

Les Cahiers du GRELCEF

ISSN 1918-9370

L'ENTRE-DEUX DANS LES
LITTÉRATURES
D'EXPRESSION FRANÇAISE

Sous la coordination de
Mariana Ionescu



N° 1 MAI 2010

La Revue du Groupe de recherche et d'études sur les littératures
et cultures de l'espace francophone (G.R.E.L.C.E.F.)

www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Les Cahiers du GRELCEF

Les Cahiers du GRELCEF

L'ENTRE-DEUX DANS LES LITTÉRATURES D'EXPRESSION FRANÇAISE

Sous la coordination de
Mariana Ionescu



N° 1 MAI 2010

Les Cahiers du GRELCEF

Département d'études françaises
The University of Western Ontario
London (Ontario), CANADA N6A 3K7

Tél : 519-661-2111, poste 85716

Fax : 519-661-3470

Courriel : cgrelcef@uwo.ca

Web : www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Montage & Infographie : Laté Lawson-Hellu

ISSN 1918-9370

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.*

© Les Cahiers du GRELCEF. 2010

Sommaire

ÉDITORIAL

LITTÉRATURE FRANCOPHONE ET QUESTION CULTURELLE. 9
LATÉ LAWSON-HELLU

INTRODUCTION

L'ENTRE-DEUX DANS LES LITTÉRATURES
D'EXPRESSION FRANÇAISE. 11
MARLANA IONESCU

DOSSIER THEMATIQUE

L'ENTRE-DEUX CULTUREL DANS *SWEET, SWEET CHINA*
DE FELICIA MIHALI ET *STUPEUR ET TREMBLEMENTS*
D'AMÉLIE NOTHOMB. 19
FANNY MAHY

L'ENTRE-DIRE QUI ENSORCELE ET DEMYTHIFIE.
APPROCHE INTERTEXTUELLE DES ROMANS *LUC, LE CHINOIS*
ET MOI ET *SWEET, SWEET CHINA* DE FELICIA MIHALI. 35
DANIELA TOMESCU

ÉROS ET THANATOS AUX CONFINS DE L'ICI-BAS ET
DE L'AU-DELA DANS DEUX ROMANS DE FELICIA MIHALI. 53
RITA GRABAN

ENTRE-DEUX MARSEILLO-MAGHREBIN DANS
MECHAMMENT BERBERE DE MINNA SIF. 73
MONIQUE MANOPOULOS

TRANSDISCIPLINARITE ET INNOVATION LINGUISTIQUE
DANS LES ŒUVRES DE MEHDI CHAREF,
TONY GATLIF ET FARID BOUDJELLAL. 91
RAMONA MIELUSEL

CONFLIT ET INTEGRATION DANS <i>LE SOURIRE DE BRAHIM</i> DE NACER KETTANE ET <i>KIFFE KIFFE DEMAIN</i> DE FAÏZA GUENE	111
<i>MARIA PETRESCU</i>	
PROBLEMATIQUE IDENTITAIRE ET BILINGUISME DANS LES ROMANS DE VASSILIS ALEXAKIS.	129
<i>VASSILIKI LALAGIANNI</i> ET <i>OLYMPIA G. ANTONIADOU</i>	
L'ESPACE PRIVILEGIE DE L'ENTRE-DEUX DANS L'ŒUVRE AUTOBIOGRAPHIQUE DE SUZANNE LILAR.	141
<i>NATALIYA LENINA</i>	
QUAND LA FEMME INSCRIT L'ENFANT DANS LE CONTE OU CONSTRUIRE LA SOCIETE ET L'ETRE MARTINICAIS.	159
<i>HANETHA VETE-CONGOLO</i>	
UN ENTRE-DEUX SINGULIER : LA MORT IMMINENTE DANS <i>WINDOWS ON THE WORLD</i> DE FRÉDÉRIC BEIGBEDER.	179
<i>SARAH JACOBA</i>	
ARTICLES HORS-DOSSIER	
VERS UNE REAPPROPRIATION DE LA TERRE ANTILLAISE : IDEOLOGIE ET CONTRE-DISOURS UTOPIQUE DANS <i>LE QUATRIEME SIECLE</i> D'ÉDOUARD GLISSANT.	199
<i>LEAH ROTH</i>	
L'HYBRIDATION GENERIQUE COMME MECANISME DE REPRESENTATION DANS <i>LE PLEURER-RIRE</i> D'HENRI LOPES ET <i>LA VIE ET DEMIE</i> DE SONY LABOU TANSI.	215
<i>EL HADJI CAMARA</i>	
COMPTE RENDU	
HANETHA VETE-CONGOLO. <i>AVOIR ET ÊTRE : CE QUE J'AI, CE QUE JE SUIS</i> . MAZÈRES : LE CHASSEUR ABSTRAIT, 2009. 154 pp..	229
<i>SAMIA KASSAB-CHARFI</i>	
APPEL D'ARTICLES	
PROCHAIN NUMERO – N° 2 (2011).	235

Éditorial

Littérature francophone et question culturelle

Laté Lawson-Hellu
The University of Western Ontario

Plus qu'une question existentielle, humaine, la question culturelle est une condition épistémique dans l'intelligibilité de la problématique francophone. C'est à ce titre qu'elle est également au cœur des préoccupations du G.R.E.L.C.E.F., Groupe de recherche et d'études sur les littératures et cultures de l'espace francophone. Il va de soi que pour le numéro inaugural de sa revue, *Les Cahiers du GRELCEF*, l'intérêt du groupe se soit porté sur la question de l'entre-deux qui, avec le fait identitaire qu'elle problématise, interpelle la propre question culturelle. Les articles présentés dans ce numéro donnent la mesure de l'importance d'une telle question. Leur contenu relève de l'entière responsabilité des auteur.e.s et ne saurait refléter le point de vue du groupe ou de ses affiliations institutionnelles.

Introduction

L'entre-deux dans les littératures d'expression française

Mariana Ionescu

Huron University College at Western

Les Cahiers du GRELCEF, la revue électronique du Groupe de recherche et d'études sur les littératures et cultures de l'espace francophone de l'Université Western Ontario, propose comme numéro inaugural un dossier spécial consacré à la thématique de l'entre-deux dans les littératures d'expression française.

Pris au pied de la lettre (« Caractère de ce qui ne peut être défini dans l'opposition des contraires ou des différences »), l'entre-deux figure parmi les concepts privilégiés par la critique littéraire universitaire des dernières années. Cela n'est pas étonnant, car la problématique de l'entre-deux est amplement présente dans la littérature contemporaine. Cependant, l'entre-deux constitue depuis longtemps l'objet de nombreuses réflexions philosophiques au sujet de l'origine, de la relation que l'être humain entretient avec autrui, de la naissance du sens et de la possibilité de se connaître à travers le vécu des autres. Ainsi, pour le phénoménologue Merleau-Ponty, qui ne conçoit pas l'existence du monde en dehors d'un entre-deux relationnel, le sens naît-il à la croisée des expériences du sujet avec celles d'autrui. Michel Cornu voit dans l'entre-deux un élément constitutif du développement ontologique, essentiellement tragique. Selon lui, l'espace séparant l'origine et la fin, la parole inaugurale et le silence final, c'est l'espace de notre devenir, du choix d'écouter l'Autre ou de l'ignorer, de partager ou non nos expériences, d'accepter de nous situer dans l'entre-deux ou d'attendre la fin en solitude. Quant à Daniel Sibony, qui a inspiré plusieurs articles de ce dossier, l'entre-deux se présente comme une coupure-lien, que ce soit entre deux personnes, entre deux espaces, entre deux langues ou entre

deux cultures, autrement dit, entre deux termes qui, au lieu de s'opposer catégoriquement, s'ouvrent l'un à l'autre afin de mieux accueillir leurs différences.

Associé à l'instabilité et à l'insaisissable, mais aussi aux liens et contacts multiples, le concept de l'entre-deux semble donc échapper à toute définition construite sur des oppositions binaires. En tant qu'espace hybride (géographique, culturel ou linguistique), il est constamment traversé par de nombreuses tensions individuelles et collectives, dont celle de l'identité et de l'altérité. Dans cet espace de passage, l'identité se construit à travers des rapports d'opposition et de complémentarité, comme le montre, par exemple, Michel Laronde. Dans le cas des écrivains migrants, l'inscription de l'entre-deux dans leurs écrits leur donne l'occasion de mieux exprimer leur vécu en situation d'exil géographique ou linguistique. On constate assez souvent qu'il n'est pas exclu d'y devenir « étranger à soi-même » suite à l'incapacité de sortir de son ex-centrisme culturel et langagier. Et pourtant, la quête identitaire, compliquée par le déracinement et la difficulté d'un nouvel enracinement se poursuit dans un entre-deux favorisant l'émergence d'un 'je' écrivain ou tout simplement témoin d'une douloureuse traversée existentielle. En effet, la venue à l'existence du sujet narratif s'accompagne souvent de sa venue à l'écriture, comme c'est le cas de bon nombre d'écrivains d'expression française.

La présence de l'entre-deux comme espace hétérogène, difficile à appréhender dans toute sa complexité, explique en partie l'indécidabilité du statut générique de plusieurs des romans étudiés dans le cadre des articles de ce dossier thématique. 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. C'est le cas des romans d'une jeune écrivaine québécoise d'origine roumaine, Felicia Mihali. Les trois premiers articles de ce dossier mettent en évidence la richesse de l'entre-deux culturel, langagier et identitaire autour duquel sont structurés quatre romans de cet auteur. Dans un premier temps, Fanny Mahy propose une analyse sociocritique de *Sweet, Sweet China*, qu'elle compare avec *Stupeur et tremblements* d'Amélie Nothomb. Les narratrices des deux romans vivent une expérience déclenchée par la méconnaissance des codes culturels régissant la vie en Chine et au Japon. L'entre-deux culturel, doublé d'un entre-deux langagier, sont à l'origine d'une quête identitaire poursuivie également dans l'imaginaire ou dans le fictionnel.

Le même roman de Mihali, *Sweet, Sweet China*, fait l'objet d'une étude qui le rapproche d'un autre roman du même auteur, *Luc, le Chinois et moi*. Daniela Tomescu fait appel à l'intertextualité pour montrer que la dichotomie identité-altérité, ainsi que le rapport fiction-réalité ne se comprennent qu'à travers une grille de lecture particulière, à savoir celle fournie par l'entre-deux autobiographie-autofiction. La théorie de Mattiussi sur l'ipséité permet à l'auteur de cet article de relever la spécificité de l'invention de soi dans les deux romans étudiés. Un riche entre-dire « qui ensorçèle et démythifie » se tisse à l'intérieur de chacun de ces romans, mais aussi d'un roman à l'autre.

Deux autres romans de Mihali, *Le pays du fromage* et *Dina*, sont mis en parallèle dans l'étude que Rita Graban consacre à la thématique de l'amour et de la vie, intimement liée à celle de la haine et de la mort. Entre Éros et Thanatos, dans cet entre-deux douloureux traversé par deux femmes en quête d'un bonheur ontologiquement impossible dans un pays ballotté par l'Histoire, leurs histoires d'amour et de mort acquièrent une dimension mythique. L'amour palliatif, l'amour miroir et l'amour évoqué constituent les trois volets de l'entre-deux amoureux chez Mihali, présenté en étroit lien avec la thématique de la mort, vue comme avatar de la vie.

Trois autres articles traitent de la littérature franco-maghrébine où la question de l'entre-deux est incontournable. Monique Manopoulos étudie l'évolution du personnage Inna de *Méchamment berbère*, le roman où Minna Sif voit dans la ville de Marseille un véritable pont reliant deux cultures. Dans cet entre-deux marseillo-maghrébin les personnages d'origine marocaine sont emblématiques des tribulations identitaires de toute population migrante en quête d'un nouvel ancrage dans le pays d'accueil. La situation des personnages féminins est doublement difficile à cause de leur liberté de mouvement déjà limitée à l'intérieur de l'espace familial. Cependant, à la différence des hommes, Inna et ses filles réussissent à créer leur propre espace dans cette ville bâtie sur la multiplicité culturelle.

L'apport de la littérature et du cinéma beurs à l'enrichissement des productions artistiques francophones constitue le sujet de l'article de Ramona Mielusel. Elle y analyse tout particulièrement la transdisciplinarité et les innovations linguistiques mises en œuvre dans un roman et un film de Mehdi Charef, dans un livre de bandes dessinées de Farid Boudjellal et dans deux films de Tony Gatlif. Se servant de plusieurs concepts, tels que « l'écriture décentrée » (Laronde), « le

cinéma accentué » (Naficy) et « le tiers-espace » (Bhabha), l'auteur de cet article relève la contribution des créateurs beurs au renouvellement du domaine de la création littéraire et filmique des années 80.

Maria Petrescu traite également de la littérature beure dans un article inspirée des ouvrages d'Azouz Begag portant sur l'intégration des jeunes issus de l'immigration nord-africaine en France. Elle compare le roman *Le Sourire de Brahim* de Nasser Kettane avec *Kiffé Kiffé demain* de Faïza Guène afin de mettre en évidence les changements survenus dans ce phénomène de migration, ainsi que l'adaptation de la génération beure aux nouvelles conditions socio-historiques. Aux conflits marquant l'intégration des jeunes immigrés chez Nacer Kettane, qui propose comme solution l'accès à la parole et au pouvoir, répond la mixité culturelle harmonieuse proposée par Faïza Guène, dont les personnages sont assez bien intégrés au pays d'accueil de leurs parents.

L'entre-deux identitaire ayant comme source l'entre-deux langagier se trouve au cœur de l'œuvre de Vassilis Alexakis, écrivain de la diaspora grecque examiné par Vassiliki Lalagianni et Olympia Antoniadou. Les auteurs de cet article essaient de répondre à plusieurs questions soulevées par les écrits de leur compatriote, portant l'empreinte de la crise identitaire qu'il a subie au cours de sa migration vers un autre espace et surtout vers une autre langue. En effet, l'exil et le bilinguisme, le désir de s'enraciner et de se reconstruire dans ce nouvel espace culturel et linguistique se retrouvent dans plusieurs textes autobiographiques et romanesques d'Alexakis.

La question de « l'entre-deux langues » (Sibony) s'avère également importante pour Suzanne Lilar, dont les écrits autobiographiques sont analysés par Nataliya Lenina. Elle part de l'idée que cet auteur belge, « fruit » de la convergence de deux cultures, française et flamande, inscrit dans son œuvre le va-et-vient constant associé à la condition du vécu dans l'entre-deux. D'ailleurs, ce concept figure dans les ouvrages de Lilar, plus particulièrement dans *Une enfance gantoise*, où elle le définit comme un « espace potentiel du vécu et de la fiction », un « interstice de deux apparences » (196), un « écart entre ce qui n'était pas et ce qui était » (198).

La question identitaire est primordiale à la Martinique, véritable creuset de cultures et de races. Dans cette civilisation fortement marquée par la parole, le conte continue à représenter un genre littéraire privilégié, comme l'atteste l'article de Hanétha Vété-Congolo. Elle constate que la littérature martiniquaise a toujours préféré s'adresser aux

adultes, négligeant le lectorat plus jeune. Dans ces circonstances, plusieurs femmes martiniquaises ont pris la plume dans le but déclaré de contribuer, par leur écriture, à la formation des jeunes, essentielle pour la construction du pays. « Une certaine vision de l'avenir et de l'à venir de leur société » se dégage des contes et romans de jeunesse écrits par Marie-Magdeleine Carbet, Téréz Léotin, Ina Césaire, Anique Sylvestre et Marie-Line Ampigny,

Enfin, un entre-deux « singulier » apparaît dans *Windows on the World* de Frédéric Beigbeder, roman qui fait l'objet d'étude de Sara Jacoba. Elle analyse l'espace « X », défini comme « un entre-deux où le sujet vit le délai prétraumatique de la mort qui s'accomplit ». L'auteur de l'article essaie de répondre à plusieurs questions : comment le personnage du roman vit-il l'attente de la mort dans la tour nord du World Trade Center le jour fatidique du 11 septembre ? Comment peut-on imaginer les derniers moments de ceux qui n'ont pas survécu à une catastrophe ? Quelle est la représentation textuelle du temps et de l'espace ?

Ce premier numéro de notre revue contient aussi deux articles pluri-thématiques portant sur les littératures antillaise et africaine. Dans le premier, consacré au roman *Le Quatrième siècle* d'Édouard Glissant, Leah Roth s'appuie sur les théories avancées par Paul Ricoeur dans *Idéologie et utopie* (1997) afin de mettre en évidence plusieurs aspects du discours idéologique et du contre-discours utopique chez le romancier antillais. En tant que roman utopique, le récit de Glissant propose un changement dans la façon de s'approprier l'espace antillais, ainsi qu'un nouveau rapport au « pays » qui puisse conduire à la construction d'une nouvelle identité antillaise.

Le dernier article, inspiré par les idées de Bakhtine au sujet du dialogisme et de la polyphonie romanesques, porte sur les romans *Le Pleurer-Rire* d'Henri Lopes et *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi. El hadji Camara étudie l'hybridation générique comme mécanisme de représentation dans ces deux romans africains. La multiplicité des instances narratives, le tissage d'un réseau dialogique facilité par les techniques de l'enchâssement et de la mise en abyme contribuent, selon l'auteur de cet article, au renouvellement esthétique et discursif chez les deux écrivains congolais.

Comme on peut le constater, le questionnement de l'entre-deux a suscité l'intérêt de plusieurs chercheurs que nous voulons remercier chaleureusement pour leur contribution à ce numéro.

DOSSIER

L'entre-deux culturel dans *Sweet, Sweet China* de Felicia Mihali et *Stupeur et tremblements* d'Amélie Nothomb

Fanny Mahy

The University of Western Ontario

Il y a des gens qui disent : « Que représente votre tableau ? [...] Ces gens-là ont l'air d'ignorer totalement que ce qui est ENTRE la pomme et l'assiette se peint aussi. [...] C'est justement le rapport de ces objets entre eux et de l'objet avec l'« entre-deux » qui constitue le sujet.

Georges Braque, dans un entretien avec Georges Charbonnier, *L'Express*, 2 juillet 1959.

INTRODUCTION

L'époque contemporaine est encline aux voyages, au dépaysement, au dépassement des frontières, à la découverte d'autres horizons et d'autres cultures. Ces déplacements ouvrent un paysage social nouveau, mais plus encore une perspective inédite, celle de l'entre-deux, apparue à partir de la phénoménologie qui, selon Noëlle Batt, « ne peut pas parler de l'existence pure sans parler de la perception de cette existence » (1994 : 39). Daniel Sibony définit le concept en établissant ses caractéristiques, distinctes de celles de la différence :

L'entre-deux est une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne croit ; chacune des deux entités a toujours déjà partie liée avec l'autre. La différence apparaît comme un entre-deux trop mince, elle coupe là où c'est la coupure même qui ouvre l'espace d'un nouveau lien. (1991 : 11)

L'entre-deux invite dès lors à établir des rapports, des connexions

plutôt que des différences radicales et réductrices. Le voyageur investit réalité et imaginaire, il se situe entre deux temporalités : celle qui précède et celle qui suit son départ, entre deux espaces : celui expérimenté dans le présent et celui qu'il rejoint par la pensée. Souvent, l'exilé, au sens du voyageur qui a « volontairement ou non changé de résidence » et expérimente un sentiment de dépaysement (entrée « exilé », subst. TLF), se situe dans un entre-deux linguistique, et plus largement, social. Une étude sociocritique – entre-deux sociologie-littérature- portant sur le roman-voyage permettrait selon nous d'approfondir et d'enrichir la notion interstitielle qui prendrait forme, gagnerait force et consistance dans les représentations littéraires sensibles de l'expérience humaine. Dans un effet boomerang, la consolidation du concept de l'entre-deux se révélera prolifique pour une analyse riche, fine, plurivoque et instable des abondantes productions littéraires francophones du voyage et de la migrance. À partir de l'autofiction *Sweet, Sweet China* (2007) de Felicia Mihali et de l'autobiographie *Stupeur et tremblements* (1999) d'Amélie Nothomb, nous démontrerons que l'exil, plus qu'un déplacement spatial, se révèle mouvement dans l'entre-deux culturel. Felicia Mihali, écrivaine canadienne d'origine roumaine, vivra en Chine pendant une dizaine de mois qu'elle dédiera à l'enseignement du français pour les apprenants chinois désireux d'émigrer au Québec. Elle rapporte cette expérience dans *Sweet, Sweet China*, roman à la construction fascinante qu'elle dédie aux immigrants. *Stupeur et tremblements* est l'aventure à la fois réaliste et humoristique d'Amélie Nothomb, écrivaine d'origine belge qui occupera un poste de traductrice au Japon dans la puissante entreprise Yumimoto. Chacun de ces romans répond à la définition de l'interculturalité proposée par Sylvie Loslier :

Pour qu'un roman puisse être dit traiter des relations interculturelles, il faut que le thème de l'altérité soit au centre même du récit et qu'il y ait une interaction entre groupes culturels, que la relation interculturelle soit au cœur du roman et lui serve de moteur. (1997 : 11)

ENTRE-DEUX CULTURES : ENTRE TRAGIQUE ET COMIQUE

Quitter son pays, le sol sur lequel on a pris racine, c'est aussi quitter des conventions, des us et coutumes constitutives d'une culture particulière. Nous examinerons ici le domaine de l'entre-deux mœurs et des facultés d'adaptation aux nouveaux repères quotidiens. Felicia

Mihali et Amélie Nothomb ont pris l'aventureuse décision de s'éloigner temporairement de leur pays d'origine. Il s'agit d'un double exil pour F. Mihali, citoyenne canadienne d'origine roumaine s'expatriant en Chine. A. Nothomb effectue plutôt un retour aux sources car elle est née au Japon et y a passé les cinq premières années de sa vie. Quelles que soient les motivations de leur départ respectif, chacune a expérimenté cet espace de l'entre-deux culturel, qui se matérialise dans un mouvement de va-et-vient entre les coutumes du pays d'origine et celles du pays d'accueil. D'abord, elles jugeront le pays visité de leur point de vue d'étrangère ; au fur et à mesure qu'elles s'adaptent aux nouveaux usages, celui-ci se déplacera jusqu'au stade du développement d'une capacité à tourner un regard critique vers le pays dont elles sont citoyennes. La vision étrangère – comme l'avait déjà remarquablement illustré, à des fins critiques, Les Lettres persanes de Montesquieu (1965)- permet de dégager les caractéristiques spécifiques à un pays et sa conception des normes sociales établies. Quand Amélie se rend pour la première fois à l'entreprise Yumimoto, elle déclare : « Rien n'est plus normal, quand on débutait dans une compagnie nipponne, que de commencer par l'ôchakumi – "la fonction de l'honorable thé" » (ST 18). En effet, dans les entreprises japonaises, les hommes disposent de femmes dévouées, « surnommées ôchakumi lorsque leur activité essentielle est de servir le thé à leurs collègues masculins payés plus cher qu'elles ». (<http://www.trek-japon.com/2007/02/02/28-le-travail-au-japon>) Si Amélie est capable d'attribuer ce caractère de spécificité à une coutume qui apparaît normale à un Japonais, c'est qu'elle a effectué une comparaison mentale avec la Belgique où ce rite est inexistant. Elle se situe, en procédant à ce mécanisme imperceptible, dans un entre-deux mœurs. Elle se prête de bonne grâce au protocole, avec autant de zèle qu'en montrerait une Japonaise, mais très vite, sa différence lui sera rappelée ; après qu'elle eut servi le thé pour une délégation de vingt personnes, elle fut sévèrement réprimandée :

– Taisez-vous ! De quel droit vous défendez-vous ? Monsieur Omochi est très fâché contre vous. Vous avez créé une ambiance exécrationnelle dans la réunion de ce matin : comment nos partenaires auraient-ils pu se sentir en confiance, avec une Blanche qui comprenait leur langue ? (ST 19)

Ses efforts d'adaptation à la nouvelle culture sont anéantis par le rejet du supérieur autochtone qui l'enferme dans son statut d'étrangère. Dans sa différence et sa ressemblance, Amélie reste une étrangère qui doit sans cesse s'interroger sur le comportement à adopter dans son nouvel environnement. À ce sujet, Sylvie Loslier dira que :

Chaque culture en tant que système cognitif apprend ainsi à ses membres un ensemble de comportements à la fois communs à tous et particuliers au groupe, qui le distinguera des autres. Elle prévoit des attitudes pour les diverses situations de la vie. Elle indique comment on doit agir et se comporter à l'égard de l'autorité, vis-à-vis des parents, amis ou étrangers, face à la vie ou à la mort. (1997 : 20-21)

Les usages culturels sont liés à la topographie, tout déplacement significatif dans l'espace correspondant à un mouvement parallèle des traditions et coutumes. Les différences culturelles sont des divergences, des écarts de degré pouvant aller jusqu'à l'opposition radicale. Amélie se trouve pour la première fois dans des situations où elle agit conformément à son éducation originale, c'est-à-dire à l'opposé du comportement que la nouvelle culture prescrit. Elle se rend compte de sa maladresse : « Je m'étais rendue coupable du grave crime d'initiative » (ST 28). En Occident, l'initiative en entreprise est extrêmement valorisée, tandis qu'au Japon, chaque employé est tenu de se conformer aux fonctions qui lui sont attribuées, on n'attend ni plus ni moins de lui. Amélie va pécher à plusieurs reprises ; d'abord, parce que l'entreprise la laisse désœuvrée, elle va s'attribuer une fonction : la distribution du courrier. Elle sera réprimandée pour avoir cherché à voler le travail d'un autre. Une même action peut donc être interprétée de deux manières absolument opposées d'une culture à une autre, elle est la démonstration d'un esprit d'initiative chez les uns, une tentative de vol chez les autres. Plus tard, Amélie va collaborer avec Monsieur Tenshi qui lui propose de rédiger un rapport sur la consommation du beurre chez les Belges. Son travail est reconnu excellent par son adjoint. Ce qui lui aurait certainement valu une promotion en Belgique s'avèrera une effroyable erreur au Japon. Fubuki, supérieure directe d'Amélie, dénonce la collaboration clandestine auprès de ses propres supérieurs qui, dans une effroyable colère, invectiveront les deux malheureux. Monsieur Tenshi est formel, mais pour Amélie ce triste épisode signe à jamais son impossibilité de monter dans la hiérarchie de l'entreprise. Les suites confirment sa prédiction ; à cause de ses erreurs interculturelles, Amélie entame une descente vertigineuse jusqu'au plus bas échelon de Yumimoto ; elle est ravalée au rang de dame pipi.

Stupeur et tremblements montre avec force comment le manque de maîtrise des codes sociaux porte préjudice à l'individu. Le rapport à l'autre est déterminant, et l'étranger apparaît à cet égard comme un handicapé relationnel ; parce qu'il commet des bévues, il prend rapidement conscience qu'il doit sans cesse opérer un transfert entre son

passé social et son nouvel environnement. Il se situe donc dans l'espace de l'entre-deux culturel, où toute démarche est boiteuse et sujette au doute. Aussi l'étranger doit-il en permanence s'interroger sur sa conduite, se demander comment ses faits, ses gestes et ses dires seront interprétés dans son nouvel environnement. Nous percevons une évolution adaptative chez Amélie qui commence par commettre des erreurs avec candeur et naïveté, et qui chemine progressivement vers davantage de contrôle d'elle-même, capacité acquise à force d'expérience et de réflexion sur ses déconvenues. Ses rapports avec Fubuki, sa supérieure directe, sont empreints de tension, et illustrent l'idée de Sylvie Loslier, à savoir que « la présence d'un différent de soi, en effet, constitue une menace » (1997 : 28-29). Amélie et Fubuki sont chacune un véritable danger l'une pour l'autre. Amélie est d'abord dangereuse de par sa méconnaissance des usages nippons, elle le devient encore davantage quand elle s'y initie. Quant à Fubuki, elle profite de sa supériorité hiérarchique qu'elle solidifie encore davantage par l'attitude de l'autochtone qui sait comment agir et se comporter avec assurance, écrasant alors en toute facilité l'handicapée relationnelle qu'est l'étrangère.

Nous ne rendrions qu'un compte partiel de l'interculturalité à l'œuvre dans les deux romans si nous traitions exclusivement de l'importance conflictuelle en omettant la dimension comique qui l'est souvent, davantage dans la perspective de la réception du lecteur que de celle du personnage. Les décalages sociaux entraînent nombre de situations inattendues et cocasses. Augusta –l'alter ego de Felicia Mihali dans le roman *Sweet, Sweet China* – demande à ses étudiants chinois de rédiger de petites compositions en français.

Sujet : Qu'est-ce qu'il faut faire pendant une tempête de neige au Québec ?

Leurs réponses :

Rester à la maison et dormir.

Fermer les portes et les fenêtres.

Boire beaucoup d'eau chaude.

Jouer avec la neige.

Les solutions d'Augusta étaient :

Pelleter rapidement la neige de l'entrée avant qu'elle ne gèle et devienne une plaque de glace.

S'habiller chaudement pour aller à l'extérieur.

