet de l'étude d'Alina Ganea qui discute la redénomination d'une ville par rapport à la réalité urbaine perçue par la mémoire collective ; le discours rhétorique-argumentatif d'une campagne intéresse Marius-Octavian Munteanu analyste de l'image de Paris pour que la ville devienne l'organisatrice des Jeux Olympiques et paralympiques de 2024. La recherche d'Eugenia Alaman retourne à une Venise complexe, dans toutes ses hypostases dont domine la tristesse chez Paul Morand, témoin du naufrage de la civilisation occidentale. Les guides Fodor's sur huit villes européennes, corpus de Gabriela Scripnic, révèlent le discours touristique avec tous ses traits et ses éléments d'identification (le logo, le sous-

titre, l'argument d'autorité, l'avant-propos) afin d'informer, promouvoir et attirer les potentiels voyageurs. Dans *Les Grandes largeurs* (sous-titrées « balades parisiennes ») d'Henri Calet, Adrien Aragon découvre sous l'habit d'un retour à l'enfance le voyage dans l'histoire, à travers les murs et les rues, témoins fidèles pour les contemporains.

« Vivre l'espace de la ville/du village dans le quotidien » s'ouvre par l'article de Sabine Hillen. En s'inspirant des romans de Sebald, Levy et Hendrickx, celle-ci insiste sur l'expérience narrative de touriste inscrit dans son voyage sur l'axe Anvers-Bruxelles. Espace suburbain « déshumanisé » à caractère (in)habitable, symbole de la liberté, la ville cède la place à la banlieue qui devient une *taxi-ville*, sujet de réflexion et personnage dans les romans de trois auteurs (Ferrudja Kessas, Soraya Nini, Habiba Mahani), objet de la recherche ponctuelle de Ioana Marcu. En partant de la banlieue française à la ville de Setif via Auschwitz, Nawal Hadjou Khelifa trace le contour d'un espace-témoin des périodes les plus tragiques de l'histoire humaine (l'islamisme, le terrorisme et le nazisme). Sana M'Selmi met en exergue Tunis, ville-corps (métaphore du désir de changement) et Madrid (espace hermétique, indifférent à l'écoulement temporel et réinventé), deux espaces reflétés dans le cinéma et la littérature. Dans la dernière contribution de ce volet, Battista Liserre étudie la maison et le jardin de Bernardo Rucellai de Florence au début du XVI^e siècle, dans son épanouissement biphasique, culturel et identitaire personnel.

Pour conclure, nous pouvons dire que ce numéro solide (603 pages) de la revue *Mélanges francophones* réunit, autour de la thématique de la ville en littérature, des réflexions sur un sujet qui perdure par lui-même en nous invitant à repenser l'espace, les fleuves qui le baigne et les ponts qui rebâtissent les liens entre les mondes en toute forme.

Violeta CONDURUȚĂ
Université « Dunărea de Jos » de Galați, Roumanie

Éloïse Brezault (s.l.d.), *Francofonia*, « Les enjeux de la mémoire dans la littérature et les arts contemporains de la République démocratique du Congo », 76/2019, Firenze, Olschki Editore, ISBN 978 88 222 6657 6, 222 p.

Consacrée aux littératures – européennes et d'ailleurs – de langue française, la revue *Francofonia* dédie son 76^e numéro à la littérature et aux arts contemporains de la République démocratique du Congo. L'objectif de ce dossier thématique serait, comme le souligne Éloïse Brezault dans l'introduction qu'elle signe, de voir « de quelle manière le paysage de la mémoire (*memoryscape*) se déploie et se réécrit pour repenser [...] l'histoire traumatique et plus récente » (p. 7) de ce pays d'Afrique. Pour ce faire, des chercheurs de divers horizons prennent la plume et s'expriment sur la thématique incitante de la *mémoire*. Bien que très exploité, ce sujet n'est toujours pas épuisé et continue à faire couler beaucoup d'encre, comme le prouvent, d'ailleurs, les articles y réunis.