Se couvrir le visage. [...] (SSC 60)

L'inadéquation des réponses provoque un effet comique ; Augusta

connaît le phénomène des tempêtes de neige qui fait partie de son quotidien à Montréal, elle sait qu'il faut alors penser à se sécuriser en se couvrant et en protégeant les alentours de l'habitation. Les Chinois, qui n'ont jamais expérimenté de telles intempéries hivernales, pensent soit à s'enfermer chez eux pour dormir comme s'il s'agissait du déluge de la fin des temps, soit à jouer avec la neige. Cette deuxième option est d'autant plus comique qu'elle ne répond pas à la question de ce qu'il faut faire – pour sa sécurité – mais de ce qu'il est envisageable de faire – pour se divertir. Rappelons qu'au sujet des sources du rire, Bergson distingue trois procédés comiques : la répétition, l'inversion et l'interférence des séries (1950 : 68). Nous identifions ce troisième processus dans l'extrait cité : la première série mentale serait celle d'Augusta, de citoyenneté et culture canadienne, la seconde celle des Chinois qui perçoivent le monde en fonction de leur propre culture, en l'occurrence asiatique. C'est l'entre-deux séries de réponses qui est à la source même de la dimension comique. La réciprocité de la situation d'étranger confère un double intérêt culturel au roman *Sweet, Sweet China*. Augusta est étrangère en Chine, mais ses étudiants chinois sont étrangers à Augusta et à la culture qu'elle représente. Comme ils souhaitent émigrer au Québec, ils doivent eux aussi montrer de la bonne volonté et faire des efforts pour s'adapter à leur professeur. La situation d'étranger étant symétrique, il y a multiplication de sources d'incompréhension et de malentendus, ainsi que redoublement de situations comiques essentiellement produites par l'entre-deux séries culturelles. Quitter son pays pour en habiter un autre entraîne nécessairement des changements de comportements, de pensée, de jugement, de perception du monde. Le phénomène d'adaptation et d'acculturation est inévitable. Augusta et Amélie ont vécu toutes les deux la difficulté de ce processus où le tragique confine avec le comique.

ENTRE-DEUX LANGUES : JE PARLE DONC JE SUIS

La langue constitue l'une des difficultés les plus importantes pour le dépaycé. Sans sa maîtrise, il ne peut ni être compris, ni se faire comprendre. La langue d'apprentissage le confronte constamment à sa langue d'origine. Les situations d'Amélie et d'Augusta diffèrent radicalement du point de vue linguistique. Amélie a passé les premières années de son enfance au Japon et a appris la langue nippone. Avec le programme linguistique suivi pour entrer dans l'entreprise Yumimoto,

elle parvient très vite à une excellente maîtrise de la langue. Ironiquement, son éloquence lui sera reprochée comme un travers et son supérieur lui demande de faire comme si elle ne connaissait pas le japonais pour ne plus embarrasser les partenaires commerciaux éprouvant un réel malaise devant cette jeune étrangère comprenant leur conversation. Augusta se trouve dans une situation linguistique plus délicate ; sa langue maternelle est le roumain, elle maîtrise les deux langues officielles du Canada, mais pas le chinois : « J'avais espéré vivre ici en anglais, mais [...] personne ne comprend d'autre langue que le chinois » (SSC 20). Elle est entourée d'un peuple qu'elle ne peut pas comprendre : « Les gens me semblent ici aussi impénétrables que les bâtiments » (Idem). C'est une situation à la fois étrange et effrayante qui donne le sentiment d'être seul, différent de tous, incompris. Non seulement Augusta est incapable de comprendre ses pairs, mais elle souffre de ne pouvoir rien comprendre de tous les messages qui l'entourent : « Je suis désespérée de ne pouvoir lire les affiches, les réclames et les inscriptions. Je n'y comprends qu'un signe par-ci par-là, mais je ne peux aucunement leur donner un sens » (Idem). Cette citation est représentative de l'esprit du roman *Sweet, Sweet China*. Augusta y exprime son incapacité à comprendre son environnement, tant humain qu'urbain, mais elle nous donne aussi accès à son ressenti d'étrangère expérimentant l'incompréhension linguistique et nous confie le sentiment de désespoir qui l'envahit. Là réside le pouvoir de la littérature : nous n'avons pas accès à des données objectives, neutres et froides, nous vivons l'interculturalité dans le mouvement de la vie en accompagnant Felicia à travers ses déambulations en Chine. Nous éprouvons tout ce que la vie dans un pays de langue étrangère comporte d'angoissant. Esther Heboyan-De-Vries dira à ce propos que : « [...] dans tous les domaines de recherche, on place le bilinguisme entre deux pôles extrêmes, celui de l'épanouissement et de l'accomplissement et celui de la frustration et de l'insécurité » (2001 : 7). Dans nos deux romans, et plus encore dans celui de F. Mihali, le bilinguisme est certainement beaucoup plus proche de la dépossession, de l'inassouvissement langagier, de l'instabilité et du danger, mais ce sont précisément ces difficultés qui permettent à la voyageuse de se réaliser, de s'accomplir et de se dépasser, non dans l'intégration à la nouvelle culture, mais dans la réalisation d'une mise en récit qui permet de poser des mots, qui autrement font cruellement défaut.

La chose la plus délicate de la cohabitation humaine, dit Augusta dans son

cahier, est de t'asseoir devant ton semblable et de ne pas comprendre sa langue en sachant qu'il parle des mêmes choses que toi. Bizarrement, l'être humain est la seule espèce dont les individus ne peuvent pas communiquer librement entre eux, alors que cela est impossible dans le monde des animaux. (SSC 96)

Augusta exprime son sentiment de surprise face à un phénomène bien connu mais dont on n'a réellement conscience qu'une fois expérimenté. Elle appréhende la langue comme une prison, elle est la proie d'un système de signes qui entrave sa liberté d'expression au sein de l'espèce humaine dans son universalité. L'impossibilité de s'exprimer enferme l'étranger dans un statut d'inexistence. Dans les relations sociales, « je parle » équivaut à « je suis », l'étranger en difficulté linguistique se sent dès lors transparent et non visible dans la communauté rejointe. Il est incapable de comprendre ce qui est dit, inapte à participer à la conversation, il n'est plus qu'un corps. Quand l'individu communique, le corps disparaît pour ne plus laisser entendre que la parole, mais quand il est réduit au silence, la présence de son corps devient évidente. L'impossibilité de communiquer implique la non-reconnaissance de l'individu, source certaine d'une image dépréciative de soi. Selon Lipiansky, « la recherche de reconnaissance s'exprime à partir de quatre états psychologiques, [...] le besoin d'existence, [...] le besoin d'inclusion [...] le besoin de valorisation [...] le besoin d'individuation » (1997 : 164). L'étranger en situation de trouble linguistique éprouvera moult difficultés à assouvir son besoin d'existence, il risque d'apparaître comme un être inconsistant et ressent souvent l'état d'exclusion qu'est le sien comme une dévalorisation. Augusta ne parviendra pas à s'intégrer dans la communauté chinoise, les seuls contacts avec la collectivité asiatique sont ceux qu'elle se doit d'établir dans sa fonction d'enseignante. Elle tissera des liens sociaux avec les apprenants chinois qui vivent eux aussi les tracas et frustrations linguistiques. Son roman permet de saisir l'intensité de la détresse psychique – variable selon la durée du séjour- de l'étranger placé en situation d'entre-deux linguistique. Pour survivre, Augusta quitte de plus en plus fréquemment le monde réel dans lequel elle ne trouve pas sa place et se réfugie dans l'univers rassurant de la fiction télévisée qui lui permet de vivre, par procuration, de grandes et palpitantes aventures...

L'entre-deux linguistique est doublement présent dans le roman de F. Mihali ; Augusta éprouve les difficultés à vivre dans un pays dont la langue lui est inconnue mais c'est plus encore dans la pratique de

l'enseignement du français aux apprenants chinois qu'elle entre dans cet espace. Elle se situe entre deux langues, d'un côté, le français qu'elle maîtrise et enseigne, de l'autre, le chinois qu'elle doit nécessairement prendre en compte pour appréhender les difficultés d'apprentissage de ses étudiants. Une langue est un système qui fonctionne différemment de tous les autres systèmes ; ne décomposant pas le monde à l'identique, les langues en donnent une vision particulière. Le Chinois, par exemple, ne découpe pas les couleurs de la même façon que l'Occidental, il est donc vain de chercher à calquer une langue sur une autre, il n'y a pas de concordance exacte mais sans cesse des déplacements à opérer, d'où la réelle complexité et le défi de l'apprentissage d'une langue. La narratrice se dédie à une mission délicate ; l'enseignement du français aux étudiants chinois est un véritable défi dont elle rend compte dans le roman : « Elle doit vaincre l'opposition de leur esprit logique, pour lequel le féminin et le masculin, le singulier et le pluriel n'ont aucune raison valable d'être séparés » (SSC 33). L'emploi du verbe « vaincre » insinue le combat mené entre le professeur et ses étudiants. Leur esprit n'a de logique que ce que la langue chinoise leur a inculqué de méthodique. La langue française se fonde sur une géométrie linguistique radicalement différente. Augusta s'efforce de faire comprendre à ses étudiants qu'ils doivent cesser de systématiquement se référer à leur langue maternelle pour juger de la langue française et progressivement, parvenir à se diriger vers le français sur l'axe de l'entre-deux linguistique. Augusta et ses étudiants se confrontent autant à leur langue d'origine qu'à celle de l'apprentissage. L'entre-deux langagier se manifeste par la parole, mais aussi par le langage non verbal. Le défaut de la première rend toute son importance au second. Sylvie Loslier remarque à juste titre que :

La littérature donne toute une gamme de nuances au langage qui traduisent autant d'attitudes : le timbre et le ton de la voix, la qualité du silence – hostile ou complice-, le type de rire, l'absence de réponse ou le refus de poser des questions, la façon de regarder l'autre ou de faire comme si on ne le voyait pas, le froncement des sourcils [...] (1997 : 99)

Le roman de Felicia Mihali pourrait faire l'objet d'une analyse portant exclusivement sur le langage non verbal. Nombreuses sont les situations où rien n'est dit, tout est compris. Augusta ressent la haine des Chinois pour les étrangers, les serveuses du restaurant où elle s'installe lui font comprendre qu'elle est indésirable en ne daignant pas la servir : « Humiliée, elle sort du restaurant suivie par le regard triomphant des serveuses et des quelques clients qui l'ont dévisagée sans

gêne : ils gagnent contre elle la bataille pour la nourriture, qui a toujours été terrible dans ce coin du monde » (SSC : 233). Aucun échange verbal, cependant une communication des plus efficaces a eu lieu.

ENTRE-DEUX IDENTITAIRE : L'INTÉGRATION ENTRE DÉSIR ET RÉSISTANCE

L'exilé entre dans un espace qui interroge son identité, il doit se situer sur l'axe des attitudes d'assimilation et de résistance à la nouvelle culture. Son rapport à autrui est problématique, la solitude est le lot commun des héroïnes de *Sweet, Sweet China* et Stupeur et tremblements. L'identité est remise en question chez l'exilé qui balancera entre deux attitudes face aux nouvelles mœurs : l'assimilation, qui consiste en une modification de comportements en vue de s'intégrer au nouveau groupe social, et la résistance, qui est au contraire un processus de démarcation, une revendication à la conservation de ses traits culturels originaux. Le mode de vie est un choix conscient d'acceptation ou de rejet des valeurs du nouvel environnement social. Il s'agit d'une problématique identitaire dans le sens où une modification des caractéristiques de l'individu se produit. Le Trésor de la Langue Française définit ainsi le terme « identité » : « caractère de ce qui demeure identique ou égal à soi-même dans le temps (identité personnelle) ». Le changement de pays, d'environnement social produit inmanquablement des modifications internes chez le sujet voyageur. Certaines caractéristiques vont demeurer, d'autres se modifier, voire disparaître, dès lors il y a mouvance dans l'identité. Il n'y a en aucun cas perte identitaire, néanmoins, l'exilé peut éprouver ce flottement du « moi » comme une menace, il a besoin de sentir une identité forte et solide, alors qu'elle est en période de mutation, donc fragile. Augusta a conscience des modifications identitaires qu'implique la vie à l'étranger. Au début de son roman, elle évoque sa migration de la Roumanie au Québec et liste les habitudes qu'elle a conservées de son pays originel, ainsi que ses difficultés d'adaptation au pays d'accueil : « [...] De plus, je n'achète pas beaucoup, [...] je lave la vaisselle à la main, je fais sécher le linge au soleil, quand il y en a, et dans le garage en hiver, j'économise l'eau et l'électricité, je fais la cuisine chaque jour » (SSC 13). Elle rend compte ici d'aspects identitaires propres à son origine et de sa résistance à la culture nord-américaine. Selon Pierre Bertrand, il est important de

« comprendre que l'exil de l'homme ne s'effectue pas uniquement par rapport au monde, mais par rapport à lui-même » (1992 : 43). Il ne s'agit évidemment pas de nier l'exil spatial, géographique, qui modifie considérablement la scène de vie de l'exilé, mais bien que cet exil apparaisse le plus évident, le plus concret, le plus palpable, c'est l'exil intérieur qui est le plus significatif. Chaque expatriation est vécue différemment, à cet égard, la littérature de témoignage à laquelle appartient *Sweet, Sweet China* et *Stupeur et tremblements* est précieuse pour la compréhension des états psychiques ressentis par le déraciné. L'exil est vécu autrement selon qu'il a été subi ou choisi, la même expérience variera considérablement d'un individu à l'autre, selon le degré d'ouverture qu'il établira vis-à-vis de la culture dans laquelle il s'intègre ou pas. L'exil est donc une expérience personnelle, unique, interne, dont la littérature est la plus à même de rendre compte.

Cohabiter avec les autres est parfois malaisé y compris au sein de sa propre société ; coexister quand on est en position d'étranger se révèle encore plus délicat. *Sweet, Sweet China* et *Stupeur et tremblements* constituent deux témoignages où les tensions interpersonnelles et identitaires sont vives. Chacun met en relief ce que Martine Abdallah-Pretceille postule : « [...] la culture est davantage un espace social et relationnel » (2005 : 18). Quitter son pays pour un autre, c'est essentiellement quitter une société pour une autre. Dans les deux romans, les auteurs ne s'attardent jamais longtemps sur l'architecture du pays, sur ses particularités territoriales, sur ses attractions touristiques, il s'agit plutôt d'une expérience fondamentalement humaine. Chacun relate l'aventure d'une étrangère qui se sent entourée d'étrangers, et qui tente, avec plus ou moins d'efforts et de succès, de s'intégrer dans cette communauté humaine. Pourquoi leur rapport aux autres est-il si problématique, impossible ou pervers ? C'est que la différence est source de polémique. Tout ce qui est commun rassemble, tout ce qui est différent écarte. D'une part, l'étranger est tiraillé entre les siens et la communauté nouvelle, il est toujours du côté de ses origines, qui est partie intégrante de son identité. D'autre part, il est en contact avec une société différente et ce mélange hybride provoque nécessairement des incompréhensions de part et d'autre de la relation, qui débouchent sur de véritables conflits chez Amélie et sur un isolement maladif chez Augusta.

Amélie et sa supérieure Fubuki vivent une expérience interculturelle des plus passionnantes, illustrant toute la difficulté des

rapports humains. Chacune pense, agit et se conduit selon les codes de sa propre culture, qui diffèrent radicalement. Pendant que Fubuki est sévèrement réprimandée par son supérieur direct sous le regard de ses collègues, Amélie éprouve une réelle empathie pour elle. Une fois l'orage passé, Fubuki court se réfugier aux toilettes pour laisser libre cours à ses larmes. Amélie s'empresse de la rejoindre pour la consoler. Fubuki perçoit l'intrusion d'Amélie qui s'offre le spectacle de ses larmes comme un acte de pure malveillance visant à lui faire consommer sa honte plus profondément encore. Sa haine pour l'étrangère s'accroît toujours plus au fur et à mesure qu'Amélie commet des impairs qu'elle ne reconnaît pas immédiatement comme interculturels. À la fin du roman, Amélie relate avec beaucoup d'humour l'épisode de ses adieux à son supérieur Omoki qui insiste grossièrement pour lui faire manger de son chocolat au melon, grande spécialité japonaise. Elle manifeste un dégoût pour ce chocolat vert auquel elle n'est pas habituée : « Il suffisait de voir l'expression de monsieur Omochi pour comprendre que les bonnes relations belgo-japonaises étaient en train d'en prendre un coup » (ST 179). Elle finit par céder : « Qui eût pu croire que manger du chocolat vert constituerait un acte de politique internationale ? » (Idem). Dans ce contexte, le chocolat au melon est symboliquement représentatif de la culture japonaise, et c'est pourquoi Monsieur Omochi se met en colère devant les refus répétés d'Amélie. Il est dans une perspective d'assimilation forcée de sa culture.

Augusta ne connaîtra pas de conflits aussi ouverts, mais elle a un sens de l'analyse subtil, qui lui permet de percevoir toutes les nuances de sentiments à son adresse. Elle ressent la haine de son étudiant Han, révolté de ce que les pays riches, auxquels il associe Augusta, exploitent le travail de ceux moins développés : « Il ne veut plus être associé à cet exotisme qui cache la réalité du vrai peuple miao, peuple au sein duquel les femmes cousent pendant des mois une broderie qu'Augusta a obtenue pour vingt dollars » (SSC 83). Cet extrait montre comment le plus innocent des faits de l'étranger, en l'occurrence, l'achat d'une broderie, peut être interprété comme un acte détestable et condamnable par les résidents du pays. L'exil dans un pays étranger est, bien plus qu'un changement territorial, un déplacement dans un cercle communautaire à vision parfois radicalement différente, entraînant assurément des rapports sociaux tendus, fragiles et délicats.

Il s'ensuit qu'Amélie et Augusta souffrent de leur rapport à l'autre qui se décline souvent de la simple incompréhension jusqu'au conflit

ouvert et déclaré, ce qui se traduit par un sentiment d'isolement. La solitude est constituante de la condition humaine, mais celle du voyageur est amplifiée, c'est-à-dire qu'à sa solitude originelle se joint celle de l'étranger qui sent avec acuité sa différence avec ses congénères desquels il est incompris, voire exclu et rejeté. Il peut alors développer une tendance à se réfugier dans le passé de ses origines, se situant dans un entre-deux temporel qui le sécurise. Gina Stoiciu dira à ce propos que : « sans doute les immigrants sont des êtres contradictoires ; avant leur départ, ils pensent beaucoup à l'avenir et après, ils sont obsédés par le passé » (1992 : 103-04). Nous verrons que dans les deux romans qui nous intéressent, le refuge dans le passé n'est pourtant pas manifeste, car Amélie et Augusta trouvent d'autres recours pour supporter ou fuir leur situation présente. Amélie réagit avec détachement et humour, elle est capable de comprendre et d'analyser ses maladroites. Son regard critique et enjoué lui permet d'établir une relation très forte avec elle-même. Elle est seule dans l'immense entreprise Yumimoto où elle ne reçoit qu'indifférence, humiliation et réprimandes, mais sa vie intérieure foisonnante la rend déjà moins seule. Quand la réalité devient pesante, son jeu favori consiste à se « défenestrer », elle s'imagine survoler les immenses buildings japonais. Ce processus lui permet de recouvrer la liberté et d'échapper à la solitude qu'elle vit en tant que dame pipi. Amélie semble moins souffrir de l'isolement qu'Augusta qui n'a pas l'enthousiasme nécessaire pour réellement chercher l'acceptation de la communauté. Cette différence peut tenir à leur personnalité respective, mais aussi aux conditions de l'exil. Amélie maîtrise le japonais et voue un culte au pays de sa petite enfance. Augusta ne comprend que très peu le chinois et n'a aucun lien affectif avec la Chine. Elle supporte alors beaucoup plus difficilement sa solitude : « Dans ce pays, nous, les étrangers, devenons des illettrés, prisonniers de nos propres pensées. Nous y vivons une vie isolée et individuelle » (SSC 28). Felicia Mihali exprime son sentiment d'isolement de manière directe dans ce passage, mais c'est par le refuge dans la fiction qu'elle traduit le plus sensiblement son besoin d'échapper à une réalité effrayante par son ennui et sa vacuité. Le roman est construit sur deux pôles : l'autobiographie de son expérience d'enseignante d'un côté, la fiction télévisuelle de l'autre. Cette dichotomie est en réalité peu représentative de la complexité structurelle de ce roman qui défie les lois en matière de réalité et de fiction. En effet, l'une se fond en l'autre, des liens s'établissent entre elles et les niveaux de fiction se démultiplient. La richesse narrative du roman

de Mihali comble la pauvreté et la solitude d'une expérience qu'elle a vu s'achever sans beaucoup de regrets...

CONCLUSION

La situation d'entre-deux culturel que vivent Augusta et Amélie est assurément éprouvante. La première a tant de difficultés à habiter la Chine qu'elle se réfugie dans la fiction qui prend une place prépondérante dans son roman. La seconde trouve abri dans l'imagination en « se défenestrant » pour atteindre la liberté qu'elle a perdue dans le travail, et toutes deux choisissent de rentrer dans leur pays. Les conclusions du roman de Felicia Mihali sont édifiantes :

Ce récent chapitre de la vie d'Augusta se clôt sur le constat que les différences des races sont trop grandes pour être annihilées. Les langues partageront toujours les êtres humains en des espèces bien différentes et cela peut rester comme ça, car ce n'est pas un idéal de renoncer à ce qu'on connaît le mieux ». (SSC 324)

Pour elle, quel que soit le pays d'où nous venons, il comporte le gros avantage d'être le nôtre. L'exil, qu'il soit temporaire ou pas, choisi ou non, est toujours une épreuve féconde. Beaucoup d'écrivains n'auraient jamais pris la plume s'ils n'avaient pas quitté leur terre originelle. La position de l'entre-deux permet à l'art de fructifier la richesse du vécu. Axel Maugey, dont le pays natal est la France, désigne sa migration au Québec comme élément déclencheur de son adonnement à la poésie : « Dans ce lieu nouveau, après l'euphorie des débuts, il fallait tout recréer. Alors pour combler certaines absences et panser certaines plaies, le poète – c'est sa magie- a commencé d'utiliser les matériaux de l'imaginaire » (1992 : 86). Cette dimension fantaisiste enrichit les textes interculturels qui se situent dans la perspective entre réalité-fiction. Assurément, *Sweet, Sweet China* et *Stupeur et tremblements* sont deux bijoux pour une analyse sociocritique consistant à appréhender le domaine interculturel, mais du point de vue strictement littéraire, le roman de Mihali est infiniment plus puissant. L'auteur a su entrelacer avec art la réalité et les vertigineux abîmes fictionnels mis en place. Il s'agit d'un roman élaboré avec grand soin qu'on lit et relit avec toujours plus d'enthousiasme, de fascination et de passion. *Stupeur et tremblements* est de composition et de style beaucoup plus simples, on apprécie la sensibilité et l'humour de l'auteur qui sait comment tisser des relations complices avec le lecteur, mais il est vrai que passées les surprises de la première lecture, ne reste plus que la

lassitude à la seconde. Ces deux romans de l'interculturalité auront donné forme et force aux concepts sociaux de la migration, chacun aura insufflé palpitations et émotions à des théories qui se sont vues enrichies d'une consistance nouvelle. L'effet boomerang est avéré, l'analyse des théories sociales de la migration et de l'entre-deux culturel, linguistique et identitaire nous ont parallèlement permis de faire lumière sur des romans-témoignages qui représentent, par l'illustration d'expériences personnelles et particulières, les sentiments d'errance, de flottement et d'instabilité propres au voyageur contemporain.

Ouvrages cités

- ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine *et al.* « L'interculturel. » *Cross-Cultural Relations and Exile*. Toronto : Éditions Legas, 2005. 11-19.
- BAYARD, Caroline *et al.* *Exil et Fiction*. Montréal : Éditions Humanitas, Collection « Circonstances », 1992.
- BERGSON, Henri. *Le Rire*. France : Presses universitaires de France, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1950.
- BERTRAND, Pierre. « La fiction comme exil. » *Exil et Fiction*. Bayard Caroline *et al.* (éds). Montréal : Éditions Humanitas, Collection « Circonstances », 1992. 37-59.
- HEBOYAN-DE VRIES, Esther *et al.* « Avant-propos. » *Exil à la frontière des langues*. Arras : Artois Presses Université, Cahiers de l'université d'Artois – N° 19, Collection « Lettres et civilisation étrangères », 2001. 8-9.
- KAGAMI, « Le travail au Japon. » 2 février 2007. En ligne. 6 février 2010. <http://www.trek-japon.com/2007/02/02/28-le-travail-au-japon>
- LOSLIER, Sylvie. *Des Relations interculturelles, Du Roman à la Réalité*. Montréal : Éditions Liber, 1997.
- MAUGEY, Axel. « La conquête du feu. » *Exil et Fiction*. Bayard Caroline *et al.* Montréal : Éditions Humanitas, Collection « Circonstances », 1992. 83-99.
- MIHALI, Felicia. *Sweet, Sweet China*. Montréal : XYZ Éditeurs, 2007.
- NOTHOMB, Amélie. *Stupeur et tremblements*. Malesherbes : Éditions Albin Michel, Collection « Le Livre de poche », 1999.
- STOICIU, Gina. « L'identité, fiction et réalité. » *Exil et Fiction*. Bayard Caroline *et al.* Montréal : Éditions Humanitas, Collection « Circonstances », 1992. 101-35.
- Trésor de la Langue Française informatisé*, CNRS éditions, 2004.

L'entre-dire qui ensorçèle et démythifie.
Approche intertextuelle des romans
Luc, le Chinois et moi et
Sweet, Sweet China de Felicia Mihali

Daniela Tomescu
The University of Western Ontario

À travers une étude intertextuelle de deux romans de Felicia Mihali : *Luc, le Chinois et moi* (2004) et *Sweet, Sweet China* (2007), nous nous proposons de démontrer le fait que la dichotomie identité-altérité dans le premier, et fiction-réalité dans le deuxième, se résolvent si l'on adopte comme grille de lecture l'existence d'un entre-deux autobiographie-autofiction, par le truchement duquel le sujet écrivain s'interroge sur soi-même, sur l'autre, sur le sens de ce qu'il vit et de ce qu'il vient d'énoncer. L'entre-dire qui ensorçèle et démythifie est la parole du sujet énonciateur qui utilise les codes narratifs des contes de fées et de la biographie. Le lecteur est renvoyé en même temps à un contexte sociopolitique immédiatement reconnaissable, dont la description le fait tomber dans la réalité à la fois anodine et cruelle, et à un au-delà du référent réel. Il y a des moments où la fiction est plus réelle que la réalité, parce qu'elle dénonce toute prétention de vérité de ce que n'est qu'une façon de dire, une variante possible entre plusieurs autres. Si toute histoire contient d'une manière intrinsèque une interprétation de la réalité, le sujet écrivain n'a qu'à exposer à son lecteur différentes solutions fictionnelles possibles, lui suggérant que la vérité, c'est une vérité de l'entre-deux dire.

Les deux textes se prêtent très bien à une étude intertextuelle à cause de la présence littérale du premier dans le deuxième et de la circulation d'un texte à l'autre des mêmes « patterns ». Le procédé de l'autocitation institue une permanente confusion entre l'identité réelle et l'identité fictive du moi écrivain. Au début du roman *Sweet, Sweet*

China, la narratrice s'interroge sur la possible continuation de l'histoire d'amour entre la narratrice du premier roman et le Chinois Yang. Finalement, la décision est négative, mais le motif identité-altérité présent dans le premier roman sous la forme « le Chinois et moi » sera repris sous la forme que nous appellerons « les Chinois et Augusta » (incarnation de la narratrice de *Luc*¹). Le problème de la relation de l'étranger avec la Chine ou avec le/les Chinois se place dans le contexte d'une réalité sociopolitique commune pour deux pays qui ont connu le régime communiste. D'une grande importance dans ce contexte est la relation de l'artiste avec son milieu, avec le discours social et la censure. Les deux romans abondent en personnages artistes, les seuls êtres humains qui se permettent le luxe de franchir les limites entre réalité et fiction, de s'échapper à la réalité par la fiction. Pourtant, l'artiste-écrivain affiche d'une façon permanente sa lucidité par le biais du commentaire métatextuel, qui a aussi la fonction de démythifier le lecteur. L'étude intertextuelle nous aidera à mieux mettre en évidence la façon dont les diverses dichotomies mentionnées sont en fait la postulation des nombreux types d'entre-deux donnant naissance à des interprétations multiples.

L'ENTRE-DEUX IDENTITAIRE : « LE CHINOIS ET MOI »

Luc, roman à la première personne, s'annonce à partir du titre comme un récit fictionnel où l'invention de soi ne peut pas être séparée du questionnement de l'altérité. Si l'usage de la première personne détermine les structures de significations d'un récit, devenant « auto-analytique en même temps qu'autoréférentielle » (Hubier 2003 : 127), dans *Luc*, où l'attention du lecteur se concentre dès le début sur la différence Moi-Autre, l'autoportrait de la narratrice va se construire sur un jeu de l'identité et de l'altérité.

Connaître l'Autre, désigné comme « le Chinois » – dénomination qui désigne non seulement la différence, mais aussi l'exotisme – passe, dans *Luc*, par l'analyse des clichés culturels à travers lesquels la narratrice perçoit son amant. Le Chinois est pour la narratrice l'étranger qui apporte avec lui toute la spécificité de la culture orientale : la médecine traditionnelle de la Chine, avec ses règles précises pour garder la santé du corps et de l'esprit, une politesse extrême, une vision de vie basée sur

¹ Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Luc*, suivi du numéro de page.

la sagesse et la soumission, une conception de l'amour basée sur la décence. Il est venu en Roumanie pour apprendre le français ; ses supérieurs auraient cru que la Roumanie est une ancienne colonie ou au moins la « petite sœur » de la France, où le coût de la vie est moins cher. Son rôle auprès de Yang est de l'aider à traduire en français les rapports scientifiques qu'il envoie régulièrement en Chine. Il ne souffle mot quant à ses chefs, représentants du Parti communiste, à l'adresse desquels il n'oserait jamais dire quelque chose de mal. Par contre, la femme exprime son amour et son désir de franchir les tabous. Toute réticence de la part de Yang nous est expliquée par l'énorme différence entre un Oriental chinois et une Européenne dont les attitudes et les propos parfois l'effrayent. Il préfère garder le silence à l'égard de son amour pour la narratrice. Les occurrences du dialogue ou du discours rapporté qui donnent la parole à Yang sont rares. La plupart du temps la narratrice nous offre ses propres opinions sur les pensées de Yang. Peu de temps après que Yang a accepté finalement de l'embrasser sur la bouche, à la façon européenne d'exprimer l'amour, il doit partir. Dernièrement, la narratrice avoue même ne pas l'aimer, n'avoir plus besoin de lui, ce qui la fait se demander si l'amour n'avait été qu'un effet de discours, s'ils n'ont été tous les deux victimes des clichés, des effets des films hollywoodiens devenus très populaires dans l'Europe de l'Est après la chute du communisme. Tout en prenant une distance ironique envers de tels codes culturels, la narratrice lance au lecteur le défi de comprendre et d'interpréter son histoire avec Yang : « J'étais le produit de cette culture où l'on dit plus de mots qu'il n'existe de faits » (*Luc* 169). Quant au Chinois, cette histoire d'amour aurait été nécessaire seulement pour « éviter le dérèglement des hormones, de la circulation et de flux vitaux », chose pour laquelle « même le Parti communiste fermait les yeux de temps en temps » (*Luc* 183). La même idée est réitérée au début de *Sweet, Sweet China*, où nous retrouvons un résumé de leur histoire d'amour :

Le roman de cette relation n'était pas long et il comportait les difficultés suivantes : l'incapacité des deux amants de communiquer librement entre eux ; l'usage d'une tiers langue – le français – pour exprimer des choses impossibles à exprimer en paroles ; un lien physique basé sur l'incompatibilité sexuelle des deux partenaires due, d'un côté, à la retenue qui caractérisait les rapports sexuels des Chinois née à l'époque des Gardes

rouges et, de l'autre, à l'imagination hollywoodienne de notre protagoniste. (SSC² 15)

Pourtant, un peu plus loin, on nous donne le droit de connaître enfin la « vérité » sur les sentiments de Yang pour Augusta, le fait que les barrières entre Moi et l'Autre, tant de fois mentionnées, n'avaient pas impiété sur les sentiments de Yang : « Il voulait garder un peu de cette Augusta, qui n'avait jamais compris combien il l'aimait et combien il était inutile de le lui déclarer ». (SSC 53)

Comme toute écriture à la première personne, *Luc* semble construit autour du refus des sujets grandioses : la courte histoire d'amour entre la narratrice et le Chinois relate en ordre chronologique une suite d'événements presque banals de la vie quotidienne. De plus, une attitude critique par rapport à l'écriture empêche l'emportement « romanesque » dans la relation de cette histoire d'amour. Le commentaire métatextuel au sujet des clichés culturels accompagne la caractérisation du Chinois, mais aussi la caractérisation de la narratrice elle-même, qui découvre son « moi » comme construction, comme image de soi qui lui est renvoyée par le contexte social (« J'étais le produit de cette culture... » (*Luc* 169)). Regardant le Chinois à travers des clichés, la narratrice de *Luc* avait raté de connaître ses vrais sentiments.

Au début de *Sweet, Sweet China* – roman qui se présente en quelque sorte comme hypertexte de *Luc* et sa (possible) continuation -, le lecteur s'attendrait à ce que la reprise de l'intrigue de *Luc* annonce une continuation de l'histoire ou du même une élucidation des points d'interrogation que la narratrice soulevait dans le premier roman. Par contre, le Chinois, qui représentait éminemment l'Autre par rapport au moi énonciateur dans *Luc*, s'efface presque totalement dans *Sweet, Sweet China*. Augusta va rater la rencontre avec « le Chinois », elle va apprendre à se rapporter à un Autre multiplié – aux « Chinois » qu'elle essaie vainement de réduire à une typologie commune susceptible d'être appréhendée et assimilée.

UN « MOI » ALTÉRÉ ET LES CHINOIS

Dans *Sweet, Sweet China*, une fois arrivée à Beijing, beaucoup des jugements d'Augusta changent. L'intérêt que la narratrice de *Luc* avait

² Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le sigle SSC suivi du numéro de page.

pour la nature exotique du Chinois se transforme en un rejet de toute mystification à l'égard de l'Autre; elle regarde ironiquement le monde qu'elle vient de découvrir. Augusta constate que tous les Chinois ne sont pas aussi polis que Yang. On lui refuse même l'entrée dans les restaurants agglomérés pendant les heures du déjeuner, parce qu'elle est une étrangère. La pratique du taoïsme, conseillant une vie simple et âpre, ne serait que la conséquence de leur famine séculaire et des privations qu'ils ont dû endurer. Dans les attitudes et les gestes des Chinois, dans leur refus de parler politique, dans leur peur et leur suspicion, Augusta voit la conséquence des punitions physiques, des humiliations subies par un peuple où les gens, habitués à l'autocritique en séances publiques, ne comptent pas en tant qu'individus. Leur nostalgie pour l'époque de Mao rappelle à la narratrice la nostalgie de ses ex-concitoyens qui, après les événements de 1989 dans l'Europe de l'Est, continuaient à voter pour les anciens communistes (comme elle nous le dit dans *Luc*). L'homme à peau blanche ne peut être pour eux que l'exploiteur, celui qui, par son ingérence dans la vie de la Chine, a entraîné sa déchéance. L'ironie se charge souvent d'humour aussi. Les effets du capitalisme en Chine sont désastreux : ici, la déflation s'avère aussi périlleuse que l'inflation, parce que « [I]es Chinois sont des mauvais consommateurs et leur habitude d'économiser fait la grande différence avec l'Amérique » (SSC 245). Augusta se découvre donc comme étant elle-même un « Autre » pour les Chinois auxquels elle enseigne le français pour les préparer à émigrer au Canada. Prise pour une authentique Québécoise par ses étudiants, Augusta se rend compte qu'elle n'est qu'un « Autre » altéré, comme nous le trouvons consigné dans un fragment de son journal : « elle n'est canadienne que grâce à son passeport et le français n'est pas sa langue maternelle » (SSC 35) ; « Le pays de leur rêve est tout aussi authentique que, moi, je suis une vraie Québécoise ». (SSC 66)

Si dans *Luc* on nous donne une description, toujours médiatisée par la vision de la narratrice, de celui qui est pris pour un « Autre », dans *Sweet, Sweet China* c'est le sujet « Autre » qui se désigne comme tel. Le jeu de l'identité et de l'altérité continue dans l'essai d'assimiler l'Autre à soi-même. C'est le moi social qui est mis en analyse et l'accent tombe sur la description d'une expérience semblable. Dans ce sens, il semblerait que la différence entre un pays est-européen, qui a connu le communisme, et la Chine n'est pas tellement grande. La narratrice de *Luc* éprouvait une vive curiosité pour Beijing : « Pendant que mon ami

exercé son travail de guérisseur, je me demandais à quoi aurait pu ressembler ma vie dans le lointain Beijing » (*Luc* 166). Le lecteur trouvera la réponse dans *Sweet, Sweet China*, où la curiosité d'autrefois s'est transformée en désenchantement :

Beijing me semble une ville communiste typique, telle que Moscou, Varsovie, Bucarest ou Sofia : des blocs en béton, des rues peuplées et poussiéreuses. Les communistes ont détruit tout ce qui était ancien pour y bâtir de hautes cages en ciment afin d'habiter les milliers de villageois venant en ville à la recherche de travail. [...]. Je ne sais pas comment je vais supporter la laideur de mon quartier et l'inconfort de ma demeure. (SSC 25)

Augusta se découvre tantôt comme « Moi » scindé, tantôt comme « Autre » altéré : elle est une immigrante vivant dans un entre-deux, même si parfois elle ne veut pas le reconnaître. Par le commentaire métatextuel, un clin d'œil est fait au lecteur qui doit savoir sur Augusta qu'« [e]lle n'est pas hantée par des loyautés invisibles, par des fantômes, par la discontinuité de son identité, par le stress de l'acculturation, par le chagrin du déracinement » (SSC 13-14). Elle ne serait donc pas embêtée par les ennuis que les futurs immigrants exprimaient dans leur écriture. Pourtant, elle avouera plus tard que « [l]e fait de vivre en trois autres langues m'éloigne de moi-même » (SSC 58). Les Chinois sont aveugles à l'entre-deux duquel elle est constituée. Son étrangeté lui permet pourtant de comprendre la Chine subjuguée à l'idéologie communiste, mais aussi de jeter un regard critique sur la société canadienne. Personne ne dira aux futurs immigrants qu'« [a]près les Premières Nations, les Chinois sont la deuxième nation fondatrice du Canada » (SSC 89), information mentionnée dans une note en bas de page.

L'identité d'Augusta est une identité autre, mais contaminée par l'altérité. La connaissance de l'intérieur d'une réalité considérée autre, la rupture avec le discours nationaliste québécois sont des caractéristiques dans lesquelles Simon Harel (dans *Les passages obligatoires de l'écriture migrante*) et Janet Paterson (dans *Figures de l'autre dans le roman québécois*) voient les signes d'un entre-deux qui marque toute écriture migrante. Augusta se rend compte aussi que ses étudiants vivent à leur tour dans un entre-deux dont ils ne sont pas conscients, entre leur attachement déclaré aux valeurs de la tradition chinoise, de l'idéologie communiste dont ils sont imprégnés, et leur désir d'immigrer. De plus, dans la vision d'Augusta, ils continueront à être condamnés à l'entre-deux : entre le discours nationaliste du Parti Communiste chinois et le

discours sur le multiculturalisme canadien qui, le dit-elle ironiquement, ne se réfère pas aux immigrants. Tout au long du roman elle s'interrogera sur la nature de la Chine profonde, située au-delà des clichés avec lesquels l'étranger vient visiter ce pays et avec lesquels il repart, sans avoir rien appris. Même si en passant d'un texte à l'autre la narratrice n'arrivera pas à comprendre l'Autre, elle aboutit à la conscientisation de l'entre-deux constitutionnel dans lequel vit tout être migrant. Quand même, cette quête intertextuelle de l'identité (du Moi et de l'Autre) ne se réduit pas à l'unique dimension de l'analyse psychologique ou sociale. À travers l'écriture, on opère inévitablement une invention de soi, le moi écrivain se constituant entre autobiographique et imaginaire. Le désir de dire « vrai » sur soi-même ne s'accomplit que dans l'entre-deux générique de l'autofiction.

L'ENTRE-DEUX GÉNÉRIQUE : ENTRE FICTION ET RÉALITÉ

Dans son essai sur l'invention narrative de soi – *Fictions de l'ipséité* – Laurent Mattiussi remplace le terme « identité » avec « ipséité » pour dire que le « soi » n'est pas une « substance », mais plutôt « une pure potentialité de réalisations multiples » (2002 : 13). Dans ce qui suit, nous allons analyser la modalité dont se déploie l'invention de soi dans le texte de Felicia Mihali à partir de la théorie de Mattiussi sur l'ipséité, terme qui, selon ce critique, « permet d'englober les deux figures qu'oppose l'invention de soi : celle du moi psychologique et social engagé dans le monde extérieur et celle d'un *moi pour longtemps rêvé*, affranchi de la contingence » (2002 : 13). Si dans la première partie de cette étude nous avons attaché une attention particulière au côté « réaliste » des deux romans (références concrètes à la réalité sociopolitique roumaine, chinoise et canadienne) et à l'expérience biographique de l'auteure, dans la deuxième partie nous allons analyser le procédé de l'autocitation pour montrer comment il conduit à la coïncidence auteure-narratrice-personnage principal et au brouillage des pistes de lecture qui désormais doit prendre en compte l'entre-deux réalité-fiction.

Au début du roman *Sweet, Sweet China*, le lecteur est averti quant au code de lecture qu'il devrait adopter. La narration sera faite par une déesse, Sakiné, qui sera contrôlée dans son travail et parfois censurée par deux autres déesses, la déesse du goût, Désiré, et la déesse de l'odorat,

Flora. Le « je » narratif de Sakiné sera remplacé très souvent par « elle », et donc par une narration à la troisième personne. La déesse devient le narrateur omniscient des faits, des pensées et des sentiments d'Augusta. Parallèlement, le lecteur rencontre un autre « je » narratif, celui d'Augusta elle-même, du journal de laquelle les déesses prennent de temps en temps des fragments, les ajoutant à leur histoire. Ce que le lecteur devra prendre en compte, ce n'est pas seulement les conventions du conte de fées, où tout est possible, mais aussi celles du journal intime, texte qui réclame de sa part une confiance dans l'authenticité des faits consignés. Il semble que nous n'ayons qu'à suivre ces deux codes génériques distincts pour nous retrouver chaque fois sur la bonne piste de lecture. D'une côté, il y a la réalité quotidienne de la vie d'Augusta, rendue par le journal ou par la voix de la narratrice déesse, et d'un autre côté la partie documentaire qui prolonge les pensées et l'intérêt du personnage pour l'histoire de la Chine dans les notations en bas de la page. Ce qui tient de la partie fictionnelle, se passe dans le rêve d'Augusta, prolongeant l'intrigue de la série télévisée qu'elle suit régulièrement. C'est le moment où apparaît un autre personnage principal, Mei, qui va nous conduire plus loin dans l'exploration d'une autre Chine, là où Augusta accède seulement grâce à l'imagination. Les choses se compliquent encore plus quand la narratrice déesse prend le pouvoir d'intervenir dans la vie quotidienne d'Augusta et de changer son cours, ou quand, à la fin des aventures de Mei, Augusta s'identifie à celle-ci.

LA VIE ET SES VARIANTES

La vie d'Augusta à Beijing dépend de la variante de l'histoire à raconter choisie par l'une des déesses. Augusta et Yang se trouvent tous les deux dans les rues de Beijing, ils pourraient se rencontrer : « L'apparition de Yang dans cette histoire me montre que Désirée est persuadée qu'Augusta est venue à Beijing secrètement animée par le désir de retrouver son ancien amant » (SSC 53). La narratrice Sakiné s'oppose à cette possibilité, car elle refuse de bouleverser encore une fois la vie « de ce pauvre médecin de Beijing » (*Ibid.*). En tant que narratrice omnisciente de *Sweet, Sweet China*, elle seule connaît les sentiments qu'Augusta, narratrice de *Luc*, ignorait à l'époque où elle s'érigait en

porte-parole de son amant chinois³. Sakiné arrête « le tic-tac du monde » (*Ibid.*) pour réfléchir à ce qui pourrait être une éventuelle nouvelle rencontre entre les deux : « J'ai survolé tous les rayons, là où étaient enfermées les possibilités infinies de la vie terrestre, les variantes ratées, les ombres de tous les chapitres non achevés. [...]. Je me suis divisée en tant de possibilités perdues que ce monde compte afin de trouver la suite possible de l'histoire d'amour de Yang et d'Augusta ». (SSC 53-54). Yang lui aurait tiré la manche en l'appelant par son nom, « le seul mot pour lequel il n'a pas besoin de recourir à ses connaissances de français » (SSC 54). L'histoire d'amour du Chinois et d'Augusta aurait pu continuer sur le continent asiatique. Mais cette rencontre ne se produira pas, décide la déesse qui déchire le rouleau de cette histoire possible : « Cette possibilité d'histoire n'existe plus ! Le monde va continuer sa marche sans le poids de cette version » (SSC 55). Sakiné descend dans les rues de Beijing pour distraire l'attention de Yang, de façon qu'il ne voie pas Augusta, et ensuite elle continue « l'écriture d'une autre histoire, le vrai chapitre manquant de la vie d'Augusta » (*Ibid.*).

Il y a un jeu paradoxal au niveau de la page écrite entre ce qui n'existe pas, mais continue d'être raconté, et aussi entre ce qui reste écrit, mais a été effacé du journal d'Augusta. Le jeu avec les variantes n'était pas possible dans *Luc*. Roman écrit selon une convention plus réaliste, la fiction ne présentait qu'une seule variante. De plus, le contenu fortement autobiographique faisait que le roman repousse la variante « happy-end », à la manière hollywoodienne, convention tant de fois ridiculisée tout au long du roman. Pourtant, c'est l'autobiographie qui nous aidera à mieux comprendre le labyrinthe fictionnel de *Sweet, Sweet China*. Vie et écriture seront mises sur le même plan, tout comme la fiction et la réalité. L'autobiographie se prolongera donc dans l'autofiction.

DE L'AUTOBIOGRAPHIE À L'AUTOFICTION

Le roman *Sweet, Sweet China* s'éloigne, d'une façon plus visible, de la pure biographie. En effet, l'entre-deux fiction-réalité est basé, dans les romans de Felicia Mihali, sur l'entre-deux générique. La dimension autofictive est celle qui donne le plus de liberté à l'auteur, car par

³ Le procédé de l'autocitation nous autorise à identifier la narratrice sans nom de *Luc* à Augusta.

rapport à la pure autobiographie, l'autofiction peut donner libre cours à l'invention. Et nous retrouvons, chez Mihali, les trois types d'invention définies par Laurent Matussi dans *Fictions de l'ipséité* : 1. « représentation fictive, projection onirique de soi-même dans un espace qui peut être celui du rêve et de la rêverie, [...] ou de l'autobiographie forgée » (2002 : 13) ; 2. « Production libre de soi » qui suppose « une spontanéité intérieure, l'indépendance radicale de la personne à l'égard de tous les ordres contraignants ; celui du monde, celui des événements, celui de la société » (*Ibid.*) ; 3. « exploration de soi », « découverte » (*Ibid.*). Nous utiliserons aussi les observations de Linda Hutcheon (1988) au sujet de la littérature postmoderne en général, et celles de Régine Robin (1997) concernant le cas spécial de la littérature migrante en contexte postmoderne, qui tiennent compte de la présence du métatexte à l'intérieur de la fiction de soi.

Sweet, Sweet China est un roman qui réinvestit d'une manière parodique la formule des contes de fées : [...] » nous pouvons recommencer à chaque lever du soleil en disant : *Il était une fois ...* » (SSC 11), nous avertit Sakiné dans la Note adressée au lecteur. Si d'habitude, dans de tels cas, un narrateur (réel ou non) raconte une histoire annoncée comme fictive, dans ce roman de Mihali « le Narrateur éternel » (*Ibid.*), qui connaît toutes les variantes possibles (donc fictives) sur la vie des mortels, en choisira une et la transformera en réalité. C'est ce que Sakiné fait avec l'histoire de Yang et d'Augusta. L'élément de suspense est déjà à l'œuvre : l'histoire de la vie d'Augusta, surtout l'épisode de son voyage à Beijing, qui commence dès que les déesses l'ont aperçue dans l'avion, pouvait n'être pas du tout racontée. Le motif est que, après avoir lu le roman *Luc, le Chinois et moi*, la déesse Désirée considère que l'histoire d'Augusta ne vaut plus la peine d'être racontée : elle serait une femme toujours à la recherche d'aventures, pour laquelle ni même la Chine n'est pas un obstacle ; elle ne sait pas encore vivre en tant qu'adulte et éprouve une grave incohérence des pensées. De plus, Désirée « ajoute qu'on devrait interdire à ceux qui ont vécu la chute du communisme en Europe de l'Est d'aller vivre encore une fois dans un pays socialiste, tant qu'il en existe encore » (SSC 14). Dans cette querelle des déesses narratrices qui proposent comme premier niveau de réalité dans la fiction une histoire de leur choix, il y a deux éléments à remarquer. Quand elles choisissent comment continuer l'histoire d'amour d'Augusta et de Yang, nous sommes toujours dans la fiction (même si instituée comme réelle, comme « le vrai épisode

manquant », par ces conteuses fictives). Mais le renvoi au référent réel – le contexte sociopolitique est-européen et chinois – facilite vraiment l'insertion du réel dans la fiction. Cela se passait dans *Luc* aussi, où la narratrice faisait inlassablement référence à la réalité sociale de la Roumanie postcommuniste, à la scène politique où activaient des personnages désignés dans le roman par des anagrammes rendant les vrais noms facilement reconnaissables. De plus, la narratrice de *Luc* était journaliste, tout comme l'auteure Felicia Mihali, travaillant pour le journal roumain le plus connu. Pourtant, à cause de l'absence des éléments d'identification formelle du récit autobiographique tels qu'établis par Philippe, le monde contenu entre les couvertures de *Luc* reste une fiction : le « je » narrant n'a pas de nom, et sur la première page on lit : roman. Fait curieux, nous trouverons une référence à l'auteure du roman *Luc* dans *Sweet, Sweet China*, dans ce récit institué dès le début comme pure fiction, ce qui nous fait identifier Augusta (même si cela n'est pas explicitement exprimé dans le texte), ici personnage, à l'auteure de *Luc*. Il y a donc dans *Sweet, Sweet China* une sorte de mise un abyme qui manquait dans le premier roman. De plus, c'est toujours le deuxième roman qui se sert des codes du genre diaristique. L'autofiction produira, comme le dit Dominique Rose, « un vacillement du pacte de lecture » (2002 : 9).

HYBRIDITÉ NARRATIVE

Selon Sébastien Hubier, l'esthétique autofictionnelle à la première personne provoque « un double bouleversement » (2002 : 127). Comme nous l'avons déjà montré, elle tend à confondre la réalité et la fiction. De plus, il devient difficile de discerner entre « l'identité personnelle » et « l'identité narrative » de l'auteur, ce qui souligne « combien il est, en son texte, lui-même et un autre, lecteur et scripteur de sa propre vie » (Hubier 27). Si toute écriture à la première personne se charge d'une portée idéologique et politique, comme le montre Hubier dans *Littératures intimes*, l'autofiction donne une plus grande liberté à l'auteur à expérimenter à partir de sa propre vie et de sa mise en fiction. Aussi, l'hybridité narrative de *Sweet, Sweet China* joue-t-elle constamment avec le signifiant. Les aventures de Mei ne sont pas une simple parodie du genre merveilleux, mais une modalité ludique par laquelle le « je » écrivant peut s'immerger dans l'Histoire pour la commenter et la réécrire. Au cours de son périple fantastique, Mei se

révèle être à plusieurs instants la figure de l'artiste à l'intérieur de la diégèse, servant ainsi de miroir à la narratrice-auteure et représentant une autre hypostase de ses identités narrative, le côté « affranchi de la contingence » (Mattiussi 13) de l'« ipséité ».

À la fin des aventures de Mei – qu'elles soient le rêve d'Augusta ou la continuation imaginaire des épisodes d'un film très populaire sur les chaînes télévisées chinoises – le lecteur a la surprise de constater que la narratrice déesse crée une confusion dénomminative : les noms de Mei et d'Augusta s'interchangent sans aucune explication supplémentaire, ce qui nous laisse supposer que les deux sont une seule et même personne. À cette confusion dans la désignation des instances énonciatives s'ajoute le brouillage des instances narratives. Assez souvent, la voix narrative d'Augusta, celle du « journal » et celle de la déesse de la narration-cadre sont difficiles à distinguer. La narratrice-déesse arrive à emprunter totalement les pensées, les émotions, parfois même les réflexions métatextuelles d'Augusta. Les deux voix se distinguent seulement au niveau formel, par l'usage de la narration à la troisième personne, qui désigne Augusta par « elle ». Ce personnage-narrateur hybride : Mei – Augusta – Sakiné s'imagine être une petite Chinoise qui peut explorer un autre monde en se réfugiant dans une estampe. Elle veut échapper à son mari, le général Wu, qui, à son tour, trouve le moyen de s'évader du réel (réel de la fiction, parce qu'il s'agit d'une télé-série) et s'engage dans sa poursuite. Au cours de son périple, Mei connaîtra plusieurs lieux de refuge. Comme dans les contes de fées, elle ne demande qu'être femme de ménage ou cuisinière, mais partout il s'avère que ses aptitudes dépassent sa modeste condition. Chez sa première hôte, elle apprend à coudre. Rien de formidable jusqu'au moment où elle voit que sa maîtresse peut faire que les dessins cousus sur les toiles aient une vie à eux. Dame Miao brode des robes pour les jeunes mariées, sur lesquelles elle doit représenter les symboles de la sexualité. Pendant la nuit, les apprenties l'espionnent et observent un spectacle fascinant. La narratrice déploie sans restriction un imaginaire déchaîné et insiste sur les passions cachées des personnages. C'est la revanche fictionnelle que la narratrice de *Luc*, qui n'aimait « ni la décence ni le silence » (*Luc* 169), prend sur Yang. Dame Vase, deuxième maîtresse de Mei, essaie de séduire son beau-frère, a un amant et tue son mari qui est en train de les découvrir.

Mei donne la pleine mesure de son talent quand elle arrive dans la maison d'un pauvre écrivain. Ce qui a apporté le malheur à Maître Song c'est le Conseil des experts, des médiocres qui doivent valider ses

ouvrages et qui n'aiment ni son écriture, ni l'innovation. En vrai artiste, Maître Song ne peut obéir qu'à sa vocation : « Maître Song faisait de son mieux pour respecter le canon, car il ne se sentait pas capable de mener une révolution par lui-même contre les gardiens de la culture. Mais quand l'ennui l'emportait, il s'enfermait dans sa petite pièce où il se dédiait à l'écriture des histoires fantastiques » (SSC 199). Chez son nouveau maître, Mei découvre sa vraie vocation : elle est une artiste elle-même, une potentielle écrivaine, capable pas seulement de copier les manuscrits, mais de les corriger et même de continuer les histoires qu'ils contenaient :

[...] dès les premiers jours, Mei avait pris la liberté de corriger les nombreuses fautes que l'écrivain faisait à cause peut-être de la vitesse avec laquelle il notait ses idées ou, tout simplement, de l'ignorance. En copiant ses textes, mot par mot, elle sentait l'énergie du contenu passant par sa propre main, et parfois ses doigts continuaient la phrase sans qu'elle eût à regarder le papier du maître. (SSC 203)

Sans le lui avoir avoué, le maître est au courant de l'intrusion de Mei dans ses textes à lui. Il le sait parce qu'ils « se rencontraient souvent sur la page écrite, là où la jeune femme complétait la pensée de l'homme avec sa propre complicité » (SSC 204). Le monde merveilleux des hiéroglyphes rend possible une telle rencontre, comme il a rendu possible le départ de Mei de son monde après avoir été absorbée par l'estampe.

Les couches fictionnelles se multiplient, mais à chaque niveau reste présente cette force magique de l'art. Maître Song n'est pas fâché à cause de l'intrusion de Mei, il a une haute conscience artistique : « L'auteur savait qu'il ne détenait pas l'exclusivité de la révélation » (*Ibid.*). Quand Mei entre au service d'un peintre, elle commet l'imprudence de regarder les peintures gardées dans son musée secret. À travers une estampe qui imagine un lac (lieu près duquel Mei se cache d'habitude, parce que ses poursuivants sont des êtres de la terre), le général Wu entre dans son monde. Il la retrouvera dans la maison des filles de plaisir qui, elles aussi ont des velléités artistiques (elles aiment peindre et écrire des poèmes). Mei n'est pas punie, comme l'aurait supposé la cruauté d'un général chinois. Au bout de ses péripéties « [l]a jeune épouse en fuite était contente de retrouver le monde du dehors, la vie qui n'était pas médiatisée par le texte et à qui aucune histoire ne saurait jamais redonner la beauté » (SSC 210). Il semble que la raison pour laquelle la narratrice ait inventé toute l'histoire des aventures de Mei avait été la relation de celle-ci avec les signes.