Dans son étude « Derrière l'immédiateté, les points nodaux dans le récit congolais : deux générations d'écrivains », Kasongo Mulenda Kapanga se sert de la notion de *narrativisation* pour présenter la mise en discours de deux possibles approches du passé. Il y a, d'une part, celle qui vise à remémorer « les moments fédérateurs de la nation [congolaise] » (p. 16) et, d'autre part, celle qui « se concentre sur le *hic et nunc* en privilégiant des regards nouveaux vers le futur » (p. 16). À travers l'analyse de deux romans, *La Re-production* de Mpoysi-Buatu et *Tram 83* de Mwanza Mujila, l'auteur de cet article saisit les particularités thématiques tant des textes de l'époque mobutienne (1965-1997) que celles des productions littéraires de la période récente, de 1998 à présent. Samantha, le personnage imaginé par Marie-Louise Mumbu, doit quitter Kinsasha pour se rendre en Europe et dans l'avion, lors du trajet, elle fait une « visite virtuelle » (p. 35) des lieux fréquentés dans la capitale et auxquels elle n'appartient plus. C'est autour du travail de remémoration qu'elle réalise et de la nostalgie (réparatrice et réfléchie) qu'elle éprouve que la réflexion de Karen Bower se construit. Katie Tidmarsh examine les écrits de Fiston Mwanza Mujila, plus exactement *Tram 83*, et, en parlant de trains, traumatismes et transnationalisme, montre que l'art de la traversée constitue pour cet écrivain congolais « le moyen par excellence de ne pas tomber dans les pièges de la littérature africaine publiée *en diaspora* » (p. 65). « Comment repenser la mémoire coloniale et la modernité ? » s'interroge Éloïse Brezault. Pour y répondre elle se penche sur l'œuvre *Congo Inc. Le Testament de Bismarck* du Congolais In Koli Jean Bofane et, en saisissant les oscillations d'Isookanga entre mondialisation et afrocontemporanéité, elle met en évidence le talent du jeune pygmée à opérer « la fusion entre savoirs traditionnels et modernes, sans tomber dans l'aliénation du passé ou la peur du futur » (p. 80). C'est des cacophonies de la mémoire et des éblouissements impériaux que parle Elara Bertho. En analysant *La Généalogie d'une banalité*, le texte de Sinzo Aanza, à la lumière de la notion d'« éblouissement » telle que définie par Joseph Tonda dans son ouvrage *L'impérialisme postcolonial. Critique de la société des éblouissements*, elle examine la façon dont « la mémoire se construit entre la "banalité" du quotidien et la stratification historique dont le forage [dont il est question dans le roman] devient le symbole » (p. 97). Dans sa contribution qui porte le titre « La rumba des mots ou le "prose combat" de Blaise Ndala : dire le naufrage de l'histoire et décrypter les origines d'une apocalypse joyeuse », Jean De Dieu Itsieki Putu Basey examine *J'irai danser sur la tombe de Senghor* (2014) et *Sans capote ni kalachnikov* (2017) en montrant que dans les deux fictions « la réinterprétation de l'histoire se double d'une analyse sociale sans complaisance » (p. 110).

Avec le dernier article de ce volet, on quitte la sphère de la littérature pour plonger dans le monde du cinéma. « Quelle est la place de la mémoire culturelle dans le cinéma congolais contemporain ? » (p. 134) est la question que se posent et à laquelle essaient de répondre Matthias De Groof et Alessandro Jedlowski, les

auteurs de l'article « Congolese cinema today : memories of the present in Kinshasa's new wave cinema ».

Les trois entretiens réalisés par Éloïse Brezault et Sandra Federici viennent compléter le tableau de la littérature congolaise crayonné dans la section antérieure par des universitaires et des spécialistes du domaine. On donne ainsi la parole à Fiston Nasser Mwanza Mujila, Barly Baruti et In Koli Jean Bofane qui parlent entre autres soit de certains de leurs textes (*Tram 83* ou *Congo Inc.*) soit de ce que veut dire être dessinateur de BD à succès.

Par les analyses détaillées publiées dans ses pages et les entretiens y réunis, le numéro 76 de la revue *Francofonia* nous fait connaître non seulement des écrivains, des artistes congolais et leurs créations artistiques, mais aussi le passé tumultueux de ce pays et son présent tout aussi mouvementé. On ne peut que saluer chaleureusement l'initiative des éditeurs et celle d'Éloïse Brezault, la responsable du numéro, de valoriser ce riche patrimoine artistique et littéraire francophone.