Aux nombreuses mises en abyme du processus de l'écriture qui accompagnent la mise à l'épreuve des aptitudes artistiques de Mei, s'ajoute le commentaire métatextuel par le biais duquel on réécrit l'Histoire. Après l'avoir retrouvée, le général part au champ de bataille et le pèlerinage de Mei continue. Elle ira cette fois-ci à la cour de Confucius. Une intrigue compliquée s'y déploie et l'anecdotique a une portée comique et démythifiante. Le prétexte narratif est la mort de Madame Wang, deuxième épouse du « Sage », sœur de la belle-mère de Mei. Les deux doivent participer aux funérailles. En chemin, elles rendent visite à l'impératrice Ajiao, « personnage réel », on nous explique dans une note en bas de la page 278 : « [e]lle était l'épouse de l'Empereur Jingdi des Han » (*Ibid.*). Le document historique a une double fonction dans le texte de Felicia Mihali : d'une part il est censé attirer l'attention sur l'existence réelle de l'auteure, hors-texte, et d'autre part il accentue la distance entre le référent réel, historique et la mise en scène parodique de l'Histoire. La belle-mère décide de rendre visite à Ajiao parce qu'elle est une impératrice malheureuse qui a dû quitter la cour de l'empereur à cause des intrigues d'une autre épouse et parce qu'elle n'a pas pu avoir de fils. Jingdi des Han est présenté comme un mensonger, il n'a pas pu tenir la promesse d'amour éternel qu'il avait faite à Ajiao quand elle était jeune et belle. Comme tous les empereurs et les autres grands hommes de l'Histoire présentés dans la narration de la déesse Sakiné, possesseur de toutes les histoires qui n'ont jamais été vécues par les mortels, grands ou petits, Jingdi des Han est occupé dans ce cas plutôt à mettre de l'ordre dans son gynécée que des grands faits qui l'ont fait entrer dans la légende. À la cour de Confucius, excepté les préparatifs pour les funérailles, rien de plus intéressant ne se passe. Ceux qui aurait dû être occupés avec l'apprentissage de ses préceptes s'ennuient à mort, dans des chambres closes, et envient le sort des pauvres qui au moins peuvent être libres : « Tout le monde savait que, malgré la doctrine enseignée par le maître, la Duchesse vivait dans le même luxe que l'impératrice. Les règles d'une vie simple et d'une morale sévère léguées par le philosophe étaient toujours destinées aux autres » (SSC 285). En parallèle avec ces histoires, Augusta nous est présentée assise sur un banc dans un parc à Beijing, où elle admire les statues des impératrices Ci Xi et Xi An. À travers les réflexions d'Augusta, la narratrice Sakiné nous présente la sanglante histoire de leur ascension au pouvoir. Elle connaît tous les détails des meurtres commis, des abus et de la violence qui ont marqué l'Histoire d'une civilisation qui a donné

deux des grandes merveilles du monde. Un rabaissement de l'Histoire précède le retour au temps de la narration où la voix narrative plurielle Sakiné – Augusta – Mei peut mettre sur le même plan la grande et merveilleuse histoire de la Chine légendaire et son présent où elle n'est que « le dernier bastion du communisme » (252). La même raillerie et vision caricaturale dans laquelle elle enveloppe la classe politique de la Roumanie postcommuniste de *Luc* revient dans *Sweet, Sweet China*. Roman à plusieurs couches textuelles, *Sweet, Sweet China* nous confronte à chaque niveau aux images symboliques de l'artiste et à sa tentative de créer un autre monde. Mais une fois revenus « hors-texte », voire au premier niveau narratif, là où nous sommes renvoyés au référent réel, l'artiste est lui aussi un être démythifié. Qu'est-ce qu'ils veulent, les artistes chinois, surveillés par la police chaque fois qu'une manifestation artistique a lieu ? Augusta consigne dans son journal : « Personne au monde n'est plus motivé que les artistes chinois pour réussir, car la reconnaissance de leur art à l'extérieur du pays est leur seule chance d'échapper au système, de le fuir » (SSC 252) ; ou bien : « Parler de la représentation que la société cause aux individus est considéré en Europe comme relevant d'un modernisme désuet, mais en Chine l'interrogation de soi-même est encore passionnée » (*Ibid.*). Elle continue, affirmant encore une fois sa lucidité et son ironie, dans un contexte discursif plus large, à l'égard des effets de tout discours idéologique qui fausse les rapports des êtres humains entre eux et leur rapport avec l'art.

L'intérêt de l'Ouest pour l'art chinois se résume souvent aux œuvres avec un contenu plus ou moins politique. Ce qu'on veut voir, ce sont des œuvres ni totalement socialistes ni totalement capitalistes. Les critères d'appréciation d'une œuvre sont qu'elle soit politique, à la mode, subversive, empreinte d'un peu d'art traditionnel chinois et d'un peu de postmodernisme. Ce qu'on aime voir est la répression politique, la pauvreté, un style de vie rebelle et des conditions arriérées. (SSC 252-53)

Après un périple dans l'histoire du peuple chinois, mise en scène par des personnages fictifs, après avoir eu connaissance de la consignation détaillée, au jour le jour, de la vie quotidienne d'Augusta à Beijing, la narratrice Sakiné constate donc que tout discours sur les collectivités, sur les êtres humains définis par des catégories, sans nuances, est faux. « Comment ce peuple fonctionne-t-il, quels sont ses ressorts intérieurs ? » (SSC 213), se demandait Augusta. Dans *Sweet, Sweet China*, aussi bien que dans *Luc*, son hypotexte, où les pôles de la dichotomie identité – altérité étaient constitués seulement de la narratrice

et du Chinois Yang, la difficulté de l'écriture s'avère la même : comment décrire l'Autre sans fausser son identité ? Regardant les notations de son journal, Augusta comprend amusée qu' « elle ne fait que réitérer les erreurs de tous ceux qui veulent comprendre ce peuple » (*Ibid.*). Vers la fin de *Sweet, Sweet China*, nous la retrouvons avec un de ses étudiants, qu'elle veut encore une fois contrarier avec sa hardiesse et son indécence de femme blanche pour « [q]u'il soit content d'être Chinois, ni communiste ni bouddhiste, mais Chinois tout simplement, une catégorie à part, sans religion ni politique... » (SSC 320). L'altérité ne devrait pas faire peur, l'identité de l'autre ne devrait pas être faussée par ce qu'on peut dire sur lui.

Cette altérité qui devait être découverte et décrite, expliquée une fois pour toutes, a conduit à une aventure purement textuelle. À cause des codes narratifs mis à l'œuvre, le lecteur se voyait préparé à lire des contes merveilleux, ou au moins une histoire digérable qui retienne dans la narration seulement le caractère légendaire, portant l'effigie de la Chine. Mais force est de constater que l'Histoire réelle sera lue à rebours : elle n'offre au lecteur que des histoires sanglantes et des histoires de jalousie entre les concubines des empereurs. La proverbiale sagesse orientale est rendue dérisoire. Chaque histoire dépend de son énonciateur. Quant au journal d'Augusta, duquel on attendait peut-être la vraie version des choses, il se présente comme une version aussi fausse que les autres.

Nous avons donné une plus grande place dans notre analyse à l'autofiction parce que les entre-deux identité-altérité et fiction-réalité se confondent dans l'entre-deux générique. L'aventure proposée est quasiment textuelle : le démontre la récurrence de la figure de l'artiste, le commentaire métatextuel, la distance critique par rapport au supradiscours dans lequel s'inscrit l'art. L'autofiction a usé et abusé de plusieurs codes narratifs et énonciatifs pour mettre en scène une invention de soi déchaînée, qui va de l'affranchissement des tabous sexuels jusqu'à la destruction de toute vision mythique ou idéalisée. Ce qu'Augusta a découvert à la fin de son voyage est que rien ne peut plus la laisser bouche-bée. Sakiné, la narratrice « éternelle » du récit de Felicia Mihali peut s'avérer des fois un génie de la destruction, qui veut « se nourrir des images furtives, sans origine, sans avenir et sans contexte » (SSC 309). C'est peut-être la condition de l'entre-deux, qui déstabilise les oppositions binaires (Sibony 1991), ou bien la condition de tout sujet postmoderne, ou celle de tout être migrant, à travers les signes et

les sens. D'autres fois, la voix narrative peut être aussi sage qu'un proverbe chinois : « Luc, mon sage, chacun finit par conquérir sa propre place dans ce monde. [...]. Même si l'évidence le nie, il est absolument nécessaire de croire que tout est un perpétuel recommencement et que chacun de nous a des possibilités infinies » (*Luc* 191), nous dit la narratrice à la fin du roman *Luc*; ou encore : « la vie peut être belle et surprenante sans grands événements ou grandes amours à chaque détour » (SSC 195). Finalement, l'aventure textuelle nous est lancée encore une fois, comme défi : « Pourquoi une histoire change-t-elle si profondément ses personnages ? Pourquoi un voyage en papier modifie-t-il la vie d'un sujet d'une manière plus profonde que n'importe quelle autre aventure dans la vie réelle ? » (SSC 318). Les déesses de la narration ont la sagesse de reconnaître que « cette histoire n'est pas la nôtre » (*Ibid.*) et invitent le lecteur à participer à la création de ce qui reste à dire.

Ouvrages cités

- HAREL, Simon. *Les passages obligés de la littérature migrante*. Montréal : XYZ Éditeur, 2005
- HUBIER, Sebastien. *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris : Armand Colin, 2002.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*. New York : Routledge, 1988.
- MATIUSI, Laurent. *Fictions de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de soi*. Genève : Droz, 2002.
- MIHALI, Felicia. *Luc, le Chinois et moi*. Montréal XYZ Éditeur, 2004.
- . *Sweet, Sweet China*. Montreal : XYZ Éditeur, 2007.
- PATERSON, Janet M. *Figures de l'Autre dans le roman québécois*. Québec : Éditions Nota Bene, 2004.
- ROSE, Dominique. « Autofiction et auto poétique. La fonctionnalisation de soi. » *Esprit créateur* 42.4 (Winter 2002) : 8-15.
- SIBONY, Daniel. *Entre-deux. L'origine en partage*. Paris : Éditions du Seuil, 1991.
- ROBIN, Régine. *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*. Montréal : XYZ Éditeur, 1997.

Éros et Thanatos aux confins de l’Ici-bas et de l’Au-delà dans deux romans de Felicia Mihali

Rita Graban

The University of Western Ontario

« Le couple heureux qui se reconnaît dans l’amour
défie l’univers et le temps, il se suffit, il réalise
l’absolu »

Simone de Beauvoir

INTRODUCTION

Thème universel, l’amour renvoie très souvent au mirage de l’origine. Rares sont les œuvres littéraires dans lesquelles l’histoire d’amour ne représente pas l’axe d’une réflexion profonde sur la place de l’être humain dans le monde. Réfléchir sur l’homme signifie réfléchir sur sa destinée, sur le bonheur indissociable de l’amour. Qu’il s’agisse de l’euphorie de l’amour tendre et parfait ou de la désillusion provoquée par un sentiment qui bouleverse notre vécu d’une façon parfois imprévisible, l’amour traverse l’espace d’un entre-deux à la fois heureux et douloureux. De l’avis de Daniel Sibony, qui se penche vers l’entre-deux de l’origine, l’amour « tient parfois du rituel, de l’automatisme inconscient, de la geste somnambulique où deux êtres – deux fragments d’êtres – vont l’un vers l’autre pour renouveler (...) une plongée dans l’origine (...), sous le signe de l’amour, qui se sert de tout ce qu’il trouve (...) pour refaire à neuf cet espace originel » (1991 : 97-98).

Cette ambivalence nous renvoie au mythe grec de l’androgyne qui suggère un type particulier d’entre-deux. Éros est une des puissances primordiales les plus importantes, comme le témoigne Hésiode : « Avant tout fut Abîme [Chaos], puis Gaïa [Terre] et le Tartare

brumeux (...) et Amour [Éros], le plus beau parmi les dieux immortels, celui qui rompt les membres et qui, dans la poitrine de tout dieu comme de tout homme, dompte le cœur et le sage vouloir » (1964 : 116-22). Mentionné par Platon dans son *Banquet*, l'androgyné apparaît sous la forme d'un

être à quatre mains, et des jambes en nombre égal à celui des mains; puis, deux visages au-dessus d'un cou d'une rondeur parfaite, et absolument pareils l'un à l'autre, tandis que la tête, attenant à ces deux visages placés à l'opposite l'un de l'autre, était unique; leurs oreilles étaient au nombre de quatre, leurs parties honteuses, en double. (1953 : 189)

Selon Platon, c'est grâce à Éros « qu'au cœur des hommes est implanté l'amour des uns pour les autres ». C'est toujours Éros par qui « est rassemblée notre nature première, lui dont l'ambition est, avec deux êtres, d'en faire un seul et d'être ainsi le guérisseur de la nature humaine » (1953 : 191). À la lumière de ces remarques, il est indéniable que l'image de l'androgyné fait penser à l'idée selon laquelle tout désir vise l'unité. Mais ce désir d'unité est voué à l'échec, car toute union de deux individus ne fait que mimer la perfection perdue, originelle, mentionnée par Platon. Le désir amoureux donne naissance aux enfants de la chair, permettant aux gens de se survivre, ce qui révèle un autre désir, à savoir le désir d'éternité et d'immortalité. Mais quelle est la force destructrice qui s'oppose à Éros et essaie d'anéantir l'être humain ? C'est évidemment Thanatos, fils de la Nuit, souvent représenté à côté de son frère jumeau Hypnos, le Sommeil.

Une première série d'interrogations s'impose : pourquoi la vie, l'amour et la mort ne peuvent-ils être envisagés qu'en relation ? Comment définir la combustion de l'amour sans l'anéantissement de sa flamme ? Est-ce que le temps nourrit ou est-ce qu'il détruit l'amour ? L'espace efface-t-il le sentiment amoureux ou bien il l'amplifie ? Dans cette étude nous nous servons de la dichotomie Ici-bas/Au-delà pour analyser la façon originale dont l'écrivaine migrante Felicia Mihali illustre les rapports vie/mort, amour/mort et amour/haine dans deux de ses romans, *Le pays du fromage* et *Dina*. Nous allons illustrer ces rapports par trois facettes de l'amour – *l'amour palliatif*, qui ne guérit qu'en apparence, *l'amour miroir* et *l'amour raconté*⁴-, par l'opposition entre la haine et l'érotisme, ainsi que par une réflexion sur la mort envisagée comme un avatar de la vie.

⁴ Nous soulignons.

Si l'on s'en tient à l'affirmation de Daniel Sibony qui affirme que « l'entre-deux est une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne croit » (1991 : 11) et que « chacune des deux entités a toujours déjà été partie liée avec l'autre » (*Ibid.*), nous pouvons avancer comme point de départ de notre analyse que le phénomène amoureux naît de la division.

AMOUR PALLIATIF

Felicia Mihali, écrivaine québécoise d'origine roumaine, a déjà publié six romans chez XYZ. Dans tous ses livres, à partir du *Pays du fromage* (2002), en passant par *Luc, le Chinois et moi* (2004), *La reine et le soldat* (2005), *Sweet, Sweet China* (2007), *Dina* (2008) et, dernièrement, *Confession pour un ordinateur* (2009) elle a bien illustré l'espace de l'entre-deux historique et fictionnel dans lequel évoluent la plupart de ses personnages.

Son premier roman, *Le pays du fromage*, est un récit à caractère autobiographique où la narratrice évoque trois histoires d'amour vouées à l'échec : l'amour conjugal et l'amour pour Élié et George, deux amis d'enfance. Dans la trame de ce triptyque autobiographique elle insère l'histoire d'amour de Marie et Pétré (ses arrière-grands-parents), ainsi que celle de Zénaïde et du légendaire Achille. Ce dernier récit confie au roman un caractère plus fictionnel, tout en élargissant le cadre spatio-temporel du roman. De plus, les personnages d'Achille et de Zénaïde illustrent l'imaginaire de l'entre-deux amoureux du conquérant conquis.

Les trois histoires d'amour vécues par la narratrice du *Pays du fromage* se passent simultanément, sans qu'elle prenne le temps d'analyser ses émotions. Trahie par Mihay, son mari, la jeune femme s'enfuit avec son fils au village natal situé entre Rochiori et Draganeshti-Olt, au sud de la Roumanie. Après une courte tentative « civilisatrice », elle plonge graduellement en elle-même tout en redécouvrant ce « pays du fromage » qu'elle avait nié durant toute sa vie.

De mai à octobre, elle ne voit plus son mari, mais elle essaie de retrouver ses propres racines, de répondre à ses questions ontologiques et, évidemment, de trouver l'oubli : l'oubli par refoulement, l'oubli libérateur, la négation volontaire du passé et du présent décevant. Elle devient consciente de la faillite de sa relation maritale et des risques de

sa décision irréfléchie, car « la fuite, la chute dans le malheur étaient des solutions extrêmes, voire dangereuses » (PF 20)⁵.

En août, la narratrice découvre l'amour charnel avec Élié, son éternel fiancé. Bien que la relation ne se consomme que sporadiquement, la jeune femme croit l'aimer depuis toujours. Les attentes prolongées (« je n'ai pas fermé l'œil de la nuit. L'oreille aux aguets, j'ai attendu Élié jusqu'à l'aube » – PF 57), le plaisir sensuel (« Un frisson érotique s'était insinué entre nous, une chaleur de la chair qui nous avait fait comprendre que nous allions faire l'amour » – PF 55), les rêves qu'elle fait poussent la protagoniste à voir autour d'elle un monde érotisé : « les choses que je touchais sentaient le sperme. Les objets connus s'étaient érotisés, transformés en emblèmes d'une sexualité exacerbée » (PF 60).

Si l'on accepte l'idée que les rapports concrets avec autrui sont entièrement commandés par notre attitude vis-à-vis de l'objet que nous sommes pour cet autrui, la narratrice n'est pour Élié qu'une autre femme. Leur amour initialement programmé se consomme hors des scénarios qu'elle avait envisagés. Des rencontres furtives et simples, tout comme dans le monde d'origine de la protagoniste : « L'idée qu'il trompait sa femme, symbole de l'éternel mariage, lui suffisait pour que l'amour avec moi lui semble merveilleux. Il lui importait peu qu'il me plaise ou que je sois présente » (PF 94). Le passage du rêve inaccompli de la jeune fille d'autrefois à l'acte charnel se fait vite et sans remords : « Pour moi s'était finalement accompli le seul désir peut-être de mon enfance » (PF 78). Le langage des amoureux ne connaît que très peu de mots, parfois des déclarations maladroitement (« qu'il regrettait d'avoir laissé passer tant de temps jusqu'à notre rencontre amoureuse, jusqu'à la connaissance de mon corps » – PF 81) ou des aveux flatteurs : « Élié m'aimait beaucoup. Il aimait surtout mon appétit sexuel, la hâte avec laquelle je m'étais jetée sur lui. Élié se flattait d'avoir fait sauter les barrières de mon ascétisme » (*Ibid.*). Il est donc évident que la narratrice essaie de guérir sa blessure par un amour qui ne passe que par le corps, sans appropriation et sans révélation. Par moments, on a l'impression qu'Élié découvre pour la première fois la femme qui lui avait été promise, mais en réalité l'homme ne se préoccupe pas trop de l'analyse du sentiment amoureux. Ce sera toujours la narratrice qui remplira les

⁵ Toutes les références au *Pays du fromage* seront désormais indiquées entre parenthèses par le sigle PF, suivi du numéro de page.

grands silences d'après les rencontres longuement attendues, qui connaîtra le sentiment de liberté absolue après la désillusion provoquée par la trahison du mari. Se sentir possédée la rend infiniment heureuse, car elle ne cherche pas la communion, l'union primordiale du couple dans cette histoire avec Élié, mais uniquement l'assouvissement de la chair.

Enceinte d'Élié, la protagoniste se laisse aider par George, celui qui avait représenté l'autre pôle de sa vie d'adolescente : « George et Élié avaient été le nord et le sud de ma vie. S'ils étaient restés ensevelis longtemps sous la banquise de ce passé, ils en émergeaient maintenant si facilement » (*PF* 130). Une deuxième histoire d'amour où se rejoignent la chair et la nostalgie, la commodité de se savoir aimée et la paresse de ne plus chercher de réponses aux problèmes de sa vie : « Je vivais près de lui une union tranquille, commode, sans questions » (*PF* 195). Bien que la hardiesse de la narratrice se révèle davantage au niveau langagier (« Au cours d'une de ces rencontres, j'ai proposé à George de faire l'amour. Oui, que nous bais..., non, que nous fassions l'amour ! » – *PF* 137), l'amour de George la touche profondément et la soutient au cours des onze mois partagés à côté de lui – de novembre jusqu'à octobre :

Est-ce qu'il m'aimait ? Oui, il m'aimait infiniment. Il lui manquait les mots pour me dire combien, combien il me savait gré de lui avoir donné la chance de m'aimer ouvertement, même aussi tard dans sa vie. (...) S'il n'avait pas été si timide, il aurait trouvé peut-être le moyen de me démontrer comme il me désirait, comme je comblais sa vie et comme mon départ avait laissé dans son âme une nostalgie impossible à enterrer. (*PF* 155)

L'amour de cet ami d'enfance, plutôt maladroit et machinal, est comme un remède qui lui apporte la tranquillité; quelquefois elle a même l'impression d'avoir retrouvé l'âme-sœur. Aussi la jeune femme ne s'inquiète-t-elle plus lorsqu'Élié cesse de passer la voir; la vie s'écoule calmement, à la manière dont George range les affaires dans la maison.

Les visites disparates de son mari Mihay, dont le souvenir s'efface peu à peu de l'âme meurtrie de la narratrice, ne font que souligner davantage le fossé qui les sépare : « Plus nous parlions, plus nos liens devenaient lâches, plus notre relation se refroidissait » (*PF* 151). La visite de janvier, après sept mois de séparation, convainc la jeune femme que « le fait d'avoir vécu séparément et en silence notre désillusion avait endommagé pour toujours notre mariage. Sans larmes, sans reproches, tout était irrémédiablement glacé » (*PF* 152).

L'histoire d'amour charnel avec Élié et plus tard avec George ne représente, selon nous, qu'une tentative de la narratrice d'explorer les tréfonds de son âme, car son vécu est tissé de silences et de retours du refoulé. Le silence représente l'une des modalités à travers lesquelles la trace bouge, les restes se recomposent, tout en changeant de place et de signification. Soit silence refus, soit silence tabou, silence sur ce qui gêne ou sur ce qui fait mal, à l'échelon individuel comme à l'échelon collectif, le silence permet le flou, le refoulement, le déni ou l'oubli. Oubli par refoulement, oubli libérateur, négation volontaire du passé et du présent pécheur, tout un cortège d'associés à ce silence lourd de signification.

AMOUR MIROIR

On pourrait dire que le roman de Mihali n'est que la projection de l'intérieur en dérive d'une femme qui n'a pas eu le temps de réfléchir à sa véritable identité. Mais il illustre aussi son désir de prendre pied dans l'imaginaire, dans la mémoire, dans le passé, pour accoster quelque part... Un beau texte qui permet de repenser le rapport de la production littéraire avec l'univers des signes culturels où se croisent micro-discours et micro-représentations. Qu'il s'agisse de fiction ou d'écriture historique, on retombe sur du déjà-là, sur du déjà-dit, sur du réel sémiotisé, figé, cristallisé, sans pouvoir s'échapper de l'intertextualité⁶.

« Était-il possible qu'il existât ailleurs un monde où les grands-mères auraient des frères aussi beaux que ceux que ma grand-mère avait eus ? », se demande la narratrice (*PF* 107). « Et avec moi va disparaître à jamais un monde qui a existé d'une manière, mais que j'ai compris d'une toute autre façon. Or quelle que soit cette manière de l'apercevoir, il a existé pour vrai. (...) C'est cela qu'on souhaiterait bien découvrir un jour : *un passé où l'on pourrait se regarder comme dans un miroir*⁷ (*Ibid.*). Mais ce roman témoigne aussi de la double structure du fonctionnement mémoriel : structure d'hybridité et mise en forme narrative du passé. Si le passé de la narratrice nous apparaît comme géré, conservé et raconté, l'histoire d'amour de Zénaïde et d'Achille semble être magnifiée : la

⁶ Les références à la Bible et à la mythologie grecque sont récurrentes, surtout dans le *Pays du fromage*. L'intertextualité la plus évidente se retrouve dans les séquences où la narratrice – devenue une lectrice avide – résume plusieurs textes qui ont eu un impact sur sa construction identitaire. Il s'agit, entre autres, des textes de Maiorescu, Shakespeare, Goethe, Beckett, Diderot, Tasso, Leopardi, Virgile, Aristophane, Cervantès.

⁷ Nous soulignons.

narratrice se regarde dans cette histoire de Troie comme dans un miroir. Le même reflet peut être identifié dans l'histoire de Marie et de Pétré. Cette évasion vers le passé des aïeuls ou vers le passé mythique permet à la jeune femme de faire retour sur elle-même et sur son passé haï, qu'elle considère la source de son échec conjugal.

La narratrice note minutieusement les aspects de l'histoire de ses arrière-grands-parents, cet amour-légende transmis par tante Cécilie à tous les descendants de la famille : Pétré, l'arrière-grand-père, était convaincu que le sentiment pour l'Autre peut se consolider au fur et à mesure que la vie passe. Ébloui par la beauté de Marie, il la suivait partout et attendait des nuits entières l'acceptation de la femme aimée, dont les paroles sont reconstituées par la narratrice dans l'imaginaire : « Dans ma vie, assez belle dans sa solitude, de nouveau l'homme faisait son apparition bruyante. Il venait chaque soir à ma porte pour me forcer de l'accepter » (*PF* 116). Mais Marie rêvait d'une vie calme, sans l'homme, d'autant plus qu'elle lisait en lui le pouvoir de la tyrannie et l'entêtement de l'être mécontent de sa vie. « Cachée dans la maison, les mains croisées sur le ventre, je regardais des heures et des heures durant l'homme indésirable de ma vie, venu pour m'apporter le trouble, le malheur (...) Les désirs d'une femme ne pouvaient être apaisés qu'en rêve : voilà ce qu'aucun homme, jeune ou vieux, ne pouvait comprendre » (*Ibid*), continue Marie, dont le récit trahit les idées exprimées par l'auteure dans plusieurs de ses romans. La peur ressentie par la femme nourrissait encore plus le désir de l'homme parti à la chasse, un désir fou pour cette femme unique. Pétré voulait s'emparer de Marie tout comme Achille espérait briser la résistance de la belle Zénaïde, en annulant leur liberté. Mais la narratrice voit dans les deux femmes devenues des légendes le triomphe de la liberté, car malgré leur statut de femmes conquises, Zénaïde et Marie incarnent l'amour qui fléchit le tyran.

Contrairement à ces femmes dont l'histoire devient presque obsessive, la narratrice ne peut empêcher sa chute psychique et sa déroute morale. À la fin du roman, tout comme Zénaïde « avait accepté d'être conduite » (*PF* 211) dans le pays d'Achille, elle se fera conduire par Mihay dans un présent où le goût de l'échec est encore plus amer qu'au début de son expérience solitaire : « À trente ans, j'avais fait une première et peut-être la dernière démarche pour changer le cours de mon destin. J'avais échoué. Pas tout à fait peut-être » (*PF* 217). Cependant, l'adverbe dubitatif laisse soupçonner une possible

réconciliation entre la narratrice et son mari. Les deux histoires d'amour qui lui avaient révélé, (ne serait-ce que dans l'imaginaire), la continuité dans un espace inhospitalier, ravagé au cours de l'histoire, l'ont aidée à faire un pont entre Zénaïde et Marie, entre Achille et Pétré, entre l'histoire et le souvenir, entre le passé et l'avenir.

De ce qui précède, une conclusion s'impose : par la plongée dans son propre passé et dans le passé de ses arrière-grands-parents, par cette évasion à travers la légende d'Achille, la narratrice est capable de donner plus d'intensité à son désir d'amour héroïque, vécu surtout dans le plan de l'imaginaire, où elle projette une expérience amoureuse universelle.

AMOUR RACONTE

Si dans *Le Pays du fromage* l'amour est vécu ou imaginé par la narratrice elle-même, dans le roman *Dina* l'histoire d'amour tragique du personnage éponyme est révélée progressivement par une narratrice qui ne cache pas le fait qu'elle est le porte-parole de l'auteure établie depuis quelques années au Québec⁸. C'est une histoire d'amour tragique, mais aussi de haine, de domination d'un côté et de soumission de l'autre. À cette histoire s'ajoute une autre, celle de sa grand-mère paternelle, vaguement comprise par la narratrice à l'époque de son enfance, histoire qui témoigne d'une admiration constante à l'égard de cette femme amoureuse d'un homme qui ne la traite pas toujours bien : « Je tiens de ma mère que l'amour de ma grand-mère a été sincère et inaltérable, malgré le caractère difficile de mon grand-père. (...) Les raclées administrées parfois n'ont en rien diminué son amour pour le loup de mer » (*Dina* 41).

Dina est la meilleure ami d'enfance de la narratrice. La mort de Dina, annoncée par la mère de la narratrice lors d'une conversation téléphonique, reste une énigme jusqu'à la dernière page du roman. Pourchassée par le désir du douanier serbe Dragan durant la guerre en Yougoslavie, la jeune femme finit par lui céder, commençant ainsi une relation ambivalente avec son bourreau. Le lecteur, tout comme la narratrice, attend qu'on lui confirme que le Serbe, quitté définitivement par Dina, l'a tuée dans un accès de colère. Mais il n'exclut pas la

⁸ Un seul paragraphe souligne la relation domestique dans laquelle vit la narratrice au Canada. Il s'agit d'un amour calme, faiblement ritualisé : « Le matin, je me réveille avant Calinic pour préparer son sandwich. Il quitte toujours le lit à la dernière minute, de sorte qu'il serait capable de partir au boulot les mains vides ». (*Dina* 36)

possibilité que Paul, le mari jaloux de Dina, ait tué sa femme qu'il voit encore liée à son passé avec Dragan. La dimension tragique du personnage naît de son incapacité de se libérer du grand désir du douanier qui, pendant des mois, la poursuit afin de l'écraser d'une façon paradoxale : tout en l'aimant.

Le début de Dina dans le monde serbe est difficile mais acceptable jusqu'au moment où Dragan la voit à la queue des trafiquants roumains qui cherchaient passer la frontière. Le courage de la jeune fille, née dans un pays où le défi et la persévérance sont des mots-clés contraste avec la violence de ce « diable » serbe qui régnait à la douane : « Dragan était un incorruptible, non par principe mais par haine. Il avait été muté à ce poste après avoir perdu un œil et s'être blessé un bras à la guerre (...) Il ne vivait que pour mener une vie d'enfer aux trafiquants, ceux qui suçaient l'argent, le sang de son peuple » (*Dina* 94-95). La surprise avec laquelle il enregistre la résistance de Dina au cours de leur première dispute laisse place, peu à peu, à un désir charnel dont tout le monde suit l'évolution : « Les commerçants pariaient sur le temps qui restait encore à Dina, avant qu'elle soit violée ou tuée. Leur seule satisfaction était que, dans cette histoire – tous l'avaient compris –, Dragan aimait, et Dina non » (*Dina* 123). Une relation guerrière s'installe entre les deux, symbolisant le rapport antagoniste entre un pays malmené qui se relève avec difficulté du joug communiste et les nations riches au sein desquelles il cherche à se faire une place.

On aurait cru que la condition précaire de Dina – jeune paysanne récemment arrivée dans la ville de frontière, coiffeuse sans clientèle et allergique aux produits capillaires – aurait vite mené à l'acceptation tacite des propositions de Dragan. Désirant l'emprisonner dans sa maison, Dragan lui demande de renoncer à son boulot. Mais Dina sait que le geste de Dragan ne témoigne pas d'amour. Elle a l'intuition que c'est important, pour la naissance à soi-même, que l'autre lui reconnaisse son « symptôme »⁹ : elle le fuit sans cesse, réussissant à lui tenir tête jusqu'au moment où le douanier la force de rester chez lui : « Dragan a reçu le coup en silence. Il a mis son verre sur la table, et l'a regardée calmement mais avec dureté. -You will stay anyway. You will live with me either you like me or not » (*Dina* 127).

⁹ Cela permet d'errer, de repasser par chez Soi pour reprendre le large. La perception de soi n'est possible que par le passage vers l'âme-sœur, avant de se replier sur son être intérieur.

À partir de cette défaite, Dina se résigne à cuisiner et à nettoyer selon les instructions de l'homme dont l'amour ambivalent reste le même, car il hait et adore simultanément « cette femme qui refusait de se défendre, de s'opposer à sa force, de rétorquer » (*Dina* 148). Le seul moment de leur vie où la lutte cesse pour laisser place à une communion parfaite est la nuit, quand ils « se découvraient purs et amoureux, oubliant tout le chagrin du monde qui s'était concentré dans leur vie et l'avait envenimée » (*Dina* 150). Il paraît que seuls leur sexes « avaient trouvé la sagesse primordiale » car « dans un moment de divine illumination, Dina et Dragan acceptaient que leur corps soit plus intelligent que leur raison. Ils se soumettaient à cet ordre divin, priant que cela dure le plus longtemps possible » (*Ibid.*). Cet amour qui passe du désir charnel du vainqueur (« Il aimait cette femme et voulait la posséder » – *Dina* : 130) à l'habitude, de la tendresse nocturne à une lutte acerbe, à la violence qui pousse Dina à s'enfuir deux fois de la ville de T., représente l'image d'une tension érotique impossible à gérer par la raison, mais qui contient le noyau de la malchance et de la mort. L'écart entre les deux amoureux est insurmontable, car Dragan comprend que leurs mondes sont incompatibles. Ils n'ont rien en commun, ni même la langue : « La guerre entre les deux était aussi devenue une guerre de la langue, car chacun défendait son identité en refusant l'accès à celle de l'autre » (*Dina* 139). Bien que Dina échappe finalement à son oppresseur et se marie, elle ne sait plus jouir de sa liberté et se suicide : « Comme tout petit peuple qui a vécu longtemps sous la domination d'un grand pouvoir, Dina s'est écroulée après avoir gagné sa libération totale (...) sa vie était devenue trop incongrue » (*Dina* 174).

On assiste ainsi à une narration fidèle d'une quête intérieure ou d'un besoin de rendre la mort vivante, à l'aide de personnages écorchés émotionnellement. L'intention de la narratrice n'est pas de s'attarder sur une histoire d'amour qui dépasse toute banalité, mais de relever l'entrelacement de la vie à la mort : « À quarante ans, la vie ne cesse de se mêler à la mort, et l'amour, à la haine » (*Dina* 178). Notre corps nous sépare de l'Autre, entre un homme et une femme il y a toujours un entre-deux, un point de non-proximité, de non-réciprocité et de non-identité, semble-t-elle conclure. Pourtant, nous recherchons la fusion dans la relation amoureuse qui parfois mène à la destruction et à l'autodestruction. L'être humain se retrouve à la chasse de son âme-sœur : soit un amour charnel dont la combustion est détruite par

l'écoulement du temps, soit un amour magique qui paraît transgresser les limites temporelles et spatiales, Eros engendrant une existence à la fois troublée et noble, une existence qui dépasse la tridimensionnalité et s'élève vers l'Absolu, en franchissant la mort.

ÉROTISME, HAINE ET TERREUR

Installée chez la narratrice, Dina va devenir un personnage qui refait maintes fois l'aller-retour du présent vers son passé. Elle vit dans un entre-deux spatial si l'on pense à la ville de T. et à la ville serbe où elle travaille, mais elle est tributaire de l'espace du milieu. Tout comme la frontière est un lieu de l'indéfini, la vie de Dina se convertit en silence entre la haine et la terreur représentées par la rive serbe et le calme du « chez elle », représentée par sa garçonnière de la ville de T. Cependant, elle vit également dans un entre-deux temporel, fait de fuites et de retours.

Le seul sentiment que Dina éprouve pendant des années et des années est la terreur : l'angoisse de voir son amant Dragan devant la porte, » armé de son pistolet de douanier ou du couteau de chasse qu'il gardait dans un tiroir de sa chambre à coucher » (*Dina* 88). D'ailleurs, la rencontre de Dina avec Dragan n'est, paraît-il, que le symbole de la dégringolade des peuples du sud de la Yougoslavie troublée par la guerre, une dégringolade exploitée par les villes et les villages de la frontière roumaine. Dans ce rapport de forces inégal, Dragan était le douanier incorruptible, non par principe, mais par haine. Une haine qu'il fera subir à Dina : « Ses ennemis étaient les Roumains, femmes, hommes et enfants, tous ceux qui envahissaient son pays en détresse » (*Dina* 94). Selon sa logique, « lui aussi avait le droit de bénéficier du butin de la guerre, cette guerre qui avait tout bouleversé dans sa vie, qui lui avait enlevé tout : sa famille, son œil, sa jeunesse, sa confiance en l'avenir » (*Dina* 130). Pourquoi donc renoncer à Dina et la céder à un autre ? C'était son trophée de guerre, il avait lutté et il l'avait gagnée.

Cet assaut final n'est que le sommet de l'iceberg, car bien que Dina ait « alors fait ce que les petites nations font devant la pression des plus grandes : elle a cédé » (*Dina* 125), dans son âme elle ressentait l'humiliation, la rage de ne pas pouvoir se défendre, de dépendre de la bonne volonté des autres. Finalement, elle laisse Dragan décider de son sort, quoique les deux partenaires de vie, d'amour et de guerre sachent qu' » il n'y avait aucune trêve à signer car les guerres, une fois

déclenchées, ne sont malheureusement pas si faciles à arrêter » (*Dina* 132).

Si l'on suit la ligne de la pensée de Daniel Sibony, nous pouvons constater que le désir charnel de Dragan s'accompagne du désir de destruction de l'autre, mais « le désir est trop partiel » (1991 : 9). Face à l'agressivité, au désir de possession de Dragan, Dina ressent de la haine. Il s'agit d'un sentiment qui éloigne de l'objet désiré, un état « où le sujet est décollé de tout désir » (*Ibid.*). Bien que Dina soit obligée par Dragan de s'installer chez lui, elle ne sera jamais que la représentante d'un peuple qui lui répugnait, qu'il continuait à associer aux pouilleux, aux voleurs, aux prostituées et aux contrebandiers d'enfants. Dina remporte, de temps en temps, de petites victoires, car son boulot lui offre l'occasion de s'évader. Devant la menace de son anéantissement total, elle reprend force et courage, essayant de s'éloigner de Dragan par le travail dans le salon de coiffure serbe. À chaque bataille, une contre-réponse, à chaque argument, un contre-argument¹⁰.

L'éternelle réactivation de la haine du début de leur relation, les frappes de plus en plus fortes de Dragan déterminent la jeune femme à quitter de nouveau son bourreau pour un mois. Après cette fuite dans le passé de l'enfance, dans la maison maternelle, Dina revient auprès de son tortionnaire « résignée à l'idée qu'il allait la tuer. Elle était si fatiguée, si dégoûtée de tout, qu'elle ne lui en voulait plus » (*Dina* 147). À partir de ce moment-là, la vie de la jeune Roumaine n'est qu'une attente de la fin. Son seul amusement : constater à quel point la haine du Serbe le rendait comique et déraisonnable. Le geste du suicide renforce cette liaison maléfique entre la Roumaine et le Serbe, car Dina s'est écroulée après avoir gagné sa libération totale. Entre temps, Dragan était mort, lui aussi. « Même séparés, Dragan et Dina demeuraient probablement la raison d'exister l'un de l'autre » (*Dina* 175). Le cercle de l'union est refait, la moitié de l'androgynie a retrouvé son autre moitié coupée. La frontière entre la haine et l'amour n'existe plus et l'on arrive à franchir, par la mort, le seuil vers la vie éternelle. Car quelle serait l'autre facette de la vie sinon la mort ?

¹⁰ En voici un exemple : « Dragan profitait de la moindre occasion pour reprocher à Dina de ne pas vouloir apprendre le serbe. De son côté, elle lui opposait toujours un argument qui l'enrageait plus que tout : apprendre le serbe pour savoir ce qu'il débitait aux coiffeuses? Ça, jamais! Toutefois, Dragan devinait que l'incompréhension du serbe était devenue pour Dina une véritable arme de défense ». (*Dina* 138-39)

LA MORT – AVATAR DE LA VIE ENTRE L'ICI-BAS ET L'AU-DELA

Selon la mythologie roumaine, la mort est naissance à une vie nouvelle, entrée dans la vie spirituelle. Nous vivons Ici-bas dans la pensée de la vie à venir. Pour mieux saisir l'Au-delà il faut bien connaître l'Ici-bas – création du monde, relation Divinité-humanité, dichotomie vie/mort.

Cependant, pour Felicia Mihali la mort n'est, paraît-il, qu'un prétexte pour faire revivre le passé dans un présent éternisant une réalité déjà transfigurée par l'acte d'écriture. La vie terrestre, une des hypostases de la vie cosmique, est considérée, dans la mythologie roumaine comme une préparation en vue du voyage de retour vers le cosmos, autrement dit de l'Ici-bas vers l'Au-delà. En fait, il s'agit d'un complexe de rites de passage : des rites d'intégration dans la communauté des vivants, des rites de rupture d'une famille et d'une communauté vivante, des rites d'intégration dans la communauté des morts, égaux devant la réintégration dans le cosmos. Le plus difficile rite de passage est celui de la mort. Selon Mircea Eliade la mort est « le premier mystère » (1950 : 20), troublant profondément la conscience humaine. Si la naissance de l'homme constitue le début d'une nouvelle forme de vie cosmique, la mort n'est que le retour du pérégrin terrestre dans l'espace originel.

Selon la pensée primitive, l'âme retourne au monde des esprits, dans un Au-delà où elle mène une post-existence conformément à sa vie. Pour que ce soit une vraie intégration dans la communauté des morts, on doit respecter tous les rites funéraires. Cet Au-delà ressemble à l'Ici-bas, mais il semble qu'il soit beaucoup plus agréable. Si l'on considère l'ensemble des rites funéraires, on constate que la séquence rituelle se déroule en trois temps : séparation, marge et agrégation. Mais les funérailles ne contiennent pas seulement des éléments qui facilitent la séparation, mais aussi une série importante d'éléments pour agréger le mort dans l'autre monde et pour faciliter son voyage jusque-là. Tous ces éléments facilitent l'accès au sein de Dieu, c'est-à-dire, l'intégration au monde divin.

Le roman *Dina* semble illustrer le mieux cette coupure-lien vie/mort, cet espace de l'entre-deux représenté par la vie terrestre, toujours à l'ombre du grand voyage. À trois reprises l'auteure décrit avec un talent et une précision admirables les coutumes funéraires

roumaines. Par exemple, la croyance populaire considère que, parfois, l'âme s'attarde dans le monde de l'ici-bas, tout comme celle de la grand-mère de la narratrice qui refusa pendant des jours à la rendre :

- Les vieilles commentaient chacun des pas qu'elle faisait vers le néant :
- Hé ! Tati, tu ne veux pas partir, il fait froid là-haut, hé ! (...) Vois-tu oncle Pétré, t'attend-il ou t'a-t-il oubliée ? (...)
 - Oui, oui, elle s'attarde encore un peu, car une fois partie elle ne reviendra pas. Il fait plus beau ici qu'ailleurs. (*Dina* 64)

Les blagues que l'on fait souvent au sujet du mort ne sont que l'expression de la mentalité roumaine selon laquelle la vie est éternelle. La mort et la naissance ne sont que des accidents sous lesquels subsiste l'existence intime et toujours mystérieuse de chaque être. Ceux qui naissent ne sortent pas du néant et n'y rentrent pas non plus quand ils meurent. Ils passent tout simplement de l'imperceptible au perceptible et inversement, de sorte que nous pouvons dire que ce que l'on considère naissance est un développement et une augmentation, et que ce que l'on considère mort est un enveloppement et une diminution. Cesser de les percevoir ne veut pas dire que les êtres cessent d'exister : « la mort est considérée comme une maladie divine, car elle seule vous rapproche de Dieu », lit-on dans *Dina* (52).

Sur plusieurs pages, la narratrice de *Dina* s'attarde sur la veillée du mort, puis sur le rituel complexe des préparatifs d'enterrement : achat des vêtements, toilette et habillement du défunt, lamentations, préparation de la nourriture pour les fossoyeurs, pour les voisins qui ne quittent presque pas la maison durant les trois jours de veillée, préparation de la *coliva*¹¹ et des *colaci*¹², et du dernier repas.

La tradition exige que l'on baigne le mort soit dans une auge, soit dans un pétrin. Il doit être bien lavé, pour qu'il fasse son apparition tout propre devant les esprits de la lumière. S'il s'y présente sale, c'est par la faute de celui qui n'a pas bien accompli la tâche de la baignade :

- La défunte grand-mère était veillée en permanence par des pleureuses qui l'avaient lavée avec de l'eau chaude et du savon parfumé, lui avaient enfilé des vêtements neufs, l'avaient enveloppée dans des draps immaculés et l'avaient entourée de branches sèches de basilic. La plus vieille des vieilles lui avait tressé une spirale en cire et la lui avait placée sur le ventre, du

¹¹ Un plat de blé concassé, bouilli et généralement sucré dont la consommation est strictement réservée à un usage funéraire

¹² Terme générique qui désigne les petits pains faits de pâte tressée en anneau qui figurent le plus souvent au nombre des offrandes funéraires, mais dont on récompense aussi bien les quêteurs de Noël (chanteurs de calendes).

combustible pour l'au-delà, de quoi alimenter sa lampe sur le long chemin vers le Paradis. (*Dina* 66)

Après le rite de la toilette et de l'habillement, le corps du mort est placé au milieu de la maison, sur un banc, les pieds vers la porte (Florea-Marian 53). On lui met les mains sur la poitrine, la droite sur la gauche. Le symbole de la main droite est lié au chemin adéquat que le défunt doit prendre pour arriver à l'au-delà.

Entre ses mains, on place le cierge qu'il tenait au moment de sa mort et une monnaie. Le défunt pourra ainsi payer la barque qui l'amènera sur l'autre bord de la rivière séparant les deux mondes. On met les monnaies pour les 24 douanes sur sa poitrine. Le corps est emmaillotté d'une toile blanche nommée « linceul ». On croit que cette toile protégera le mort du feu pendant son voyage vers le paradis ou vers l'enfer. Au moment où le mort est placé dans le cercueil, cette toile lui couvrira le visage (*Ibid.* 58-59).

Il est d'usage que la plainte funéraire soit faite trois fois par jour durant la veillée de trois jours : premièrement par la parenté, puis par les voisins et ensuite par les gens du village :

Les cris des femmes ont explosé à l'unisson. Les foulards sont tombés de leur tête pour qu'elles s'arrachent les cheveux. Mes quatre tantes se penchaient au-dessus de la morte et lui touchaient délicatement les manches pour la réveiller une dernière fois. Elles l'appelaient en chœur mère, belle-mère, grand-mère, tante et voisine. On ne savait guère qui disait quoi. Ses filles sont sorties dans la cour. Les unes se sont dirigées vers la grande porte; les autres, vers la porte secondaire, pour crier à tue-tête. (*Dina* 65)

Les plaintes sont nombreuses¹³ et leur contenu diffère selon le sexe, la position familiale et le degré de parenté avec la personne qui se

¹³ Il y a encore des plaintes improvisées : ces lamentations sont créées spontanément et reproduisent les circonstances de la mort du défunt : «Et comment ils t'ont fait sortir dans le gravier?/Tu ne viendras plus chez nous./Mais comment tu as consenti/Ta belle maison, à la quitter ainsi?/Tu l'as laissée lumineuse./Tu l'as trouvée ténébreuse./Sans portes et sans fenêtres./Tu y vas pas pour te réjouir/Mais pour y rester à tout jamais/Tu y vas pas pour fleurir/Mais pour t'y flétrir/Que belle maison que tu t'es faite/Mais elle ne t'as pas plu/Ét t'as payé un menuisier/Pour qu'il coupe un sapin en deux/Pour qu'une nouvelle te dresse/Sans portes et sans fenêtres/Où t'y restes à tout jamais/Elle n'a pas d' fenêtres pour regarder/Elle n'a pas d' chaises pour s'établir/Mais seulement pour y moisir... » (Și cum mi te-au scos în prund/De-amu nu-i veni mai mult./Da' cum de te-ai îndurat /și căsuța ți-ai lăsat./Ți-ai lăsat-o luminoasă/Și-ai cătat-o întunecoasă./Făr' de ușă, far' de ferești./Nu te duci să veselești, /Ci-acolo să vecuiești, /Nu te duci ca să-nflorești./Da' te duci să veștejești./Mândră casă ți-ai făcut./Matale nu ți-a plăcut./La stoleri că mi-ai plătit/Să

lamente : « Assises sur de petites chaises autour du cercueil, les femmes ont continué leurs lamentations, penchées au-dessus de grand-mère » (*Dina* 70).

Lorsqu'on entend encore la plainte funèbre, la doyenne de la maison ou une vieille femme étrangère mais sachant « ce qu'il faut faire » est invitée à procéder à la préparation du gâteau : « Tante Nicoulina, la filleule de ma grand-mère, la sorcière et la guérisseuse du village, avait la tâche de modeler les *colaci* : dans le voisinage, c'était elle et ma grand-mère qui connaissaient tous les symboles, les formes et les dimensions des petits pains » (*Dina* 65). Quand la première bannique est achevée, elle est bénie par le pope et placée sur une petite table au chevet du corps :

Il y avait des *colacs* nommés *de la bouche du four*, les plus simples, destinés à être servis aux enfants dans les premiers moments de l'enterrement. D'autres étaient destinés aux hommes, aux femmes et aux proches parents, d'autres, au prêtre et au tabernacle de l'église, d'autres, aux fossoyeurs, d'autres seraient servis devant la tombe et d'autres enfin seraient donnés après le dernier repas. Installée en tailleur derrière une petite table ronde à trois pieds, tante Nicoulina commandait le groupe de femmes qui modelaient, avec la pâte, des fleurs, des oiseaux, des guirlandes et des croix. (*Dina* 65)

Tous ceux qui viendront faire leurs adieux au mort devront accepter de boire deux verres d'eau-de-vie, un pour eux et un pour le mort. Avec la cuillère plantée dans le plat, ils prendront aussi une portion de *coliva* et la mangeront auprès du mort. Et cela, aussi bien pour un mort récent que pour un mort ayant accompli tout le parcours qui, conduisant l'âme libérée de son corps charnel à sa « délivrance », lui permet d'accéder au repos et de laisser les vivants en paix.

Tout au long de sa progression vers l'Au-delà, le corps invisible garde les attributs et les besoins d'un corps vivant : l'âme migrante a froid ou chaud, mais surtout elle a faim et soif. Lors de l'enterrement de son grand-père, la narratrice du *Pays du fromage* se rappelle que :

La grand-mère allumait les bougies enfoncées dans chacun des petits pains dorés. Sur un plateau en verre, ma mère rangeait les quartiers de courge blanche. J'attendais que le grand-père soit enseveli pour que l'on mange les *colaci* faites pour lui. Si une bougie s'éteignait, c'était le signe que le vieux y avait goûté (*PF* 96).

despice-un brad în două,/Ca să-ți faci alta nouă,/Fără uși, fără ferești, /Acolo să viețuiești./Nu-i fereastră de privit/Și nici scaun de șezut, /Ci numai de putrezit.)

Il revient donc aux vivants de « nourrir les âmes ». Ainsi, tous les rites de « commémoration » sont une occasion de réitérer cette manducation de la *coliva* de blé et de noix préparée en présence du corps « réel ». La narratrice donne l'exemple d'un ami d'enfance mort dans un accident :

Ghéorghî était encore vivant, car il devait être honoré pendant sept ans. La première année, il fallait offrir un festin trois jours après l'enterrement, puis un autre après trois semaines, après six mois et après douze mois. A partir de la deuxième année, Ghéorghî allait être célébré une fois par année seulement, à la date de sa mort, comme pour tout anniversaire. Après sept ans, il pourrait finalement s'anéantir, disparaître de ce monde. (*Dina* 32)

Le défunt reste dans la maison pour la veillée de trois jours (chiffre à fonctions magiques). Pendant tout ce temps, la parenté est en deuil :

Ma mère a accroché un mouchoir à l'avant-bras gauche de tous les participants. Hommes, femmes et enfants devaient le conserver, même lorsqu'ils quittaient notre cour. Les hommes ont aussi reçu un petit ruban noir pour entourer leur couvre-chef. Mon père n'avait plus le droit de porter le chapeau et de se raser pour au moins quarante jours. S'il était un bon fils, il devait garder le deuil pendant sept mois. Ma mère et mes tantes s'étaient habillées de noir, qu'elles devaient aussi porter pendant sept mois. La tradition voulait qu'elles portent des foulards noirs pendant sept ans, mais les mœurs s'étaient alors adoucies et il suffisait d'avoir un ruban noir cousu à l'avant-bras ou sur la poitrine. (*Dina* 67)

Toutes les nuits qui précèdent l'enterrement, tous les jours aussi, avant le départ du cortège et au retour du cimetière, des repas rassemblent autour du mort le maximum de convives : membres de la famille, mais aussi voisins, pauvres et même étrangers qui sont les bienvenus en cette circonstance :

Après l'enterrement, tout le monde est venu participer au dernier repas destiné à la disparue. Grand-mère y était sûrement présente, se nourrissant pour l'éternité qui s'étendait devant elle (...) On ne trinquait pas, mais on buvait en silence après avoir versé quelques gouttes par terre, pour rassasier l'âme chagrinée de la décédée. À la fin, tout le monde a reçu un colac, avec un morceau de *coliva* et une bougie allumée. (*Dina* 71)

Cette obligation à laquelle on ne peut se soustraire s'élargit donc à tous ceux auxquels les femmes offrent à boire et à manger – aux pauvres et aux mendiants. On a longtemps reconnu en eux les images de ces morts entre deux mondes qui n'ont pas encore effectué le « passage » : « Ma mère était débordée par les achats destinés à la défunte : elle devait commencer à se procurer les meubles et les vêtements à donner par la suite aux pauvres pour que la grand-mère meuble sa maison et sa garde-robe au ciel » (*Dina* 62). Tous ces rituels des obsèques sont effectués

pour empêcher les morts de devenir méchants et pour qu'ils ne deviennent pas revenants¹⁴.

Cette broderie fine de us et coutumes, de croyances populaires, ce tableau fidèle des rituels funéraires des paysans roumains permettent à la narratrice de donner plus d'authenticité à ce roman en forme de « thriller », parsemé de morceaux de glace coloriés, suggérant la vie qui se mêle à la mort. Saisie de nostalgie ou poussée tout simplement par la curiosité (« La distance n'a pas aboli ma curiosité atavique pour tous les ragots colportés par les mauvaises langues » – *Dina* 134), la narratrice n'arrête pas de se poser des questions sur l'énigme de la mort de cette femme à la fois ordinaire et emblématique. Comment un homme peut-il aimer une femme issue d'une ethnie qu'il déteste et de quel droit peut-il la tuer ? Deux chapitres plus loin, le mystère semble élucidé : « Ta mère m'a dit de te dire que c'est son mari qui l'a tuée » (*Dina* 155). Mais le lendemain, le secret jaillit avec force, provoquant la désolation de la narratrice : « Tu sais, Dina s'est tuée elle-même. Elle a pris des médicaments » (*Dina* 174). Il paraît que le désespoir a gagné le combat, car Dina s'est échappée du cercle de l'amour et de la haine par une mort salvatrice. Paradoxalement, elle ne savait plus jouir du bonheur de vivre après la mort de son bourreau.

CONCLUSION

L'espace de l'entre-deux en tant que coupure-lien entre la vie et la mort est d'autant plus vaste que chaque entité a déjà été partie liée à l'Autre, grâce à l'amour. Si nous nous sommes attardés sur les dichotomies vie/mort, amour/haine, amour/mort, nous l'avons fait dans le but d'illustrer un principe ontologique fondamental : *l'être* est un *topos*, un lieu commun par excellence (comme on l'a dit dans la tradition rhétorique) et en ce sens, la topique de l'être serait le premier degré, le

¹⁴ Est-on dans le vrai de croire dans ces histoires à propos du pieu enfoncé dans les coeurs des morts « vivants » ? D'après le folklore roumain, le monde de l'au-delà est tout à fait réel et les revenants vivent aussi parmi nous : « (...) on avait toujours peur de ses manigances », se rappelle la narratrice (*Dina* 72). « Tante Nicoulina me faisait boire du vinaigre et manger quantité d'ail pour me protéger » (*Ibid.*). S'il y a de la sécheresse ou un orage, on pense qu'il s'agit de la présence d'un revenant; s'il pleut et s'il fait soleil en même temps pendant une noce, c'est le signe que la mariée est une revenante; toutes les sorcières sont des revenantes : « Conseillée par tante Nicoulina, ma mère m'avait interdit d'emporter quoi que ce soit de ce qui avait appartenu à ma grand-mère pour ne pas éveiller en elle l'envie de le reprendre » (*Dina* 73).

degré fondamental d'une axiomatique de la communication, c'est-à-dire des conditions de possibilité de la communication entre l'*Ici-bas* et l'*Au-delà*.

Ajoutons aussi le fait qu'on ne peut pas suivre l'aventure de l'Être uniquement par la voie de la raison, car cette aventure se doit d'être vécue. Au cours de cette analyse, nous espérons avoir démontré que pour les narratrices de Felicia Mihali, l'amour et la prise de parole se présentent comme des espaces privilégiés, témoignant du difficile processus de reconstruction de l'union originelle. Le détachement du négatif et du fini n'est possible que par l'amour ou par la parole/l'écriture. Si l'amour peut devenir haine ou oubli, si la vie n'est que passage vers la mort (autre vie spirituelle), notre amour/vie/mort ne symbolisent-ils pas la finitude qui s'ouvre vers l'Infini ? Tout questionnement des deux porte-parole de Felicia Mihali ne traduit-il pas, précisément, ce désir d'appréhender l'*Inconnu* de l'âme de *Dina* et de la protagoniste du *Pays du fromage* ?