Ileana Neli EIBEN
Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Bernard Mouralis et Nataša Raschi (sous la direction), *Francofonia*, « 60 ans après le Deuxième Congrès des Écrivains et Artistes Noirs (Rome, 1959) : l'héritage », 76/2019, Firenze, Olschki Editore, ISBN 978 88 222 6689 7, 167 p.

Après avoir débattu de la crise de la culture lors du premier congrès qui s'est tenu en 1956 à la Sorbonne, les écrivains et artistes noirs se sont donné rendez-vous à Rome, 3 ans plus tard, en 1959. Cette fois-ci les participants ont choisi de discuter de l'unité des cultures négro-africaines et de la contribution des artistes de race noire d'Afrique et d'Amérique aux grands problèmes de l'humanité. 60 ans après cet événement, Bernard Mouralis et Nataša Raschi, les deux responsables du numéro 77/2019 de la revue *Francofonia*, invitent les chercheurs à débattre de « la portée de Rome et de son héritage » (p. 5). À leur appel répondent Jean Derive, Sélom Komlan Gbanou, Josias Semujanga, Odile Cazenave et Florian Alix qui, en essayant de saisir les transformations de l'institution littéraire africaine, s'intéressent et aux productions d'avant et à celles d'après le Congrès de Rome.

Dans sa tentative de périodiser de façon raisonnée la création romanesque en Afrique francophone, Jean Derive présente le rôle de la parution du livre *Soleils des indépendances* de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma. La principale conséquence de « l'arrivée [...] de cet OVNI » (p. 18) a été une prise de conscience : les écrivains se sont rendu compte « qu'il était parfaitement possible de produire une littérature d'expression française de qualité en prenant ses distances avec la prétendue norme de référence linguistique représentée par l'ancienne métropole » (p. 19). Les

productions littéraires qui suivent à cet événement-phare se caractérisent par une écriture « kaléidoscopique, volontiers chaotique, herméneutique ou sibylline, servie par une langue diversifiée, disparate, oscillant entre réalisme cru et fantaisies de l'imaginaire, avec un goût pour la discontinuité, le burlesque, le débridé et le carnavalesque » (p. 20). De l'évolution de l'institution littéraire africaine parle aussi Sélom Komlan Gbanou. En partant de Harlem aux États-Unis, bien avant le Congrès de Rome, celui-ci suit l'évolution de la littérature et de la critique africaines pour comprendre ce qu'elles sont devenues 60 ans après le Congrès de Rome. Le mérite de l'article signé par Josias Semujanga est de nous faire connaître les particularités de la modernité culturelle et littéraire en Afrique en montrant que la principale question à laquelle les auteurs africains ont cherché des réponses a été celle de la possibilité de se frayer leur propre chemin en littérature en se détachant de la norme imposée par les instances de légitimation parisiennes.

En jouant sur l'homophonie des mots « pairs » et « pères », Odile Cazenave analyse des textes publiés au début du troisième millénaire et s'attarde sur la problématique de la paternité et sur celle de la filiation. Par des conversations imaginées et imaginaires, des écrivain.e.s tel.le.s Véronique Tadjou, Sami Tchack, Raharimanana, Angèle Kingué ou Kifi Bebey évoquent dans leurs écrits tant la relation qui relie un géniteur et sa progéniture que celle qui s'établit entre des individus appartenant au même groupe, dans notre cas les jeunes générations et les grandes personnalités de la littérature négro-africaine (Senghor, Césaire, Diop, Fanon) présentes d'ailleurs à Rome. La représentation en littérature d'une autre figure forte, celle du leader, qui dans les romans postcoloniaux évolue progressivement du dirigeant au dictateur (p.103-104), est analysée par Florian Alix dans l'étude qu'il signe.

À la fin c'est Nataša Raschi qui prend la parole pour souligner l'absence des femmes au Congrès de Rome en dépit de leur présence « dans la critique et la production littéraire, ainsi que dans l'oralité et l'historiographie africaines, c'est-à-dire dans cette sphère culturelle au sens large qui a amené l'élite noire à ses revendications » (p. 124). Heureusement, en décembre 2018, justice leur a été rendue par le décernement du prix Nobel alternatif à Maryse Condé.