Ouvrages cités

- CIAUSANU, Gheorghe F. *Superstițiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi și noi*. București : Editura Saeculum I.O., 2007.
- DESAUTELS, Jacques. *Dieux et mythes de la Grèce ancienne. La mythologie gréco-romaine*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 1988.
- ELIADE, Mircea. *Histoire des religions et idées religieuses*. Tomes 1-3. Paris : Payot, 1950.
- HESIOD. *Théogonie, Les travaux et les jours, Le bouclier*. Paris : Belles Lettres, 1964.
- MARIAN, Simeon Florea. *Înmormântarea la români*. București : Editura "Grai și suflet – Cultura națională", 1995.
- MIHALI, Felicia. *Le pays du fromage*. Montréal : XYZ, 2002.
- *Dina*. Montréal : XYZ, 2008.
- NIȚU, George. *Elemente mitologice în creația populară românească*. București : Editura Albatros, 1988.
- PLATON, *Œuvres complètes*. Paris : Éditions Belles Lettres, 1953.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le néant*. Paris : Gallimard, 1943.
- SIBONY, Daniel. *Entre-Deux. L'origine en partage*. Paris : Seuil, 1991.
- *La haine du désir*. Paris : Christian Bourgois Editeur, 1994.
- VULCĂNESCU, Romulus. *Mitologie română*. București : Editura Academiei, 1985.

Entre-deux marseillo-maghrébin dans *Méchamment berbère* de Minna Sif

Monique Manopoulos
California State University East Bay

INTRODUCTION

Minna Sif, écrivaine née en Corse de parents marocains, donne dans son ouvrage *Méchamment berbère* une place prépondérante à la ville de Marseille et plus particulièrement à un quartier du centre-ville, celui de la Porte d'Aix, qui est aussi surnommé le "Quartier arabe". L'espace géographique limité dans lequel évoluent les personnages est un espace entre deux mondes distincts, celui des immigrés (surtout maghrébins) et celui des "non-immigrés". Par-là même, il représente l'espace/la séparation symbolique entre deux cultures. Cet entre-deux géographique, culturel, générationnel et même, si l'on peut dire, de stéréotypes de rôles féminin/masculin sera en fait un espace libérateur pour la protagoniste du roman, Inna. Dans son livre, Minna Sif réserve à ce quartier le rôle d'un personnage ayant les caractéristiques d'un entre-deux culturel dans lequel évolue – aux deux sens du terme, bouger et changer -Inna, la mère de la narratrice. C'est dans ce périmètre limité que, paradoxalement, cette dernière trouvera les outils dont elle aura besoin pour se libérer de la tutelle de la tradition, sans toutefois rejeter totalement sa culture maghrébine et, simultanément, se forgera un espace tout personnel au sein de la culture de l'Autre. Elle façonnera ainsi son individualité, libre des contraintes de départ, en tramant une multiplicité culturelle entre deux cultures de base.

ENTRE-DEUX MARSEILLAIS

Avant de passer à l'étude proprement dite de cette géographie marseillo-maghrébine, il nous semble très important d'examiner les éléments qui font de Marseille une ville « pas comme les autres », une ville d'immigrés dont les particularités fascinent depuis des siècles, comme l'a dit Flaubert dans *Voyages aux Pyrénées et en Corse* : « Marseille est une Babel de toutes les nations, une ville des confins, plus tout à fait en France, mais pas encore à l'étranger » (1840 : 125). Cette caractéristique, unique en France, fournit une position culturelle propice à des individualisations identitaires. Ces individualisations permettent, non pas de créer une fragmentation malsaine, mais au contraire, de créer des multiplicités salutaires. Traditionnellement, Marseille est elle-même un espace entre-deux, entre la France et autre chose, elle a toujours été perçue comme n'étant pas vraiment la France, ainsi qu'on peut le voir dans *Tour de France* de Flora Tristan où elle écrivait en 1844 :

Plus je vois cette ville de Marseille et plus elle me déplaît. Cette ville n'est pas française. Il y a ici un ramas de toutes les nations, un Italien, un Grec, un Turc, un Africain et tous ceux de la côte du Levant. Ont-ils fait chez eux de mauvaises affaires, ils viennent à Marseille. Ces barbares des différents pays apportent dans leurs habitudes mercantiles des manières de faire plus ou moins juives et arabes. Il en résulte de tout cela que le commerce ici, en fait de fraude, de ruses, de fourberies ne le cède en rien aux plus grands forbans mercantiles du globe. Ce ramassis de banqueroutiers juifs et arabes et cette masse de filles publiques concubines de ces barbares. Devrais-je perdre le commerce du Levant que je chasserais cette corruption de la France. (2001 : 144)

Or, c'est justement cette caractéristique qui en a toujours fait sa force, force depuis peu découverte. Ce mélange ouvert qui a toujours fait peur tel un parasite à l'intérieur d'un corps hétérogène s'est soudainement transformé en richesse culturelle. Cette Étrangère en France a attiré l'attention nationale et internationale, plus particulièrement depuis les émeutes de 2005. Alors que les autres villes et banlieues du reste de la France s'enflammaient, Marseille était relativement calme – surtout si l'on considère sa taille et le grand nombre d'immigrés qui y vivent – et a ainsi suscité la curiosité du reste du monde; certains ont même envisagé le “modèle” marseillais. Mais, ce modèle n'est pas transposable car il est le résultat de spécificités toutes marseillaises et de la longue fermentation dé-constructrice de la non-reconnaissance de toute identité culturelle fixe et homogène. Marseille fut elle-même fondée sur ce principe lorsque la fille du roi autochtone Gyptis, choisit d'épouser un

étranger venu d'Asie Mineure, Protis. Ainsi a débuté la destinée multiculturelle de Marseille.

Marseille a toujours été une ville dans laquelle de nombreuses cultures différentes se côtoient et s'entrecroisent pour créer un quelque chose d'autre fluide qui varie selon les diverses fluctuations de population. Cette mosaïque de cultures a permis de développer un sens profond de différence par rapport au reste de la France à un tel point qu'être marseillais est revendiqué comme une nationalité par ses habitants. D'ailleurs, dans leur ouvrage *Plus marseillais que moi tu meurs*, Jocelyne Césari, Alain Moreau et Alexandra Schleyer-Lindenmann ont étudié ce phénomène et ont trouvé que tous les jeunes se considèrent Marseillais d'abord, avec un plus haut pourcentage pour les jeunes d'origine maghrébine. Pour ces derniers, se désigner en tant qu'Arabo-Marseillais, et se dire Marseillais d'abord dé-construit toutes les questions de nationalité nationale (française) et originelle (maghrébine) car « ils savent que, même ayant la nationalité française, ils ne sont pas forcément considérés par la société française comme de 'vrais' Français » (2003 : 29). Et, il apparaît que « l'identité marseillaise constitue incontestablement, et de manière extrêmement forte et prégnante, le référent majeur en matière d'identité sociale » (*Ibid.*, 50).

La culture qui s'est formée au cours des siècles est une culture méditerranéenne en accord avec la culture de ses multi-ethnies et qui est différente du reste de la France. À cet effet, lors d'une conversation avec Minna Sif, cette dernière m'a révélé que pour elle, il existe un endroit symbolique à Marseille, "Les pierres plates", à l'extrémité du Vieux Port; une sorte de plage des pauvres qui s'ouvre sur la Méditerranée et les navires en partance pour l'Algérie et qui définit bien la ville, une partie tournée vers la Méditerranée et l'autre tournant le dos au Nord. Ainsi, Marseille symbolise-t-elle une longue tradition de ville "étrangère" avec ses diverses vagues de migrations : italienne, espagnole, arabe, berbère, africaine, créole, vietnamienne et plus récemment, européenne de l'est, indienne, comorienne et chinoise. Il ne faut pas oublier les Gitans qui ne sont ni immigrés ni étrangers et qui font depuis longtemps partie de la culture de la région. Cette mosaïque culturelle est le patrimoine de tout Marseillais. C'est ainsi que dans *Méchantement berbère* la géographie marseillaise est un élément physique et symbolique primordial pour la nouvelle identité de Inna, le personnage central du roman. Cette géographie fonctionne comme

élément catalyseur des différentes données culturelles qui entourent et influencent Inna.

MÉCHAMMENT BERBÈRE

Dans son livre, *Méchamment berbère*, publié en 1997 par les éditions J'ai Lu, Minna Sif traite avec humour et subtilité les tribulations d'une famille d'origine marocaine dans la ville de Marseille et notamment la transformation de la mère, Inna. Effectivement, au départ, la narratrice nous dévoile une mère qui assume le rôle de la femme ancrée dans les traditions marocaines. Mais, peu à peu, au fur et à mesure que Inna évolue à travers l'espace marseillais, la narratrice retrace son évolution psychologique jusqu'à ce qu'elle arrive à assumer sa propre destinée, libre de tout joug culturel. Cette œuvre, qui prend ses sources dans la vie même de l'auteure, traite plus particulièrement des éléments féminins de la famille : la mère, Inna et les trois sœurs : le Chameau, le Tonneau et la Merguez (des sobriquets donnés par le père). Quant aux éléments masculins : le père, le Vieux et les deux frères (l'aîné, Mohamed et Hassan), ils existent plutôt en tant que repoussoirs. D'ailleurs, le père, que l'on ne connaît que par l'appellation "le Vieux", n'existe dans le discours de la narratrice, le Tonneau, que par le biais du souvenir, où sa présence est déjà une non-présence, car il a très rapidement abandonné sa famille à Marseille pour retourner au Maroc et commencer une autre famille. Il symbolise donc l'ancrage dans la culture traditionnelle maghrébine, un choix spatial et identitaire fixe. Ce qui est important de remarquer dans la narration de la vie du reste de la famille est la ville de Marseille comme personnage faisant partie intégrante de cette vie, et plus particulièrement les rues qui constituent la géographie restreinte de tout immigré marseillais, surtout d'origine maghrébine.

La géographie sociale marseillaise se scinde en deux parties bien précises, à la fois littéralement et figurativement : les quartiers nord et les quartiers sud. À l'intérieur même de cette partie nord existe ce qu'on appelle 'le quartier Arabe', situé au centre-ville mais au nord de la Canebière, son artère centrale, frontière symbolique entre 'eux' et 'nous' (voir l'illustration). Or, c'est dans cette partie que la famille de la narratrice évolue. Comme l'illustre le plan de la ville, il s'agit d'un territoire très limité qui constitue un réseau d'action marginal. En effet, ces quartiers sont également les quartiers des prostituées, des dealers, et

d'autres groupes marginalisés, tout en étant au centre de la ville; d'ailleurs, lorsque les filles rêvent d'échapper à leur père, c'est pour rejoindre un cirque de Gitans, qui représente une double marginalisation. Le quartier dit de la Porte d'Aix est ainsi décrit :

Cette médina marseillaise, noyée par un flot continu d'immigrés, jaillit des bords de la Méditerranée. Une vague déferlante d'Algériens, de Marocains, de Tunisiens, qui se déployait tumultueusement depuis les quais du port de la Joliette, pour s'en aller se jeter jusqu'au travers d'un entrelacs de ruelles malpropres ornées de spectres d'immeubles à la façade crevée, avachie. Un monde étrange et biscornu constellé d'une myriade d'enseignes lumineuses : La Rose de Souss, Boulangerie de Blida, chez Ali Delon coiffeur pour hommes, Hammam Papazian et autres Délices de Djerba, Au Bonheur des dunes, ou encore Raymond Toutissus. Et dominant l'ensemble, l'arc de triomphe, planté dessus un carré d'herbe vérolé de pisse et de merde, baptisé la Pelouse... L'orgueil de tous les habitants. (MB¹⁵ 21)

Cette description contient toute la symbolique de la géographie physique et psychologique des immigrés. Ils se trouvent non seulement dans une sorte de ghetto *de facto* pour habitants venant de tous horizons, mais encore dans un espace psychologique, entre deux pôles, leur pays d'origine et leur pays dit d'accueil. Cet entre-deux est représenté par des expressions qui évoquent deux bords dans un même mouvement, telles 'la médina marseillaise', 'Au bonheur des dunes', Ali Delon, et autres. Cet entre-deux linguistique traduit non pas un malaise mais au contraire, une appropriation de la langue des deux bords qui permet une dynamisation de la langue française. Un autre aspect important de cette description est évoqué par les expressions 'entrelacs de ruelles' et 'dominant l'ensemble, l'arc de triomphe'. Cette image de labyrinthe surplombé par un monument symbolique de l'empire de Napoléon III – au cœur de la grande époque du colonialisme français – offre une géographie panoptique qui se réfère à la fois à la structure d'une prison, les ruelles étant les cellules, et l'arc de triomphe, la tour de surveillance, et à la structure des tests auxquels doivent se prêter les rats de laboratoire, les ruelles étant le labyrinthe, et l'arc de triomphe, les scientifiques qui observent et qui contrôlent. Cette géographie générale se sous-divise en deux autres géographies, une géographie extérieure et une géographie intérieure, l'extérieure étant un espace féminin et

¹⁵ Toutes les références au roman *Méchamment berbère* seront désormais indiquées entre parenthèses par le sigle MB, suivi du numéro de page.

l'intérieure, un espace masculin, ce qui suggère un certain renversement de la structure de la famille maghrébine traditionnelle.

LES FEMMES

L'immeuble qu'occupe la famille est peuplé de femmes et d'enfants plus ou moins abandonnés à leur sort par leurs maris et pères, soit parce qu'ils les ont quittés ou parce qu'ils sont morts au travail, soit parce qu'ils sont symboliquement absents par leur passivité. Cet immeuble auquel la narratrice se réfère seulement par l'adresse, 7 bd des Dames (jamais chez nous), incarne son propre monde féminin qui, malgré l'image évidente d'un séraï où sont en principe confinées les épouses (et qui ici appartient à la compagnie Sonacotra), symbolise en fait la liberté nouvellement acquise de ces femmes. Il est à noter que cette liberté a été acquise, paradoxalement, grâce à leur mari maghrébin et à l'administration française :

Seulement Inna, depuis qu'elle se dégourdisait au contact de la ville, eh bien, elle ne se laissait plus manger sa part de colère en silence. Le Vieux, il en revenait difficilement de toute l'ordure qu'elle lui expédiait en travers les gencives. Bien sûr qu'il ne pouvait plus la battre comme autrefois. Parce que Inna, elle n'avait plus honte désormais d'afficher la couleur de son ressentiment. Et quel raffût nom de Dieu ! (MB 91)

Les femmes ont ainsi créé leur propre espace à l'intérieur de l'interstice entre leur culture d'origine et la culture de leur nouveau pays, tout en demeurant à l'intérieur de deux espaces restreints, l'immeuble et le quartier. Ce sont les femmes qui bougent à l'intérieur du labyrinthe littéral et symbolique, délimité par les démarches administratives et leur lieu de travail, c'est-à-dire par une certaine migration, qui est le lot de tout immigré. Migration car, d'une part, toute personne qui a eu affaire à la bureaucratie française sait qu'il est nécessaire d'effectuer plusieurs trajets pour tout formulaire administratif, et très souvent pour le même formulaire, ou même pour toute obtention de renseignement. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que ce quartier est également le quartier des prostituées, appelées aussi péripatétiennes, du mot grec péripateuein, voulant dire « se promener ». D'autre part, ces femmes ne sortent de ce périmètre que pour se rendre à leurs lieux de travail au-delà de la Canebière. Par exemple, Zohra, une des voisines de Inna, franchit cette frontière seulement la nuit, pour se rendre à un cabinet d'avocat situé 11, rue Saint Ferréol, afin de le nettoyer. De cette façon elle ne tache pas de sa présence la géographie des non-Arabs. Une autre

voisine, Zoubida, est “autorisée” à se déplacer dans les quartiers Sud lorsqu’elle rend visite à son mari à la prison des Baumettes, mais il s’agit en fait d’un autre enfermement dans un autre monde des immigrés : la prison.

Par contraste, le Maroc existe géographiquement seulement pour la nostalgie de la mère, non pas comme un possible retour. D’ailleurs, il lui serait impossible de retourner tant que son mari ne l’a pas répudiée car elle y perdrait sa liberté fraîchement acquise. Elle se contente alors de reproduire cet attachement par le biais de danses dans son appartement et de conversations avec l’une de ses voisines, Mme Alice, une juive marocaine qui connaît bien la région de l’Adrar et qui parle aussi le berbère :

Madame Alice, elle, possédait un accent, un accent rare, une langue fluide qui s’échappait d’entre son dentier pour s’en venir chantonner aux oreilles émerveillées de Inna. Et Inna, jamais elle n’était dupe, c’était pas le genre à se laisser entraîner pour de rien, elle le savait toujours quand elle en tenait pour du costaud, du solide sous le nez. Alors, du parler de Madame Alice, elle en redemandait tout son saoul. Elle voulait, quoi, en tenir pour son compte. (MB 20)

Alors que la mère s’échappe mentalement de l’espace du Boulevard des Dames grâce aux évocations de sa région natale au cours des entretiens avec Madame Alice, ces mêmes évocations représentent un manque de liberté pour ses filles : « Non vraiment, on n’en menait pas large au 7 Bd des Dames, nous autres. D’autant que Inna ne nous épargnait guère les détails de notre vie prochaine au Maroc. Merde ! Mariées à treize ans, enceintes à quatorze et battues à partir de quinze ans (MB 48). Les trois filles étant nées en Corse, elles sont françaises de naissance et leur vocabulaire est bien ancré dans la culture marseillaise comme le montrent les expressions typiques suivantes : bisquer, tomettes, blagueur, pardi, pour de rien, cager, fourbi, minot, caillasse, esquette, néguer. En conséquence, leur géographie mentale est différente. Le pays physique de leurs parents (le Maroc) est un pays étranger et leur pays physique (la France) ne l’est pas, mais leur pays psychologique n’est pas encore bien établi. Il existe chez elles un certain non-équilibre, une certaine étrangeté due à la perception par l’Autre. Cette étrangeté vient de leur géographie physique (et en partie psychologique) délimitée par le regard des autres. C’est la raison pour laquelle, à la conclusion du roman, une fois devenues adultes, les trois filles quittent Marseille, sortent complètement de la géographie de leur enfance, afin de pouvoir trouver une liberté complète à Paris, ce qui

représente en quelque sorte un espace neutre à partir duquel elles peuvent se trouver.

INNA

Inna, signifiant "maman" en berbère, est le pilier de la famille. Elle symbolise force et protection non seulement pour sa famille, mais aussi pour le "village" du 7 Bd des dames, ainsi que pour toutes les femmes battues (soit par les hommes soit par d'autres femmes) avec lesquelles elle entre en contact. Elle supplante son mari faisant preuve d'une détermination puissante qui fait défaut au maître de la famille. Le mari/père s'illustre par une magistrale faiblesse, se comportant en maître tyrannique envers toute la maisonnée, sans réussir à s'imposer véritablement. Par contre, la mère Inna ne fait pas beaucoup de bruit, ne dit pas grand-chose mais elle est la véritable force de la famille et en est le principal actant qui va bouleverser la structure familiale maghrébine traditionnelle. Elle ne se rend compte de cette force que lorsque son mari, le Vieux, les quitte, mais les lecteurs en sont conscients tout le long de la narration et ce dès la deuxième phrase du texte :

Alors, finalement c'était bien la vérité de Dieu que Hasma niquait avec le Kabyle du deuxième, notre palier à nous autres. Depuis trois nuits déjà, Inna se tenait l'œil en planque à travers une fente de la porte... Inna a brutalement ouvert la porte. Sur le palier, Hasma bégayait des explications confuses, une lampe de poche serrée entre les doigts... (MB 7)

Ce premier paragraphe, qui sert de présentation au personnage central d'Inna, annonce sa future omniprésence dans le texte ainsi que ses principales caractéristiques : son fort caractère et sa mission de protectrice. Cette scène nous montre une Inna indignée par les actions de sa voisine Hasma, veuve et mère de dix enfants. Inna ne se contente pas d'être outrée, elle passe à l'action. Au niveau de l'histoire, les lecteurs voient Inna comme une épouse maghrébine stéréotypiquement soumise : mariée à 13 ans à un homme de vingt ans son aîné, enceinte dès la première année, mère de cinq enfants, battue, bafouée, abandonnée par son mari qui prend deux autres épouses encore plus jeunes qu'elle; mais au niveau des structures narratives, de nombreuses caractéristiques du texte montrent son potentiel de femme libre et indépendante et sont prémonitoires de la prise de conscience de sa véritable identité de femme qui n'a besoin de personne. La première caractéristique annonciatrice de cette force dont elle n'est pas consciente

est le fait que très rares sont les moments où Inna n'est pas présente. Elle est omniprésente non seulement dans la vie de sa famille mais encore de celle de tous ceux qui l'entourent. À l'instar de *l'incipit* du texte, elle intervient constamment lors de disputes et "bagarres" (MB 7) et en impose aux autres du haut de ses un mètre soixante treize. Inna défend ses voisines lorsque des hommes les battent, elle se rebelle contre les secrétaires qui travaillent dans les bureaux qu'elle nettoie, elle intervient dans les bagarres entre femmes au hammam de l'Arménienne ou encore elle « ne courbait pas l'échine devant les dames des guichets... Les vilaines dames planquées derrière leurs guichets, elles tremblaient de toute leur cellulite de se voir traiter pareil qu'un paquet de merde. » (MB 100)

De plus, Inna symbolise une certaine force virile par le seul fait qu'elle jure constamment. Effectivement, Lila, une des filles de sa voisine Hasma, reçoit le sobriquet de 'l'homme' car elle ne sait parler sans dire des gros mots, or, quelques lignes plus loin, il nous est révélé que Inna jure à tort et à travers : « Elle ne savait pas se retenir. Par exemple, il lui suffisait de laisser tomber par mégarde une assiette ou un verre pour lâcher un brutal "bitte" ou "vagin" en berbère. C'étaient ses "zut" à elle » (MB 9). Elle ignore encore cette force stéréotypiquement associée à la virilité mais cet aspect associé à la description physique de Inna la rend on ne peut plus évidente aux lecteurs. La force psychologique de Inna exsude de son physique. Sa haute stature ainsi que les traits de son visage, accompagnés d'une attitude que l'on peut qualifier de stoïque, marquent les lecteurs de façon indélébile :

(...) Inna se touchait beaucoup la figure; une magnifique face d'Indienne Comanche, couronnée d'épaisses tresses brunes. Le meilleur, ça restait son front large qui abritait d'immenses yeux noirs, ses pommettes saillantes ses dents parfaitement blanches qu'elle brossait en mâchouillant des racines de *tsouik*. (racine au gout de réglisse). (MB 22)

Ce portrait de véritable princesse guerrière tout en dignité inspire respect et confiance. Les lecteurs sont face à une femme qui n'a peur de rien et qui peut les protéger. Plus loin dans le texte, ses yeux seront même comparés à des lance-flammes (MB 43). Nous voyons ainsi qu'elle est bien équipée pour faire face à tout défi.

Un autre élément de la narration, révélateur de la force dont elle ne prendra conscience que plus tard, est l'utilisation incessante de « bien sûr » et « pardi », son synonyme marseillais. De l'avis de la narratrice, cet usage fréquent insiste sur l'évidence de la force et de l'esprit

d'indépendance de sa mère, tandis qu'il faudra du temps à cette dernière pour s'en rendre compte. En voici quelques exemples :

Pardi, les femmes de la tribu de Achtouknes sont réputées dans le Sud marocain pour leur indépendance d'esprit. Des guerrières chleuhs qui pourchassaient le gland d'arganier jusque très loin à travers les plaines de l'Adrar et sans jamais crier fatigue ! « Des salopes qui piétinaient le devoir d'obéissance et de soumission à l'homme », hurlait le Vieux. (MB 15)

Bien sûr que Inna, toujours elle a refusé de se laisser avoir par la vie. (MB 23)

Bien sûr qu'elle aurait désormais les coudées franches. (MB 42)

La force de caractère de Inna traverse même la Méditerranée et inspire la crainte chez les deux nouvelles épouses du Vieux. Lorsqu'elle se rend au Maroc en 1995 lors de la mort de son époux, elle est toujours la première femme puisqu'il ne l'avait jamais répudiée et en tant que telle elle exerce un certain pouvoir sur les autres, mais également, son mythe de force de la nature l'a précédée :

Au fond, Inna leur paraissait bien plus redoutable que le Vieux. [...] Il courait sur son compte des légendes terribles. Comment elle avait battu le Vieux avant de le ficher à la porte; comment elle tenait haut la main un cabaret à putés dans les bas-fonds marseillais [...] (MB 168-69)

Cette puissance mythique ne vient pas bien sûr de la réalité mais d'une extrapolation basée sur sa force virtuelle telle qu'elle est ressentie par ceux qui la côtoient. Par contre, la prise de conscience par Inna de ce que la narratrice, ceux qu'elle a côtoyés et les lecteurs connaissent déjà, se met au grand jour en une magnifique apothéose sous la forme d'une tirade qui commence à la page 175 et se termine à la page 177. Cette explosion de mots et de rage n'est pas sans évoquer l'image d'un geyser contenu sous terre pendant une éternité. Il s'agit d'un flot incessant de puissance et d'affirmation de soi en tant que femme indépendante qui refuse de se laisser commander par toutes les coutumes et autres règles qui ont longtemps régi sa vie. Elle se révolte enfin ouvertement, non plus en agissant mais en prenant la parole. Régnant sur les mots, elle réapproprie son identité et sa liberté :

Inna n'avait pas mâché ses mots après le départ des haddoules. « Et bien, non ! Je ne veux pas lui pardonner. Allah connaît ma décision (...) et si je ne craignais pas tant la police marocaine, je me rendrais sur sa tombe. Je disposerais, dessus le monticule de caillasse durcie, un énorme tas de petit bois et j'y mettrais le feu, avant de danser autour en poussant des youyou comme pendant l'Ahwache berbère ... Mais le meilleur, ce sera quand j'irai le retrouver. Il ne se doutera de rien d'abord. Puis, je m'avancerai

doucement, je lui ferai un grand sourire avant de lui cracher fort dessus la figure. Voilà, c'est ça mon pardon !» (MB 175-77)

Ce feu d'artifice de paroles et d'esprit d'indépendance se trouve vers la fin du texte, et bien que le texte ne finisse pas sur cette longue tirade, il s'agit de la fin de l'omniprésence de Inna. Les dernières pages du texte sont consacrées au sort de ses trois filles. Son omniprésence n'est plus nécessaire car Inna a enfin atteint son potentiel.

LES HOMMES

Le côté masculin de la famille est influencé par la géographie de façon définitive. Le père représente la géographie marocaine bien établie, le frère aîné, Mohamed, choisit la France sans aucune réserve, et l'autre frère, Hassan, se trouve dans les limbes de la folie.

À Marseille, le père est le maître tyrannique de la maison, suit les traditions marocaines et a même, selon ses dires, fait le pèlerinage à la Mecque. Il n'a de nom que Le Vieux. Il rationne tout pour sa famille, y compris la nourriture et les vêtements. Nous comprenons pourquoi lorsqu'il abandonne un jour de 1977, sans prévenir, sa famille à Marseille, afin de retourner au Maroc et recommencer une autre vie avec deux nouvelles épouses, sans jamais répudier Inna. Sa présence n'est évoquée que par le biais du souvenir après son départ : « Le Vieux était désormais d'une absence omniprésente. » (MB 63). En effet, il est représenté comme une entrave à la liberté du reste de sa famille et semble régner en despote. Lorsque la narratrice parle des souvenirs qu'elle a de son père, il est rarement hors de la maison (renversant ainsi le stéréotype du rôle masculin), sauf pour choisir un mouton pour l'Aïd-El-Kebir et pour faire les poubelles afin de trouver des vêtements pour la famille. D'autre part, lorsqu'il est vraiment hors de la maison, c'est pour s'enfermer dans la vie traditionnelle marocaine une fois de retour au pays, traditions qui ne conviennent pas du tout à ses filles, qui à sa mort vont pour la première fois au Maroc. Ainsi que le précise la narratrice lorsqu'elle assiste à l'enterrement du père,

Nous autres, on épiait la scène depuis une fenêtre entrouverte. Les femmes, là-bas, sont considérées pareil que des clandestins. Il n'y a pas de régularisation possible pour elles car leur sexe les désigne comme naturellement irrégulières. Elles se rattrapent comme elles veulent derrière les hauts murs de leur cuisine. (MB 171)

Pour elles, cette géographie restreinte n'offre aucune possibilité de liberté, ni physique, ni psychologique. Par ailleurs, cet épisode a une

valeur symbolique car il démontre qu'elles ne peuvent observer la culture du père qu'une fois que ce dernier est décédé, c'est-à-dire une fois complètement libérées de la présence de son absence, une fois établie l'absence de son absence.

Quant au frère aîné, il a choisi l'assimilation. Ainsi, sa géographie s'est-elle déplacée du centre vers un quartier du sud de la ville (c'est-à-dire un quartier de non-immigrés). Il habite désormais à Mazargues, dans une villa, a pris un prénom français, a un mas à Lourmarin, dans le Luberon, où d'ailleurs est enterré Albert Camus, a un Berger Allemand, chien symbole des 'Gaulois' et mange même du cochon. Or, comble de l'ironie, il est le seul enfant à être né au Maroc. Cependant, lorsque ses sœurs et sa mère lui rendent visite, elles éprouvent un certain malaise et se sentent obligées de participer au nettoyage telles des servantes plutôt que comme des membres de la famille à part entière :

Il réussissait du côté de Mazargues, un coin chic de Marseille, parsemé d'avenues ombragées qui abritent des villas à grandes grilles avec chiens gueulards embusqués derrière les bégonias.(. . .) Nous, il fallait que l'on se fasse oublier en se rendant utile. On se déchaînait sur la vaisselle et les vieux cuivres. On tenait le chiffon de laine haut la main. On pourchassait la poussière. À table, au centre du jardin, nous en laissions la moitié au fond de l'assiette pour bien montrer combien nous étions polies pour des gosses de Maghrébins. (MB 109)

Le frère aîné, en choisissant le bord français de façon définitive, est devenu l'Autre de part la location géographique de sa maison. Ce simple fait classe automatiquement les sœurs dans le bord opposé. Aucun élément du texte n'indique que le frère les traite comme des servantes, mais ce seul choix géographique impose une certaine frontière psychologique. Or, il existe ici un renversement géographique ironique. Les sœurs qui se comportent comme des maghrébines au service d'un "Français" adoptent le rôle traditionnel des femmes maghrébines qui se doivent de servir les hommes. Cette caractéristique permet ainsi de déconstruire toute idée d'appartenance identitaire fixe qui nie l'indépendance et la liberté. Ce que les filles n'avaient pas encore atteint à cette époque-là elles atteindront plus tard à l'âge adulte. La déconstruction basée sur cette ironie des renversements des rôles qui mettent la culture française et la culture maghrébine dos à dos symbolise leur future liberté multiculturelle. La géographie du frère ne facilite pas non plus la liberté de mouvement pour les filles car elles doivent se comporter conformément à ce qu'elles pensent être les attentes du frère devenu pour elles un étranger. Ce frère qui est sorti du "quartier arabe"

pour ‘émigrer’ dans les quartiers sud est devenu un Français à part entière et a même honte de sa famille :

D’abord il avait drôlement honte de notre dégaine. La djellaba de Inna et nos tresses épaisses en jetaient au milieu du salon. On pouvait avec nos allures étranges lui porter la poisse dans son ascension vers le succès. Merde ! ... Oui, il était temps d’ouvrir les yeux sur notre situation en s’évitant toutes sortes de désillusions pour plus tard : on puait de partout l’immigré, voilà la vérité vraie ! (MB 109)

En fait, il représente l’autre bord de leur géographie : la société française, et même les autorités françaises, symbolisée par le Berger Allemand, chien typiquement associé aux policiers. La perception que la mère Inna et les trois sœurs ont du frère aîné en tant qu’Autre français le place automatiquement dans une position panoptique. En tant que Français, il appartient au monde qui a le pouvoir de surveiller et la possibilité de punir. Nous pouvons également voir ce panoptisme symbolique si nous observons la géographie restreinte du monde quotidien de Inna et des trois filles au centre de Marseille¹⁶, c’est-à-dire une enceinte qui évoque la structure d’une prison. Dans cette géographie, la Canebière, qui est une avenue centrale et métonymique de la ville de Marseille, sert de frontière entre le monde des Maghrébins et celui des Français, plaçant ainsi une barrière psychologique entre les deux. Puisque le frère aîné représente à leurs yeux la France, on l’associe, conséquemment, au pouvoir et à l’autorité administrative français.

L’autre frère, Hassan, a sombré dans la folie. Cette folie représente le malaise de l’impossibilité de faire un choix géographique. Hassan devient le symbole de ceux qui passent leur vie dans les limbes culturels et qui, au lieu de leur procurer une liberté géographique et identitaire – à l’instar d’Inna et des trois sœurs – les sombrent dans la folie, c’est-à-dire dans un malaise constant provoqué par l’emplacement entre deux cultures. Alors que cette position entre-deux permet à la mère Inna et à ses sœurs de créer leur propre culture, une culture libre et multiple, Hassan, lui, ne peut ni choisir l’une ou l’autre des cultures de base ni créer une identité multiculturelle. Il a son propre espace, mais il s’agit d’un espace dont il n’a pas conscience, ce qui en fait annule toute possibilité de liberté. Il va sans cesse d’un bord à l’autre :

Enfin nous autres, nous vivions au milieu de cet enfer comme on pouvait. Il n’y avait pas d’endroit dans la baraque pour se cacher de la violence

¹⁶ Voir le plan de la ville.

d'Hassan. Alors nous ramassions des coups par-ci par-là au hasard de ses crises. Il devenait terrible avec nous. (MB 124)

et

De ces virées nocturnes, Hassan, il rentrait dans un état léthargique qui durait plusieurs jours. On était ravies, on essayait de rattraper le temps perdu ; on allumait la télévision. (MB 125)

D'une part, il se comporte comme son père et bat ses sœurs, symbolisant ainsi le côté maghrébin du contrôle des femmes par les maris, pères et frères, et d'autre part son indifférence léthargique symbolise en quelque sorte le côté français pour lequel elles sont invisibles et donc placées dans un endroit où elles sont libres à l'intérieur d'un espace retreint. Par contre, le frère aîné rejette complètement Hassan « comme on le ferait d'un sans-papiers » (MB 127). Il a honte de lui comme il a honte de ses sœurs et de sa mère, et de plus il ne peut accepter le non-choix car il a choisi l'assimilation en rejetant complètement tout ce qui est maghrébin, y compris sa famille.

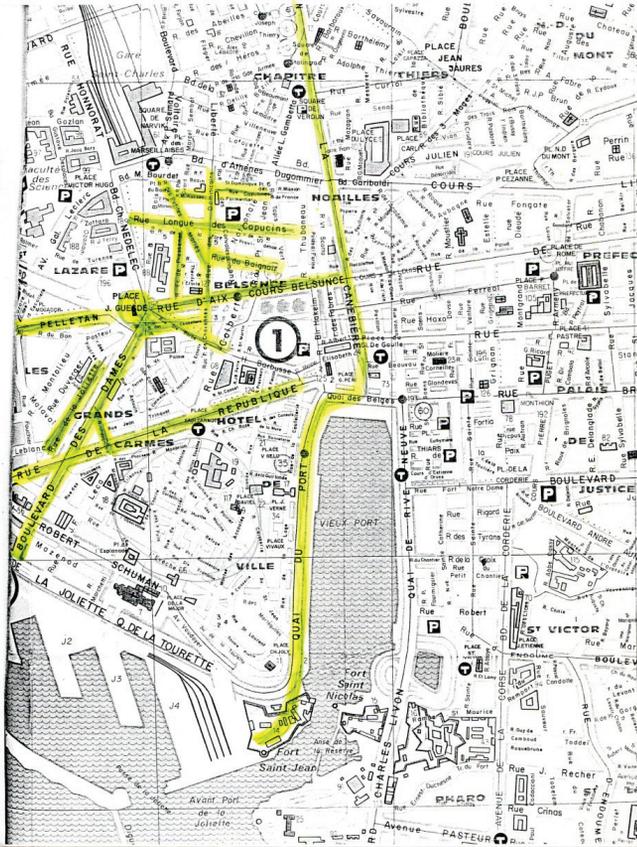
CONCLUSION

Comme nous venons de le montrer, seuls les éléments féminins de la famille, Inna et ses filles, ont réussi à créer leur propre espace de liberté à l'intérieur d'une géographie restreinte, en choisissant la migrance. Elles ont consciemment choisi de n'appartenir ni à l'identité totalement française, comme le frère aîné, ni à l'identité complètement maghrébine, comme le Vieux. Elles n'ont pas non plus choisi les limbes de l'entre-deux, ce qu'a fait Hassan. L'entre-deux géographique et psychologique qu'elles ont choisi s'avère être un espace d'appropriation de l'identité individuelle, non pas un espace de malaise identitaire; c'est un espace multiple aux paramètres identitaires qui leurs sont propres et qui échappent à toute étiquette fixe. L'espace féminin du quartier qui permet cette libération est un espace tout en puissance : « Bon sang ! Toutes elles possédaient de quoi remplir les annales de l'Histoire, de quoi faire péter la planète sociale. Des histoires à se planquer toute une vie au fond d'une grotte tellement c'en était injuste. » (MB 135)

Toutes ces femmes bafouées par leurs époux et par les circonstances sociales ont malgré tout trouvé la force de prévaloir dans cette géographie marseillaise limitée par la faiblesse violente des hommes (maris, pères, frères), mais aussi par leur aliénation au sein de la société française. Paradoxalement, c'est grâce à ce double enfermement qu'elles atteignent leur liberté par une migrance

psychologique et par-là même géographique, à l'instar de la réaction de Inna lorsqu'elle apprend la mort de son mari : « Lorsque j'ai su sa mort, j'ai aussitôt pris le deuil. Et avec quelle joie je me suis pavanée en blanc, de la tête aux pieds, à travers les rues de Marseille (MB 176). Cette citation symbolise à elle seule tous les paramètres de la liberté féminine atteinte par le biais de la migration. En un mouvement symbolique, Inna prend ainsi possession de sa géographie marseillaise affirmant une identité entièrement libre de son mari, dont la géographie est marocaine. Tout comme la ville de Marseille qui voit l'épanouissement d'un dynamisme créatif bien particulier grâce au contact entre toutes les cultures qui la composent – car les échanges créent obligatoirement une autre culture – Inna trouve, grâce à cette ville, la force de se forger une identité libre de toute spécificité culturelle fixe. Elle ne nie ni sa culture marocaine ni son identité française, car ce sont des identités indépendantes des règles et coutumes qui ne lui conviennent pas. En bref, à l'instar de la ville de Marseille, elle n'est pas tout à fait française mais pas non plus étrangère.

Illustration : Plan du Centre de Marseille. Indiqué en couleur renforcée à gauche, le périmètre à l'intérieur duquel Inna se déplace.



Ouvrages cités

- ABOU SADA, Georges. *Génération issues de l'immigration*. Paris : Arcantères, 1999.
- AMAR, Marianne et Pierre MILZA. *L'Immigration en France au XXe siècle*. Paris : Armand Colin, 1990.
- CÉSARI, Jacqueline *et al.* *Plus Marseillais que moi tu meurs*. Paris : l'Harmattan, 2003.
- ÉTIENNE, Bruno. "Fondement du Politique en Méditerranée". *La Pensée de midi*. Actes Sud 7.1 (2002) : 51-63.
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1975.
- MALAQUAIS, Jean. *Planète sans visa*. Paris : Phébus, 1999.
- SIF, Minna. *Méchantement berbère*. Paris : J'ai lu, 1997.
- TEMIME, Emile et Farid ATAR. *Migrance : histoire des migrations à Marseille*. Tomes 1, 2 et 3. Marseille : Édisud, 1994.
- TRISTAN, Flora. *Le Tour de France*. Paris : Indigo & Côté Femmes Éditions, 2001. [1844]

Transdisciplinarité et innovations linguistiques dans les œuvres de Mehdi Charef, Tony Gatlif et Farid Boudjellal

Ramona Mielusel
University of Toronto

INTRODUCTION

L'apparition de la littérature et du cinéma beurs dans le paysage culturel français dans les années 80 a suscité beaucoup de controverses quant à leur localisation par rapport à la culture française, mais aussi quant à leur forme artistique et à la voix d'expression. Ce nouveau phénomène culturel ainsi que son développement constant au fil des années entraîne un changement d'optique socio-politique et culturelle sur le territoire français. Les auteurs d'origine maghrébine tels Mehdi Charef, Tony Gatlif ou Farid Boudjellal non seulement apportent un nouveau discours et de nouveaux éléments ethniques et littéraires à la culture française, mais ils contribuent à la redéfinition de celle-ci d'après d'autres coordonnées. Ils arrivent ainsi à problématiser des concepts tels l'identité nationale ou la francité et à les redéfinir en fonction du nouveau contexte culturel.

Dans le présent article, nous nous proposons de voir, dans un premier temps, le positionnement des créations artistiques de Charef, Gatlif et Boudjellal dans le paysage culturel français et leur contribution à l'enrichissement des productions artistiques francophones. Dans un deuxième temps, nous discuterons la *nouveauté*¹⁷, telle qu'entendue par

¹⁷ Bhabha explique dans son livre *Location of culture* que : "The borderline work of culture demands an encounter with 'newness' that is not part of the continuum of past and present. It creates a sense of the new as an insurgent act of cultural translation" (7). En

Bhabha, dans le domaine de la création littéraire et filmique que les trois représentants de la communauté beure apportent non seulement au paysage culturel français et francophone, mais aussi au cadre des produits artistiques transnationaux. Pour appuyer nos propos théoriques, nous allons nous servir du livre *Le thé au harem d'Archib Ahmed* (1983) ainsi que de son adaptation cinématographique *Le thé au Harem d'Archimède* (1985) de Mehdi Charef, du livre de bandes dessinées de Farid Boudjellal intitulé *Petit Polio* (1999) et de deux films de Tony Gatlif, *Je suis né d'une cigogne* (1999) et *Exils* (2004).

LA PLACE DES CRÉATIONS BEURES DANS LE PAYSAGE CULTUREL FRANÇAIS

La littérature de provenance maghrébine de deuxième génération est produite en français, mais les sujets dont elle traite sont différents de ceux des ouvrages canoniques de la littérature française qui portent sur l'immigration, la marginalisation, la différence, le problème identitaire, le racisme, la pluralité culturelle, le plurilinguisme, etc. Le public visé est aussi distinct du grand public qui s'intéresse à la littérature française. De par sa complexité stylistique, mais aussi thématique, le texte de la littérature beure rejoint plusieurs types de lecteurs : ceux issus des banlieues, le public francophone, mais aussi le public international intéressé par les problématiques globales mentionnées plus haut. Le problème qui s'est alors posé a été celui de la classer et de la dénommer. Définie par certains théoriciens par les termes de *littérature maghrébine*, appelée par d'autres *littérature beure* ou *littérature issue de l'immigration*, ou bien même *littérature nomade*, elle n'a pas réussi très facilement à traverser la frontière de la *littérature francophone* pour se faire accepter comme partie intégrante de la littérature française. L'appellation qui nous paraît la plus appropriée dans le contexte de notre étude nous a été fournie par Michel Laronde. Il s'agit de « l'écriture décentrée », concept qu'il a proposé dans son étude sur le roman contemporain paru en 1996.

Avec l'entrée en scène de la nouvelle vague de la littérature issue de la communauté beure dans les années 80, se produit un renversement de

d'autres mots, l'idée de nouveauté chez Bhabha équivaut aux changements d'ordre rhétorique et culturel qui surviennent dans le contexte d'un espace de négociations et de nouvelles rencontres culturelles et artistiques comme celui de la culture française contemporaine dans notre cas.

point de vue face à la littérature traditionnelle française. Il ne s'agit plus d'une thématique centraliste ou bien d'un auteur qui propose une vision monolithique du monde romanesque et de ses personnages. Avec la littérature beure, la narration subjective s'implante à travers les voix diverses des personnages qui présentent leur perception des événements.

Michel Laronde considère l'émergence de ce nouveau type de discours comme le moment important d'un écart dans la littérature contemporaine. *L'écriture décentrée* rend compte des changements à l'intérieur de la culture française, changements marqués clairement par des différences linguistiques et culturelles, changements dus, en grande partie, à l'origine étrangère de certains écrivains. Selon Laronde, l'écriture est « décentrée » seulement par rapport à une langue et à une culture canonique normatives. Autrement dit, elle ne suit pas entièrement les repères de la langue soignée utilisée dans les écritures françaises classiques, mais elle se décentralise de celles-ci et introduit un autre langage, celui parlé dans les banlieues, le langage de la périphérie de la culture. *L'écriture décentrée* produit ainsi un texte qui cultive des décalages linguistiques et idéologiques par rapport à la littérature française :

L'Écriture [...] produit le « décentrage » du Message dans sa valeur en attaquant la Langue (la forme) mais le « décentrage » du Message dans sa valeur produit une Écriture qui reconstruit la Langue *autrement*; d'où le bien fondé de la métaphore optique : il y aura double réfraction de l'une sur l'autre – de la forme sur la valeur et de la valeur sur la forme – et cette biréfringence des deux parties du Message causée par l'Écriture fonde le « décentrage ». (Laronde 10)

Pourtant, Laronde (1996 : 12) souligne que ce nouveau discours n'est pas contraire à la norme littéraire française, mais qu'il englobe, d'une part, la tradition française et, d'une autre, le renouvellement à l'aide d'éléments qui tiennent de l'hybridité culturelle : traditions littéraires, langages, procédés stylistiques, croyances et éléments de nature culturelle liés à une communauté. Ainsi, l'écriture décentrée réussit-elle à transmettre un nouveau message tout en reconstruisant la langue autrement.

Tout comme le cas de la *littérature décentrée*, l'émergence du cinéma beur dans les années 80 marque un important moment de contestation de l'eurocentrisme du cinéma traditionnel produit en France. Les intellectuels issus de la communauté beure qui s'intéressent au domaine cinématographique prennent la parole pour attirer l'attention du public sur la perspective de l'Autre, du marginal qui

présente sa façon de voir les changements d'ordre politique et culturel en France. Ce type de cinéma a provoqué également des discussions sur son positionnement par rapport au cinéma français de l'époque moderne, et sur sa définition. Appelé par certains théoriciens *cinéma beur*, par d'autres *cinéma exilique* ou *cinéma issu de l'immigration*, il n'a tout simplement jamais trouvé sa place dans le cinéma français. Pour définir le cinéma issu de la deuxième génération d'immigration maghrébine en France, nous pensons que les explications données par Hamid Naficy (2001) sur le cinéma exilique, qu'il appelle *cinéma accentué*, peuvent s'appliquer très bien au genre de cinéma produit par Charef et Gatlif.¹⁸

Les films *accentués*, ainsi que leurs auteurs, sont originaux de plusieurs points de vue, d'où le défi de les enfermer dans une tradition filmique, comme dans le cas de Tony Gatlif ou de Mehdi Charef. On retrouve constamment des changements de perspective artistique d'un auteur à l'autre, sans mentionner l'écart entre les productions chez le même cinéaste à différentes périodes de sa vie. Le renouvellement thématique et stylistique dans les créations filmiques de Charef et de Gatlif, ainsi que la déterritorialisation des auteurs (suite à leur immigration) sont des facteurs constants de fragmentation et d'innovation de leur vision artistique.

Ce qui attire l'attention dans des films tels que *Le thé au harem d'Archimède* de Charef ou dans *Exils* ou *Je suis né d'une cigogne* de Gatlif, c'est l'esthétique de la juxtaposition de certains images et événements, apparemment sans liens qui justifient cette proximité, juxtaposition qui crée une déstabilisation de l'action. Ce positionnement à la limite des genres (entre le documentaire et le film artistique) et des modalités de production artistique situe le *cinéma accentué* dans une certaine opposition d'ordre formel face au cinéma traditionnel français. Décidemment, le *cinéma accentué* n'est pas une catégorie de production qui se superpose sur le modèle classique européen. Il ne se situe pas non

¹⁸ Il est difficile de donner une définition précise du cinéma accentué, comme le remarque Naficy, car les productions artistiques des auteurs qui font partie de ce cinéma sont très diverses. Les films accentués se caractérisent par leur style fragmenté, par le plurilinguisme, mais aussi par la complexité des personnages qui se trouvent à la rencontre de cultures différentes et de plusieurs langues d'expression. D'après Naficy, ces films font partie des productions indépendantes issues de financements privés ou financées par les artistes-mêmes, et se caractérisent par la localisation des personnages entre le centre et la marge. Les auteurs se trouvent eux-aussi dans une position interstitielle et par rapport à la société, et par rapport à l'industrie cinématographique.

plus en opposition au cinéma français, mais dans la continuation de celui-ci tout en utilisant de nouvelles thématiques, des techniques diverses ainsi que des éléments culturels spécifiques. Naficy emploie le terme de « politics of hyphen » (15) pour définir ce type d'approche cinématographique. L'hybridation des genres et la subjectivité liminale qui résultent des productions artistiques beures mettent ces films en même temps en marge de la société, mais aussi au centre de l'intérêt de la culture actuelle.

Être situés « entre les deux » détermine leur auteurs à maintenir une relation ambivalente avec leur lieu d'origine, qu'ils idéalisent dans leurs productions filmiques, et leur pays d'accueil où ils se sont « enterrés », au moins de façon provisoire, et où ils sont reconnus et respectés :

They maintain an ambivalent relationship with their previous and current places and cultures. Although they don't return to their homelands, they maintain an intense desire to do so – a desire that is projected in potent return narratives in their films. In the meantime, they memorialize the homeland by fetishising it in the form of cathected sounds, images, and chronotopes that are circulated intertextually in exilic popular culture, including the film and music videos. (Naficy 12)

La position liminale de leurs films et de leurs conceptions politiques les font toujours osciller entre les extrêmes. Les cinéastes n'offrent jamais un seul point de vue, une seule clé de « lecture » de leurs films qui sont toujours en voie de transformation, de signification nouvelle. Leur situation à la limite des genres (documentaire versus artistique) et entre deux territoires auxquels ils n'appartiennent plus entièrement les transforme en sujets hybrides, fragmentés et multiples. Ils donnent naissance, à travers l'histoire de leurs personnages, à des « identités syncrétiques, hybrides et virtuelles »¹⁹, comme les appelle Hamid Naficy :

As partial, fragmented and multiple subjects, these filmmakers are capable of producing ambiguity and doubt about the taken-for-granted values of their home and host societies. They can also transcend and transform themselves to produce hybridized, syncretic, performed or virtual identities. None of these constructed and impure identities are risk-free [...]. (13)

Naficy parle également dans son livre d'une caractéristique qui pourrait s'appliquer d'une façon collective aux créateurs du *cinéma accentué*, même si leurs produits sont très divers, tant dans la conception

¹⁹ Nous traduisons.

que dans la forme. Il s'agit de l'hybridité narrative qui caractérise les productions de ce cinéma. En effet, par la problématisation intentionnelle des limites du genre cinématographique traditionnel il se situe entre documentaire et film artistique, entre fiction et non-fiction, entre description et dialogue, entre social et psychique, entre autobiographique et représentation réaliste d'une nation ou d'une communauté.

Pour montrer *la différence* dans la création des personnages des films *accentués*, les cinéastes utilisent des codes langagiers ethniques dévoilant le bagage culturel spécifique de ces personnages. Ce qui fait peur aux cinéastes en question n'est pas seulement la *déterritorialisation* (Deleuze) et une possible perte des repères, mais aussi l'angoisse de perdre l'aisance de parler dans leur langue maternelle. Comme ils veulent rendre leurs films accessibles à un large public, ils se voient mis en situation de choisir entre les langues de circulation internationale, comme le français et l'anglais, et leurs langues d'origine. Pour ces cinéastes, la langue représente non seulement un marqueur identitaire, mais aussi un signe d'appartenance à la communauté dont ils sont issus. À cause de ce défi linguistique, beaucoup de films *accentués* sont soit réalisés directement dans la langue primaire de leurs créateurs (et doivent recourir à des sous-titres), soit bilingues ou même multilingues, ce qui fait que nous pouvons retrouver des voix plurielles provenant d'individus ayant des accents divers. Ce choix peut beaucoup nuire aux films *accentués* en termes de distribution et de notoriété.

LA FORME DES CRÉATIONS BEURES. TRANSGRESSION DES GENRES.

Comme mentionné antérieurement, la *littérature décentrée* et le *cinéma accentué* se caractérisent par l'hybridation des genres et des procédés artistiques. Le mélange de genres littéraires et de techniques filmiques les distinguent des autres textes et films canoniques, mais ne les y opposent pas. Les éléments artistiques engendrés par les productions artistiques de Charef, Gatlif et Boudjellal leur donnent de l'originalité.

L'idée de dépassement ou de déplacement des limites artistiques traditionnelles se retrouve non seulement au niveau linguistique, où le langage commun est transposé en langage créateur, mais aussi au niveau de la forme des représentations créatrices de Charef, Boudjellal et Gatlif.

Par exemple, dans les textes de Charef, comme dans d'autres récits de vie beurs, il y a une superposition du fictionnel et de l'autobiographique. Ces récits s'inspirent de la vie réelle, de l'expérience des auteurs qui ont vécu dans la cité et qui connaissent ce monde avec minutie. Grand nombre de scènes dans le livre ou dans le film font référence à la situation précaire des jeunes gens dans la banlieue. Charef même y a vécu depuis son arrivée en France à l'âge de dix ans. Dans le film inspiré de son livre nous remarquons que les décors sont familiers (le film est en effet tourné dans la banlieue parisienne et à Paris). En effet, dans beaucoup de scènes du film *Le thé au Harem d'Archimède* nous pouvons découvrir la pauvreté dans laquelle vivent les familles d'immigrés ou les Français de banlieue. Chez Madjid (un des personnages principaux du livre et de l'adaptation cinématographique), les membres de la famille sont nombreux : cinq enfants et les parents dans un appartement de trois chambres. Charef insiste sur cet aspect et dans le texte littéraire, et dans une des scènes du début du film. La table du salon, où la grande famille se réunit pour manger, sert aussi de bureau aux plus jeunes qui fréquentent l'école. Le même espace est aussi employé comme dortoir. Si l'on compare ces scènes du film de Charef avec des scènes des documentaires sur les habitants de la banlieue, on remarque immédiatement leur forte ressemblance.

L'épisode à la ANPE²⁰ qui se retrouve dans le livre et dans le film de Charef est aussi basé sur son expérience de vie. Charef, avant de devenir écrivain et producteur de films, a travaillé à l'usine et dans d'autres petits emplois mal payés. La scène est révélatrice pour montrer l'inégalité sociale et le racisme qui existaient dans les années 80 en France. La séquence attire l'attention sur le contraste entre les jeunes Beurs, parfaitement aptes à travailler, et les jeunes Français qui ont toujours priorité. Dans cette scène, Madjid est empêché de s'inscrire à des cours de mécanicien ou comme moniteur d'auto-école pour lesquels soit il faut être français, soit il faut avoir une très bonne vue. L'inspecteur social lui dit : « Il n'y a rien pour vous, mon vieux. Je suis désolé »²¹. L'institution n'a rien à lui offrir car, ayant des parents maghrébins, il n'a pas la nationalité française même s'il est né en France. Il a donc, par défaut, la nationalité algérienne, comme ses parents, conformément à la loi française de l'époque. Mais apparemment, les

²⁰ Les acronymes d'ANPE signifient Accueil National de Pôle d'Emploi et c'est l'office de poste d'emploi pour les chômeurs en France.

²¹ Mehdi Charef, le film *Le thé...*, nous transcrivons.

autres stages sont aussi réservés aux Français, car le jeune Français qui attend dehors, même s'il a des lunettes avec des lentilles épaisses, trouve une place pour le stage de moniteur d'auto-école. À travers cette scène, Charef présente d'une manière fictionnelle les réalités sociales en France, tout en se basant sur son expérience personnelle. Il arrive ainsi à entrecroiser la fiction avec la réalité et l'autobiographique.

À la différence de Charef, Boudjellal se sert des bandes dessinées, genre de la littérature de jeunesse, pour exprimer la réalité à laquelle les immigrés d'origine maghrébine ainsi que leurs enfants doivent faire face en France. Il le fait d'une manière voilée sous les traits d'un enfant de huit ans atteint de polio. Il utilise le ton moqueur et les stéréotypes qui circulaient sur la population maghrébine en France dans les années 60 pour, en fait, se moquer de la réalité politique et sociale de l'époque. En plus, le personnage principal a beaucoup de traits en commun avec l'auteur, d'où on peut tirer la conclusion que Mahmoud n'est que son *alter ego*. Le pictural éclaire le textuel, les mots argotiques se mélangent avec le français standard, le politique et le social s'ajoutent au fictionnel et finalement on comprend que le texte de *Petit Polio* n'essaie pas seulement d'éduquer les enfants mais plutôt d'inviter les adultes à s'interroger sur des problèmes politiques et culturels. Boudjellal réussit aussi à passer d'un ton comique et caricatural à un ton sérieux comme dans les deux derniers tomes de *Petit Polio* où il parle de la guerre en Algérie et de ses fortes conséquences des deux côtés : du côté des soldats français partis en Algérie pour lutter contre le FLN²² et du côté des Algériens immigrés en France. Ceux-ci sont victimes du racisme des Français et en même temps sont considérés des traîtres par leurs compatriotes restés au pays. Dans un autre volume, Boudjellal éduque ses lecteurs sur l'histoire des Arméniens par l'intermédiaire de la grand-mère de Mahmoud, qui est décrite comme un personnage qui a survécu au génocide des Arméniens en Turquie.

Bien que ce soit un livre de fiction, plusieurs personnalités politiques du temps apparaissent dans le récit, comme par exemple le Général de Gaulle et le maire de Toulon, M. Bellegou. La figure du Général de Gaulle est dépeinte d'une façon ridiculisante non seulement quand le petit Mahmoud montre à ses amis la caricature qu'il a faite lors de la visite du général à Toulon dans les années 60, mais aussi quand le dessin est emporté par le vent jusqu'à la voiture présidentielle. Le chef

²² Le FLN (Front de Libération Nationale) est le mouvement séparatiste algérien qui a lutté contre l'armée française et pour la libération du pays du pouvoir métropolitain.

de l'État demande une entrevue en tête-à-tête avec le maire. Tous les habitants de la ville pensaient que les deux hommes politiques s'étaient rencontrés pour débattre le problème de la Guerre en Algérie afin de décider d'arrêter ce conflit (un vrai défi à cette époque-là). Mais le Général est plus préoccupé par la caricature naïve faite par l'enfant. Ce n'est qu'un des nombreux éléments « réalistes » employés par Boudjellal dans son texte. Pourtant, cet exemple est révélateur de l'interdépendance entre le réel et le fictionnel. Par la fictionnalisation et l'ironisation des épisodes politiques marquants de l'histoire coloniale et de l'histoire de l'immigration en France, Boudjellal réussit à les rendre plus accessibles aux divers publics tout en ajoutant son expérience personnelle et son point de vue au sujet de la guerre d'Algérie et de l'intégration de sa famille et de ses proches à la culture française.