Pour conclure, on ne peut que citer les propos des responsables du dossier qui avouent que leur objectif n'était pas de « créer un portrait exhaustif des retombées du Congrès sur les littératures de l'Afrique noire francophone, mais [d'entamer] une première lecture critique de cet événement majeur dans la continuation de l'esprit d'une rencontre qui se voulait manifestation de voix venant d'Afrique, d'Amérique et d'Europe, ce qui, aujourd'hui comme alors, constitue un atout puisque la perspective change et les expériences aussi » (p. 11).

Ileana Neli EIBEN
Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Notices biobibliographiques

Marinela-Teodora ACHIM est doctorante en littérature française à la Faculté des Lettres de l'Université *Babes-Bolyai* de Cluj-Napoca (Roumanie). Elle fait une thèse sur la construction de l'image d'auteur dans le cas de l'écrivain franco-argentin Hector Bianciotti. Ses axes de recherches recouvrent les écritures de soi, l'écriture de l'exil et le bilinguisme littéraire, qu'elle exploite à travers des méthodes qui relèvent à la fois de l'analyse du discours et de la sociologie de la littérature. Elle a participé à plusieurs colloques internationaux en lien avec ses thématiques de prédilection.

Francesca AIUTI est doctorante en littérature française et en littératures francophones à l'Università degli Studi Roma Tre en Italie. Elle prépare une thèse sur les rapports entre littérature et rap. Ses recherches portent sur l'intermédialité et la transmédialité, les littératures francophones (Afrique Subsaharienne et Maghreb), la littérature de l'immigration et les études postcoloniales.

Debbie BARNARD est professeur agrégé à Tennessee Technological University, où elle enseigne la langue et la littérature françaises, ainsi que la littérature africaine d'expression française. Ses recherches portent notamment sur les romans des auteurs judéo-tunisiens, et elle a publié plusieurs articles sur Gilbert Naccache, Nine Moati, Albert Memmi et Claude Kayat. Elle s'intéresse surtout aux questions d'identité culturelle et au rôle que joue l'espace urbain dans les textes. Elle prépare actuellement une étude sur la ville de Tunis et comment elle fonctionne comme hétérotopie pour les différentes communautés qui s'y trouvent.

Arsène BLÉ KAIN est enseignant-chercheur au département de Lettres modernes de l'Université Alassane Ouattara en Côte d'Ivoire. Ses recherches portent sur les questions identitaires et altéritaires dans le roman africain. À ce titre, il a été invité à participer à plusieurs colloques internationaux à Craiova en Roumanie, à Dublin en Irlande, à Safi au Maroc, à Mascara et Médéa en Algérie et à Toulouse, Dijon et Mulhouse en France. Membre de plusieurs comités scientifiques de colloque et des comités de lecture des revues algériennes *Didactiques* et *Didaskein*, il est l'auteur d'une vingtaine d'articles publiés et d'un livre intitulé *Le réalisme africain aujourd'hui : une poé-t(h)ique de la diversité* (2018).

Louise BONASTRE FAJARDO Doctorante dans le Département de français de City University of New York (États-Unis). Sa formation comporte une spécialisation interdisciplinaire en *Women's Studies*. Diplômée d'un master de Littérature Comparée à la Sorbonne Nouvelle (Paris), elle a travaillé sur l'intersectionnalité dans des œuvres québécoises et indiennes. Ses recherches portent principalement sur les féminismes dans des œuvres littéraires francophones et sur les enjeux socio-politico-identitaires. Elle a enseigné le

français et la littérature québécoise à l'Université de Guelph (Canada) de 2017 à 2018 ; depuis 2020 elle enseigne au Brooklyn College, CUNY.

Marie Cécile BOUGUIA FODJO est titulaire d'un Doctorat/Ph.D en littérature française. Enseignante au Département de français de l'École Normale Supérieure de l'Université de Yaoundé I (Cameroun), elle a participé en tant qu'intervenante à de nombreux colloques, dans les actes desquels se trouvent certaines de ses communications. Membre de l'AFDECE (Association Française d'Éducation Comparée), elle est auteure de plusieurs publications sur les productions françaises et francophones. Ses recherches portent sur les perspectives identitaires, la didactique du français et les littératures/civilisations françaises et francophones.

Veronica CAPPELLARI, docteur de l'Université de Bologne en Littératures francophones, elle enseigne à l'Université de la Vallée d'Aoste et à l'Université de Turin (Italie). Elle a organisé et participé à diverses journées d'études et à des colloques internationaux (AJCELQ, Université de Montpellier, Université Cà Foscari de Venise). Ses domaines de recherche concernent la production littéraire des auteurs migrants et amérindiens au Québec, la littérature postcoloniale et la théorie de la traduction. Elle est membre de la SUSLLF (Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese).

Violeta CONDURUȚĂ est enseignante de français langue étrangère au Collège « Dan Barbilian » de Galați (Roumanie) et doctorante à l'École Doctorale des Sciences Socio-Humaines de l'Université « Dunărea de Jos » de Galați (Roumanie). Elle prépare à présent une thèse de doctorat qui vise particulièrement la communication interculturelle dans les manuels roumains de FLE. Dans son mémoire de licence, elle s'est intéressée au Nouveau Roman Français. Attachée à l'Agence nationale des programmes communautaires dans le domaine de l'enseignement et de la formation professionnelle, elle travaille en tant que manager de projets Erasmus+ et multiplicateur national Eurodesk.

Andreea-Roxana DOBRESCU, étudiante en Master II *Études romanes, culturelles et linguistiques : Français*, Faculté des Lettres, Université de l'Ouest de Timișoara (Roumanie). Diplômée de la Faculté des Lettres de la même Université : mémoire de licence intitulé *L'agonie et la mort dans la nouvelle naturaliste française du XIX^e siècle : Les Soirées de Médan*, sous la direction de Mme Ramona Malița. Actuellement, elle prépare une dissertation élargissant ses recherches scientifiques sur la littérature de guerre : *La part du fils : à la recherche d'une identité effacée par les horreurs de la Seconde Guerre Mondiale*. Domaines d'intérêt : les littératures françaises réaliste, naturaliste et contemporaine, privilégiant la thématique de la mort et de la guerre. Participations aux concours national Liste Goncourt : Choix Roumain, éditions 2018, 2019, 2020 et au colloque étudiantin *Conflict, Change and Cooperation*, organisé par l'Université de Szeged, Hongrie, mars 2020.

Ileana Neli EIBEN est maître assistant à l'Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie. Elle enseigne le français dans le cadre du Département des langues et littératures modernes de la Faculté des Lettres, Histoire et Théologie. Ses principales lignes de recherche sont : l'autotraduction, les études québécoises, la littérature migrante et l'écriture féminine. Elle est membre fondateur des associations *Asociația de studii francofone DF* et *Isttrarom – Translationes* et membre de plusieurs organisations : Conseil International d'Études Francophones, l'Association Internationale des Études Québécoises, l'Association d'études canadiennes en Europe Centrale. Elle est rédactrice en chef de la revue *Dialogues francophones*. Elle est auteur de l'ouvrage *Sur une visibilité de l'autotraducteur : Dumitru Tsepeneag et Felicia Mihali* (2017) et elle a publié une cinquantaine d'articles et de comptes rendus. Elle a aussi coordonné, seule ou avec d'autres collègues, des volumes collectifs et plusieurs numéros thématiques de revue.

Pierre Suzanne EYENGA ONANA est Maître de Conférences à la Faculté des Lettres de l'Université de Yaoundé I. Participant à de nombreux colloques (inter)nationaux (France, Gabon, Côte d'Ivoire, Burkina Faso, Togo et Bénin), il enseigne, entre autres, l'épistémologie des littératures africaine et africaine-américaine, les modalisations littéraires du vivre ensemble et les Gender Studies. Il est auteur de quatre ouvrages dont *Jacques Fame Ndongo. Le scribe du génie africain* (L'Harmattan, 2019) et d'une soixantaine d'articles scientifiques dont « De l'auto-narration à la trame autofictionnelle : significativité sociohistorique de *Les Imparfais de Clément Dili Palai* » ; « Stratégies de désaliénation, déficit émancipatoire et modélisation d'un monde alternatif dans *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti ». Co-auteur du volume *Le Genre dans tous ses états. Perspectives littéraires africaines* (Connaissances et savoirs, 2017), il travaille actuellement à la publication de trois ouvrages critiques dont un *Mélange en hommage au Pr Marcelline Nnomo* (en retraite), un essai sur la surréalité et l'intemporalité dans les œuvres de Jacques Fame Ndongo et Kama Kamanda et un essai sur l'application de la sociocritique au roman camerounais contemporain.

Diouma FAYE est docteure es lettres (spécialité : Études Africaines et francophones) de l'Université Cheikh Anta Diop (Dakar, Sénégal). Elle est titulaire d'un Master en littérature et civilisation modernes (UCAD) et d'un Master d'enseignement de la Faculté des Sciences et Technologies de l'Éducation et de la Formation (FASTEF) où elle est sortie major de sa promotion. Ses recherches portent sur les questions de migration, d'identité et de mobilités dans le roman et le cinéma africains francophones. Elle travaille actuellement en tant qu'attachée d'administration universitaire à l'IFAN Cheikh Anta Diop (Institut Fondamental d'Afrique Noire Ch. A. Diop).

Iulia GEORGIU est diplômé de la Faculté des Lettres de l'Université *Babes-Bolyai* de Cluj-Napoca (Roumanie). Elle a poursuivi ses études avec le master de Communication multilingue et multiculturelle de la même université. Actuellement elle est étudiante en troisième année de doctorat à l'École doctorale

d'Études Linguistiques et Littéraires et elle prépare une monographie de l'écrivain belge Jean Jauniaux sous la direction de Rodica Pop. Elle est aussi membre du Centre d'Études des Lettres Belges de Langue Française. Dans le cadre de celui-ci, elle a fait partie du comité d'organisation du colloque international « Traduction et réception des auteurs belges francophones dans l'espace culturel roumain » (Cluj-Napoca, les 7-8 novembre 2019), et elle a publié un entretien avec Jean Jauniaux dans le numéro 22-23/2018-2019 de la revue *Dialogues francophones*.

Margareta GYURCSIK est professeur associé au Département de langues romanes de l'Université de l'Ouest de Timișoara. Elle y a fondé le Centre d'Études francophones et la revue *Dialogues francophones* publiée par le Centre à partir de 1995. Elle a publié plusieurs livres dont *La Roumanie et la francophonie* (en collaboration) (2000) ; *Des troubadours aux préromantiques. Sept siècles de littérature française* (2003) ; *La neige, la même et autre. Essai sur le roman québécois contemporain* (2004) ; *Gaëtan Brulotte ou la lucidité en partage* (2018). Elle est auteure d'une centaine d'articles dans des volumes et revues scientifiques parus en Roumanie et à l'étranger. Elle a publié une vingtaine de traductions d'auteurs tels Paul Ricœur, Alain de Libéra, Alain Finkielkraut, Jean-Paul Sartre, Patrick Chamoiseau. Elle est membre de plusieurs associations scientifiques internationales dont le Conseil International d'Études Francophones, l'Association Internationale des Études Québécoises et l'Association Internationale d'Études Acadiennes. Elle a reçu le « Prix Rousseau pour l'Essai » du Ministère français de la culture, Prix de l'Union des Écrivains roumains pour la traduction de *Tristan et Iseut* et la Mention d'honneur du Prix des écrivains francophones d'Amérique pour son ouvrage le plus récent *Gaëtan Brulotte ou la lucidité en partage*.

Lila IBRAHIM-LAMROUS est maître de conférences en langue et littérature françaises à l'Université Clermont Auvergne, membre du Centre de Recherches sur les Littératures et la Socio-poétique (CELIS) et du comité scientifique de la revue *Expressions Maghrébines*. Ses recherches portent sur la poétique des littératures francophones (hybridité des genres, utilisations des langues et des codes), et notamment sur les récits d'exil et de migration qu'ils soient économiques ou liés à des conflits. Ses dernières publications : « Maïssa Bey, romancière de l'agentivité de femmes » (*Il Tolomeo*, vol. 22, décembre 2020) et « Les collectifs d'auteurs : une 'poétique' active de la migration » (*L'écriture de la migration dans la littérature et le cinéma contemporains pour adultes et pour enfants : frontières, passages, errances et figures du tragique moderne*, Collection « Voix de la Méditerranée », Université de Roma, 2020).

Peter KLAUS. À la retraite depuis 2006, il a d'abord enseigné aux États-Unis et en France avant d'instaurer au Département de Philologie romane de la Freie Universität Berlin l'enseignement des études québécoises et canadiennes au début des années 1980. Enseignement de séminaires portant sur les littératures anglo- et franco-canadiennes (québécoise). De nombreux séjours de recherche

au Canada. Organisation de colloques internationaux en coopération avec des collègues de l'Université du Québec à Montréal et de l'Université de Montréal (Berlin 2005, Berlin 2010 et Montréal 2012). Ses recherches portent sur les littératures francophones, surtout sur la littérature et la civilisation québécoises, franco-canadiennes et haïtienne(s) de la diaspora. Il est vice-président de l'AEEF (Association Européenne d'Études Francophones), membre du Conseil d'administration de « L'Année Francophones Internationale » (AFI), membre du Conseil scientifique des « Archives et Musée de la Littérature » (Bruxelles). Honneurs : L'Association Indienne des Professeurs de Français lui a décerné leur AWARD 2012 pour honorer son engagement pour les études francophones en Inde : Le Premier ministre du Québec l'a nommé « Chevalier de l'Ordre national du Québec » en avril 2017.

Ama Brigitte KOUAKOU, doctorante inscrite en 2^{ème} année de thèse à l'École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société de l'Université de Lille, sous la direction du Professeur Yves Baudelle. Membre du laboratoire ALITHILA (Analyses Littéraires et Histoire de la Langue).

Rolph Roderick KOUMBA, docteur en Langues et littératures françaises (spécialité : Littératures Francophones d'Afrique subsaharienne). Article déjà publié : « Le parfum des pièges dans *Place des fêtes* de Sami Tchak » (*La Tortue Verte, revue en ligne des Littératures Francophones*, juin 2019). Membre du laboratoire ALITHILA (Analyses Littéraires et Histoire de la Langue) de l'École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société de l'Université de Lille.

Ioana-Maria MARCU est maître assistante à la Faculté des Lettres, Histoire et Théologie de l'Université de l'Ouest de Timisoara (Roumanie). Elle est docteur de l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis en littérature française (thèse soutenue en 2014 portant sur *La problématique de l'« entre(-)deux » dans la littérature des « intrangères » des années 1990-2008*). Elle a obtenu une qualification aux fonctions de Maître de conférences en CNU 09 (Littérature française). Ses recherches portent sur la littérature issue de l'immigration maghrébine, les littératures francophones (Maghreb et Afrique Noire), l'écriture féminine, la littérature du déplacement, la littérature urbaine. Elle a publié une trentaine d'articles dans des revues nationales et internationales/actes des colloques. Elle est auteur de l'ouvrage *La problématique de l'« entre(-)deux » dans les littératures des « intranger.e.s »* (L'Harmattan, 2019). Elle a coordonné avec d'autres collègues des actes de colloque et numéros thématiques de revue. Elle est rédactrice en chef adjointe de la revue *Dialogues francophones*. Elle est responsable du Centre de Réussite Universitaire (AUF) de l'Université de l'Ouest de Timisoara. Elle est chercheuse associée au Centre Régional Francophone de Recherches Avancées en Sciences Sociales (CEREFREA Villa Noël, Bucarest).

Vanessa MASSONI DA ROCHA intègre le Département de Lettres Étrangères Modernes de l'Institut de Lettres de l'Universida de Federal

Fluminense, à Niterói (Rio de Janeiro, Brésil). Elle mène une recherche académique portant sur la production littéraire de la Caraïbe francophone. Ses domaines de recherches privilégient les domaines de la Post-colonisation et la Décolonisation, les interfaces entre Histoire et littérature et les dialogues entre les littératures antillaises d'expression française et la littérature brésilienne. Dans cette perspective, elle a créé et co-organise deux événements universitaires, à savoir : *La Rencontre Littérature, Histoire et Post-colonialité*, dans sa quatrième édition, et le *Séminaire International de Littératures Caribéennes*, dans sa première édition. Elle est auteure d'articles scientifiques et de l'ouvrage *Tradução em entrevista: Simone Schwarz-Bart e as tradutoras brasileiras* [Traduction en entretien : Simone Schwarz-Bart et les traductrices brésiliennes], publié en 2021 chez EdUERJ.

Dorottya MIHÁLYI est actuellement doctorante en histoire à l'Université de Szeged. Ses recherches portent principalement sur l'analyse comparée des récits de voyage français et hongrois écrits sur les pays du Maghreb colonisés au cours des deux dernières décennies du XIX^e siècle. Son objectif est de relever les principales caractéristiques des récits de voyage à objectif propagandiste et d'exploiter le corpus hongrois jusqu'à présent inconnu. Elle a publié les résultats de ses recherches dans plusieurs articles écrits en français ou en hongrois. Depuis 2019, elle est également inscrite à l'École Doctorale de l'Université de Corse Pasquale Paoli dans le cadre d'une cotutelle internationale de thèse.

Maria Bernadette PORTO est professeure titulaire à l'Institut des Lettres de l'Université Fédérale Fluminense - UFF (Brésil). Directrice d'étudiants de Maîtrise et de Doctorat auprès du Programme de Post-Graduation en Études Littéraires de l'UFF. Pendant plus de vingt ans, elle a bénéficié de plusieurs bourses de recherche du CNPq (Conseil National de Développement Scientifique et Technologique). Elle a coordonné au cours d'une vingtaine d'années le Centre d'Études Canadiennes de l'UFF. Elle a organisé des ouvrages collectifs portant sur la littérature canadienne et a publié des chapitres de livre et des articles dans des revues au Brésil, au Québec et en France. Elle participe au groupe de travail *Relations littéraires interaméricaines* de l'ANPOLL (Association Nationale des Professeurs de la Post-Graduation).

Georgeta PRADA est docteur ès lettres de l'Université « Dunărea de Jos » de Galați, Roumanie. Elle est aussi professeure de FLE à Galați depuis vingt ans. À présent elle enseigne au Collège National « Vasile Alecsandri ». Elle a publié deux recueils de fiches de travail comme coauteure et elle s'est investie dans de nombreuses activités culturelles (nationales et internationales) et didactiques afin de promouvoir la culture française et de motiver ses élèves. Ses domaines d'intérêt sont la littérature francophone et l'anthropologie. Sa thèse de doctorat porte sur le questionnement identitaire dans l'écriture migrante québécoise.

Alexandre SANNEN, diplômé d'un doctorat en Études françaises à l'Université Western, il est membre du Groupe d'Intervention sur la Circulation

des Savoirs (G.I.C.S.). Sa recherche en psychanalyse et en sémiologie porte sur les émotions dans la morphologie du récit contemporain francophone. Ses articles sont publiés dans plusieurs maisons d'éditions et revues scientifiques, notamment aux éditions Hermann et dans les *Lettres romanes*. En 2021 sera publié son premier essai : *La Littérature en quête de plaisir*.

Andrada TECAR, étudiante en Master I « Études romanes, culturelles et linguistiques : Français », Faculté des Lettres, Université de l'Ouest, Timișoara (Roumanie). Diplômée de la Faculté des Lettres de la même Université : mémoire de licence intitulé *François Henri Désérable, Un certain M. Piekielny. Essai de monographie romanesque*, sous la direction de Mme Ramona Malița. Domaines d'intérêt : la littérature ultra-contemporaine, le dialogue intra-culturel, la représentation des problématiques de la femme, de la mémoire et de l'identité dans la littérature. Participations aux jurys de la Liste Goncourt : Choix Roumain, éditions 2019, 2020. Elle a interviewé François-Henri Désérable en 2018, à l'occasion de sa tournée littéraire en Roumanie.

Imprimat la
Editura Universității de Vest
Calea Bogdăneștilor nr.32A
300389 Timișoara
România