Dans les films de Gatlif, nous pouvons aussi parler d'une hybridité dans la création artistique. Il est un metteur en scène très original, car ses films dépassent constamment la limite du fictionnel se trouvant ainsi entre l'artistique et le réel. Ses œuvres se situent au passage des frontières interdisciplinaires. À titre d'exemple, le début très suggestif du film *Je suis né d'une cigogne*. Pendant les premières minutes on voit des gens manifestant contre le chômage et le racisme. Cela crée l'impression d'un reportage filmé dans la rue sans trucages ou sons ajoutés en studio. Nous pouvons entendre les bruits de fond des voitures qui passent dans la rue et le souffle du vent. Les deux personnages principaux, Otto et Louna, font partie du groupe sans sortir en évidence d'aucune manière. Seulement au moment où ils se séparent de la foule des gens et commencent à dialoguer, on comprend qu'il s'agit d'une œuvre de fiction. Pourtant, ce passage de la réalité à la fiction est très subtil et il existe toujours un va-et-vient entre les deux.

Ce mouvement constant entre le documentaire et le film artistique est aussi présent dans le film *Exils* de Gatlif. Par exemple, la rencontre de Zano et Naïma (les deux protagonistes du film) avec une famille de Gitans n'a rien d'artistique, elle présente un intérêt purement sociologique. Dans les interviews accordées par l'auteur et par les acteurs Romain Duris (l'interprète de Zano) et Leiba Azabal (qui joue Naïma), ils affirment que dans cette scène il n'y avait rien de planifié, aucune direction technique. Les deux acteurs ont été encouragés à se comporter naturellement et à se lier d'amitié avec la famille nomade. C'est de même pour les scènes aux champs d'Almería où les deux personnages rencontrent des immigrés illégaux. Ces derniers ne

« jouent » pas, mais ils se comportent d'une manière naturelle tout en sachant qu'ils étaient filmés.

Il y a donc des passages entiers qui apparaissent comme des fragments de la vie réelle des gens qui se trouvent sur un certain territoire. On y retrouve également des scènes statiques ou des cadres qui peuvent être interprétés comme des photographies ou des fragments en soi, hors du cadre du film. Un exemple concluant est représenté par une scène filmée à travers un mur décrépit en Alméria qui donne l'impression d'un encadrement naturel du paysage. Ou bien, dans la scène du passage illégal de la frontière entre le Maroc et l'Algérie dans le film *Exils*, où Zano et Naïma dépassent une femme et un enfant qui restent immobiles tout au long de la scène tandis que les deux protagonistes s'approchent du paysage/cadre. Néanmoins, les autres scènes juxtaposées, les ellipses, les voix-off, les coupages, les angles de prise de vue inattendus et tous les autres éléments techniques utilisés par Gatlif dans ses films les ramènent sur la voie de l'artistique.

Dû à leur complexité d'ordre formel et à leur localisation face à la culture actuelle, les œuvres analysées se trouvent toujours dans un entre-deux ou bien dans un *tiers-espace* tel que défini par Bhabha. C'est un espace de négociations constantes, d'acceptations et de rejets d'éléments culturels divers, voire un espace fonctionnel dans l'acceptation de Böer²³. Dans ce lieu de transition d'un genre artistique à l'autre, à la limite entre la marginalisation et l'acceptation de ces œuvres parmi les productions françaises canoniques, de nombreux échanges se produisent entre des éléments culturels hétérogènes.

VOIX/VOIES ARTISTIQUE(S) DANS LES CRÉATIONS BEURES

Si dans la littérature canonique française le marginal ou l'Autre était un objet d'analyse décrit de l'extérieur, dans la littérature des dernières décennies c'est le sujet marginal même qui parle et, par conséquent, les points de vue se multiplient. Ce qui attire l'attention sur

²³ L'écriture et la traduction, d'après Böer, deviennent un exemple de la production des frontières comme espaces fonctionnels. En d'autres mots, le genre littéraire et, dans notre cas, le filmique comme un autre moyen d'expression littéraire, transgressent les frontières pour établir un dialogue. L'écriture dans l'espace littéraire, par sa nature, est un lieu du possible, mais par l'ouverture vers une négociation constante et une interaction des genres et des thèmes, elle réussit à devenir un espace fonctionnel.

ce sujet est le fait qu'il n'essaie pas de se justifier ou de se créer une identité valable; l'œuvre elle-même devient une recherche infinie de ce sujet. Cela ne veut pas dire que l'écriture beure se distancie ou renie catégoriquement la continuité logique de la tradition littéraire. Au contraire, elle adopte deux perspectives qui ne s'excluent pas, mais qui cohabitent dans la même œuvre.

Dans un premier temps, nous constatons une internalisation ou une prise en compte de la narration par un *narrateur hétérodiégétique* (Genette 1972) qui connaît tout sur son personnage et adopte donc une perspective omnisciente. En d'autres mots, le narrateur n'est pas impliqué dans l'histoire, mais il peut percer dans la raison des personnages et peut juger leurs comportements. Dans ce cas, le texte à chronologie linéaire s'inscrit évidemment dans la tradition romanesque classique.

Par exemple, au début du roman de Charef, *Le thé au Harem*, le narrateur décrit l'état d'âme de Madjid tout en se référant à ses traits psychologiques. De même, en parlant de la situation des jeunes habitants de la banlieue, il s'identifie avec leur sort et devient même sentimental dans ses paroles :

Faut surtout pas chialer, parce que la faiblesse est alors reconnue, citée, criée, répandue. Faut pas pleurer. Faut pas, petit !

Emmagasiner encore et toujours en attendant, avec l'espoir peut-être de se réconcilier avec soi-même et avec sa vie. Sinon c'est l'explosion, ça se réveille comme un volcan qui a longtemps ruminé sa vengeance contre tout ce qui lui a été bourré dans la gueule. Il évacue l'énergie somnolente en ses trips. De bonne elle est devenue mauvaise, dévastatrice et c'est la violence. Le refus. Le refus de se laisser étouffer. Contre la récupération de soi. (58)

Pareillement, Boudjellal respecte la chronologie des faits en exposant dans son œuvre les événements passés dans la vie de Mahmoud et de sa famille de juillet 1958 jusqu'à août 1962. L'histoire suit le destin du personnage principal et des personnages avec lesquels il entre en contact. Quant au film *Je suis né d'une cigogne* de Gatlif, il introduit à la quatrième minute le narrateur dans la voix-off qui présente le personnage principal Otto et ses activités quotidiennes de la même façon qu'un narrateur omniscient le ferait. La description, même si elle est sommaire, apporte des informations essentielles sur le personnage et sur son parcours. Le narrateur présente Otto comme suit : « Et ainsi, chaque matin, à peine sorti de ses rêves de chômeur, Otto plonge dans un monde logique et sans pitié. Urine : trois quarts de litre environ.

Café soluble : lyophilisé, soi disant décaféiné : 20 centilitres. Toilettes : trois à quatre décilitres. »²⁴

Dans un deuxième temps, à un certain moment dans le récit, c'est le personnage qui prend la charge de l'action et qui parle. Aucun jugement de valeur ne transparaît dans le récit. Le personnage raconte son histoire, pense, crie, se justifie, tout cela sans qu'aucune autre instance extérieure n'intervienne. La perspective de l'histoire lui appartient, car la *focalisation* devient *interne* (Genette 1972). Dans le film *Le thé au harem d'Archimède*, le spectateur regarde de l'autre côté de la caméra ce qui arrive à Pat et à Madjid, qui racontent leur périple dans la banlieue et dans les rues de Paris. On lui révèle aussi les perspectives des autres personnages qui entrent en contact avec Pat et Madjid. Dans le film *Exils* de Gatlif, nous retrouvons le même procédé. Le début du film montre de dos un homme qui n'est autre que Zano, un des deux personnages principaux. Le plan s'ouvre et avec lui la perspective du spectateur qui voit, en même temps que le personnage, l'image de la périphérie : l'autoroute et les bâtiments entassés aux alentours.

Dans la même perspective, notons la scène avec la caricature faite par Mahmoud dans *Petit Polio* qui nous montre les angoisses et la peur éprouvées par l'enfant et sa façon de réagir. Le temps employé est le présent et il n'y a nulle part de discours rapporté, ce qui prouve que le narrateur laisse libre voie/voix à son personnage. Ces deux plans narratifs coexistent et se succèdent dans le type *d'écriture décentrée* et dans le *cinéma accentué* en tant que moyen de construction formelle de l'œuvre.

À part la perspective narrative, comme toute écriture postmoderne, l'écriture beure se caractérise par la fragmentation et l'hybridation du texte à l'aide des différents niveaux de langues qui s'y retrouvent. De la voix narrative jusqu'au divers types d'écriture, de l'intention créatrice jusqu'à la langue d'énonciation, tout se trouve dans un métissage qui tisse une œuvre différente des productions antérieures. Il est intéressant d'analyser brièvement la langue du narrateur et, plus spécifiquement, des personnages qui prennent la parole dans ces productions artistiques.

Pour Charef, Boudjellal et Gatlif l'œuvre (bande dessinée, roman, film) représente à la fois un document d'ordre historique et culturel car elle est un témoignage d'un vécu à part. Ces auteurs sont, en même

²⁴ Extrait du film *Je suis né d'une cigogne* (1999) de Tony Gatlif (nous transcrivons).

temps, porte-parole de leurs parents, de leurs voisins, de leurs ancêtres illettrés qui n'ont pas pu s'exprimer autrement qu'à travers la voix des artistes ressortis de leur milieu. La langue détient dans l'écriture beure une importance capitale. Elle arrive à créer un nouveau discours qui marque la différence entre la littérature canonique et la nouvelle littérature issue de l'immigration franco-maghrébine. Ce nouveau discours laisse son empreinte sur la culture française et ouvre la voie vers la pluralité culturelle et le transnationalisme. Ce renouvellement de la langue se discerne à plusieurs niveaux du texte : dans les éléments d'oralité ou dans la reproduction des accents de la première génération d'immigration, dans la langue des jeunes de la banlieue (comme l'exemple du verlan) et bien évidemment dans les mots de provenance arabe renvoyant aux pratiques sociales orientales qui rajoutent à la richesse culturelle du texte.

Notons tout d'abord que ces auteurs reproduisent phonétiquement l'accent des immigrés de première génération qui non seulement modifient la prononciation de certains mots français, mais introduisent aussi dans leur discours des expressions arabes. Malika, la mère de Madjid, a du mal à reproduire certains sons en français. Au lieu de Josette elle prononce « Chosette », au lieu de M. Levesque elle dit « Mesieu Livique ». Le père de Mahmoud fait de nombreuses fautes de grammaire : « Oui, tu es Algérien même si tu l'as pas demandé... Ici on est pas chez nous mais il y en a **beaucoup le** travail !...[...] Et ici, si tu travailles bien à l'école **tu peux en gagner l'argent** mieux que moi !...[...] Mais quand tu es venu au monde, **personne il est plus content** que moi... » (Boudjellal 53). La mère aussi dit : « Choisit **laquelle** carte on va envoyer à la famille d'Algérie » ou « Le docteur, il a dit que le sable **c'est** bon pour ta jambe !... » (5-6). Alors la voix qui ressort dans les textes dans ce cas est celle des membres de la première génération d'immigrants qui sont illettrés dans leur majorité et qui n'auraient jamais pu s'exprimer à l'écrit. Pourtant, la deuxième génération leur porte une grande estime, vu la place qu'ils leur accordent dans leurs œuvres.

Dans les œuvres *décentrées* et dans les films *accentués*, les personnages qui représentent la deuxième génération de Maghrébins se trouvent toujours écartelés entre au moins deux langues, sinon plusieurs : la langue de leurs parents (l'arabe ou le berbère) et la langue d'adoption (le français). Par exemple, quand Malika, la mère de Madjid, s'énerve et commence à crier après son fils, elle prononce des phrases

elliptiques presque incompréhensibles. Si les parents s'expriment avec difficulté en français, les jeunes Beurs peuvent facilement utiliser différents registres du français et quelquefois ils peuvent aussi comprendre des bribes de l'arabe que leurs parents utilisent pour communiquer avec eux. Dès le début du roman Madjid écoute les plaintes de sa mère en arabe quand elle se voit impuissante face à sa situation sociale et familiale et que l'aisance en français lui fait défaut. Au tout début, elle essaie de parler en français quand elle lui demande d'aller chercher son père au bar. Lui, il fait semblant de ne pas l'écouter. À son tour, Madjid cherche à se « venger » de sa mère en utilisant un langage qu'il est sûr qu'elle ne peut pas comprendre. Comme Malika « se soulage » en le dénigrant ou en parlant dans sa langue maternelle, car, pour la mère, celle-ci est sûrement plus expressive et lui permet de mieux exprimer ses sentiments et ses frustrations, Madjid, lui aussi, « se défend » en faisant appel à son langage, le langage des jeunes de la cité que les parents ne peuvent pas comprendre. Cet échange de répliques entre les deux personnages devient d'une certaine manière un langage parallèle. À la réplique de son fils, la mère, vexée et impuissante, répond par une tirade de mots en arabe :

Je vais aller au consulat d'Algérie, elle dit maintenant à son fils, la Malika, *en arabe*, qu'ils viennent te chercher pour t'emmener au service militaire là-bas ! *Tu apprendras ton pays, la langue de tes parents et tu deviendras un homme*²⁵. Tu veux pas aller au service militaire comme tes copains, ils te feront jamais tes papiers. Tu seras perdu, et moi aussi. Tu n'auras plus le droit d'aller en Algérie, sinon ils te foutront en prison. C'est ce qui va t'arriver ! T'auras plus de pays, t'auras plus de racines. Perdu, tu seras perdu. (Charef 1983 : 15)

Pour la mère, la langue du pays c'est l'arabe, la langue de ses ancêtres, langue sans laquelle son fils serait un être perdu, un déraciné. De la tirade verbale de sa mère, Madjid ne comprend pas beaucoup, un mot, peut-être une phrase, mais il comprend assez pour que cela le rende triste d'entendre les plaintes identitaires de Malika. Cependant, Charef montre à ce point du récit que la vie en France offre à Madjid, de même qu'aux autres fils d'immigrés, une ouverture d'esprit, la possibilité de rencontrer d'autres personnes issues de cultures différentes et d'apprendre à vivre dans une société hétérogène, voire transculturelle. Cela pose un défi au lecteur aussi, car il faut avoir une culture générale assez vaste pour percevoir les sens cachés dans ces œuvres et pour avoir

²⁵ Nous soulignons.

accès au pouvoir du langage subversif et en comprendre toutes les nuances.

Un deuxième élément langagier qui contribue à la création d'un nouveau discours beur est le verlan. C'est un langage codé, inventé par les jeunes de la banlieue. Cette façon de parler se caractérise par l'inversion des syllabes dans les mots, mais aussi par un mélange d'arabe, de mots des langues africaines et de français. Le verlan est pour les personnages beurs une façon plus ou moins voilée d'avoir un langage à eux et de pouvoir communiquer leurs idées sans que les parents, la police ou les gens hors de leur groupe puissent les comprendre. Dans les textes beurs, les termes et expressions appartenant au registre oral de la langue sont nombreux, par exemple : clébard (chiens), téloche (la télé), la piaule (la chambre), bougnoule (Maghrébin), la taule (le bar), la caisse (la voiture), triquard (débrouillard), bougre (individu), le renoi (Noir), etc. D'autres termes viennent des mots arabes comme : macache (ancienne interjection qui provient de l'arabe exprimant la négation, le refus, signifie « rien du tout, rien à faire »), faire la zouave (faire l'idiot), daron (frère), hagar or « tu t'es fait hagar » (tu t'es fait taper).

Un autre élément d'originalité dans les productions beures est l'ouverture des textes littéraires et filmiques vers les échanges culturels, sans renoncer à l'attachement à une ethnie particulière. Bhabha parle de *nouveauté* qui, dans le contexte actuel n'est autre chose que le positionnement des individus au carrefour des cultures et des courants de pensée nationaux, postcoloniaux et transnationaux.

Le texte de Charef présente les habitudes quotidiennes de Malika qui essaie de garder quelques traits de sa culture d'origine et des coutumes algériennes. Au début, quand elle était venue en France pour rejoindre son mari, elle était toujours couverte du voile et habillée dans son *haïk* (habit traditionnel). Le temps passant, elle renonce à son voile, mais garde pourtant un foulard coloré avec lequel elle couvre ses cheveux, et des jupes colorées comme elle portait aussi au pays. Elle fait la prière dans sa petite chambre « à genoux sur une peau de chèvre importée d'Algérie, en direction supposée de La Mecque, et ce quatre fois par jour » (Charef 1983 : 131) avant de retourner à ses travaux ménagers. Charef présente le grand choix de produits alimentaires, de fruits et de légumes au marché arabe de Gennevilliers, où tous les immigrés vont pour retrouver un peu de l'ambiance du pays qu'ils ont quitté :

Malika préfère, comme tous les immigrés, le marché de Gennevilliers, où l'on compte trois rangées exclusivement de marchands arabes. On se croirait au pays. Ça sent la menthe fraîche, encore mouillée de rosée, la menthe sauvage. En Algérie on voit des gens parfois qui se baladent souvent avec une feuille de menthe qu'ils portent souvent à leur nez, ça sent bon et ça rafraîchit. Il y a du rassoul²⁶, du vrai khôl²⁷, du souak (c'est de l'écorce de châtaignier, châtaigne ovale, et non ronde), ce souak que les femmes, après leur bain, mâchent pour s'embellir les gencives, qui prennent alors une couleur hennéique, et il blanchit les dents. Il y a de la chhiba, petite plante gris-vert qu'on trempe aussi dans le thé. Oui, toutes les épices, tous les aromates d'Afrique du Nord sont au marché de Gennevilliers. (128)

Ce passage du texte suscite notre curiosité à l'égard de certains mots en arabe qui ne sont pas éclairés par Charef. Par exemple, il mentionne le *rassoulet* et le *khôl* sans les expliquer, mais il donne une description détaillée des termes *souak* et *chhiba*. D'autres fois, il s'arrête sur le sens de certains termes, par exemple, dans le cas de *la chorba* : « soupe chaude bien relevée qui tue tous les microbes de l'hiver » (60). Ces détails d'ordre culturel sont mentionnés pour faire connaître les traditions et la culture maghrébine au public français et francophone et non pas pour montrer le fossé culturel entre les Arabes et les Français.

Mais Charef fait aussi mention d'éléments culturels français qui ont un impact sur la vie des banlieues. Par exemple, les jeunes Maghrébins s'habillent « à la mode » avec des jeans et des t-shirts, ils écoutent de la musique rock et pop qui était populaire dans les années 80, les enfants font leurs devoirs en regardant les émissions télévisées et les dessins animés très connus à l'époque. Quand Madjid et Pat sortent en ville, ils mangent des baguettes et des repas français dans les restaurants et ils boivent du champagne. Ces épisodes témoignent d'une adaptation de la jeune génération aux normes de vie françaises et de leur pouvoir de s'intégrer dans des contextes culturels différents.

Dans *Petit Polio*, Boudjellal non seulement crée un glossaire assez détaillé à la fin du premier tome où il donne des définitions drôles de

²⁶ Le *rhassoul* (rassoul) ou *ghassoul* est une argile minérale naturelle utilisée par les femmes maghrébines pour leurs soins capillaires et corporels. Cette argile est extraite des seuls gisements connus dans le monde, situés en bordure du Moyen Atlas au Maroc. (<http://www.alterafrika.com/rassoul.htm>; en ligne le 14 octobre 2009)

²⁷ Le *khôl*, *khol* ou *kohl* est une poudre minérale composée principalement d'un mélange de *galène* (ou de *malachite*), de *soufre* et de gras animal, utilisée pour maquiller les *yeux*. Le *khôl* peut être *noir* ou *gris* selon les mélanges. (<http://fr.wikipedia.org/wiki/Kh%C3%B4l>; en ligne le 14 octobre 2009)

différents termes de la culture maghrébine, mais aussi il introduit dans son récit des scènes qui montrent l'émergence de ces pratiques dans la vie courante des habitants de la communauté banlieusarde d'origine maghrébine afin de familiariser le public avec ce genre de traditions. La mère de Mahmoud cuisine de la nourriture algérienne qui est aussi appréciée par les amis de la famille. De temps en temps, pendant les weekends, Salima prépare un grand plat de *couscous* que la famille Slimani (la famille de Mahmoud) offre au camarade de travail du père. Au marché, les habitants de la cité peuvent trouver des fruits, des légumes, de la viande, du fromage, mais aussi de la *cade* (un gâteau traditionnel maghrébin qu'ils aiment bien). Nous remarquons également un grand nombre de calques de l'arabe ou des mots du verlan ou de l'argot du Sud qui donnent la saveur du texte en montrant aussi la spécificité locale, la culture du Midi. Par exemple, les mots du registre culinaire, comme « chorba » ou « cade » sont des mots provenant de l'arabe. Boudjellal définit chacun de ces mots dans la liste des mots du Sud à la fin du premier tome. Pour le mot « chorba », l'explication est donnée sous forme de question : « Faut-il mettre des pois chiches dans cette soupe du Maghreb ? ». L'explication de la « cade » est aussi donnée à la fin du premier tome dans le glossaire des termes toulonnais : « Crêpe de purée de pois chiche. À Toulon, quand vous entendez les vendeurs hurler : 'La cade, la cade !', vous salivez déjà. ».

D'un autre point de vue, Mahmoud et son groupe d'amis sont des collectionneurs de *Bleck le Rock*, *Kimi* et d'autres magazines de bandes dessinées de cette époque-là. Ils attendent leur parution comme étant un événement très important du mois et ils feraient tout pour avoir un peu d'argent qui leur permettrait de se les acheter. Si, pour les enfants dans le texte de Charef, la télévision représentait un moyen médiatique de promotion de la culture française, les bandes dessinées de Boudjellal jouent le même rôle pour les jeunes. La culture des bandes dessinées, très populaire en France, est vue en tant que forme d'apprentissage de la langue, de la culture, de l'histoire et de la civilisation française. Chez Boudjellal, l'intérêt des garçons pour ce type d'art montre leur attachement à la norme française et leur connaissance de la culture du pays dans lequel ils vivent.

Chez Gatlif l'hybridité culturelle est encore plus évidente, car l'espace dans lequel les personnages se déplacent est plus ample. Otto apprécie beaucoup la tarte au fromage achetée à la pâtisserie marocaine, qu'il partage avec sa mère lors de la Fête des Rois. Et pourtant, il est

français et les produits pâtisseries français sont très variés. Les parents d'Ali essaient d'adapter leurs repas à la tradition française et ils mangent aussi du porc.

La musique accompagne les personnages dans *Exils* au long de leur voyage vers l'Algérie. Elle constitue une translation à travers différents espaces, mais aussi à travers des cultures diverses. Le voyage musical commence avec la musique techno occidentale, suivie du flamenco de l'Andalousie, des chansons traditionnelles algériennes et finalement il finit par les incantations dans le rituel soufi à la fin du film. À travers la musique que Zano et Naïma découvrent ainsi que les rencontres qu'ils font au cours de leur périple, ils enrichissent leur connaissance sur d'autres cultures.

CONCLUSION

La littérature décentrée et le cinéma accentué introduisent de façon graduelle, par le biais des éléments novateurs textuels et filmiques déjà mentionnés, un discours identitaire postcolonial qui offre une nouvelle perspective sur les minoritaires et leur donne le moyen d'exprimer leur marginalisation. Loin d'impliquer un refus d'intégration dans la tradition française, cela permet une légitimation de ces auteurs et de leurs films au sein de la culture du pays d'accueil, tout en apportant quelque chose de nouveau, d'inédit. Dans son article « Logiques métisses », Françoise Lionnet soutient que c'est à partir de ces milieux artistiques que les normes culturelles et linguistiques ont été mises en question et redéfinies par un processus de réécriture de la langue et par la reconstruction d'une nouvelle identité dans le contexte postcolonial :

In border zones, all of our academic preconceptions about cultural, linguistic, or stylistic norms are constantly being put to the test by creative practices that make visible and set off the processes of adaptation, appropriation, and contestation that govern the construction of identity in colonial and postcolonial contexts. (1996 : 321-22)

Ce nouveau type de productions artistiques est le point de départ de la représentation de la culture globale et du transnationalisme. Les productions artistiques contemporaines problématisent ces aspects, contribuant de cette façon à une meilleure compréhension de la situation actuelle, sans vraiment imposer de solution définitive. Et pour citer de nouveau Lionnet,

These processes are the ground upon which contemporary global culture begin to be understood, defined, and represented, and postcolonial

writers encode the everyday realities and subjective perceptions of a numerical majority whose cultural contributions are still considered to be products of minority voices. (1996 : 322)

Progressivement, la littérature appelée transnationale, décentrée, francophone, migrante, etc. ainsi que le cinéma accentué se sont frayés un chemin dans le discours dominant offrant en même temps une nouvelle vision sur la société française et encourageant la perception du *métissage* culturel, du plurilinguisme et du dépassement (et en fait du déplacement) des frontières d'un point de vue transnational.

Ouvrages cités

- BHABHA, Homi. *The Location of culture*. New York : Routledge, 2004.
- BÖER, Inge *et al.* (eds.). *Uncertain territories: boundaries in cultural analysis*. Amsterdam : Rodopi, 2006.
- BOUDJELLAL, Farid. *Petit Polio*. 1999. Toulon : Éditions du Soleil, Tome 1, 1999.
- CHAREF, Mehdi. *Le thé au harem d'Archi Ahmed*. Paris : Éditions Mercure de France, 1983.
- . *Le thé au Harem d'Archimède*. France, 1986. Film.
- DELEUZE, Gilles et Félix Guattari. *Nomadology: The War Machine*. Trans. Brian Masumi. New York : Semiotext(e), 1986.
- GATLIF, Tony. *Je suis né d'une cigogne*. France. Production cinématographique, 1999.
- . *Exils*. France. Production cinématographique, 2004.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- LARONDE, Michel. *L'écriture décentrée. La langue de l'Autre dans le roman contemporain*. Paris : L'Harmattan, 1996.
- LIONNET, Françoise. « Logiques métisses. Postcolonial Appropriation and Postcolonial Representations. » *Postcolonial Subjects. Francophone Women Writers*. Mary Jean Green, Karen Gould, Micheline Rice_Maxim, Keith L. Walker, Jack A. Yeager editors. University of Minnesota Press, 1996. 321-45.
- NAFICY, Hamid. *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton : Princeton University Press, 2001.

Conflit et intégration dans *Le Sourire de Brahim* de Nacer Kettane et *Kiffe Kiffe demain* de Faïza Guène

Maria Petrescu
University of Waterloo

INTRODUCTION

S’inspirant des théories d’Azouz Begag portant sur l’intégration des jeunes issus de l’immigration nord-africaine en France, cet article analyse les conflits qui marquent l’assimilation de cette population et l’hybridité culturelle et historique au niveau de deux romans : *Le Sourire de Brahim* de Nacer Kettane et *Kiffe kiffe demain* de Faïza Guène. Nous commencerons par une courte présentation du rapport entre les deux romans et de la littérature « beur ». Ensuite, nous analyserons le caractère systématique des oppositions entre le centre et la marge dans *Le Sourire de Brahim*, en révélant l’hostilité des appareils d’État répressifs et idéologiques contre les jeunes immigrés. Finalement, nous montrerons que chez Faïza Guène, la relation France – Maghreb est réglée uniquement par l’intermédiaire du personnage absent du père. Nous constaterons que chez cette auteure les oppositions ne s’articulent pas dans le contexte de l’immigration, car le conflit est remplacé par une mixité culturelle harmonieuse.

Une remarque s’impose dès le début : les deux romans seront analysés à la lumière des études culturelles qui « ont pour problématique d’étudier toute forme de production culturelle dans ses rapports aux pratiques qui déterminent le “quotidien”²⁸ » (*Dictionnaire du littéraire* 210). Nous adoptons ce point de vue qui rejette les « analyses de

²⁸ Nous soulignons.

manifestations culturelles qui ne prendraient pas en compte la société dont elles sont issues » (*Ibid.*, 211) et la hiérarchie entre la culture populaire et la culture savante.

Une précision terminologique est aussi nécessaire avant de commencer cette analyse. Il est tout à fait évident que les romans étudiés présentent deux catégories de personnages bien délimitées et ayant des rôles précis : les protagonistes et leurs parents. Azouz Begag rédige une liste des expressions les plus utilisées pour désigner les enfants des immigrés nord-africains en France : la deuxième génération, jeunes d'origine étrangère ou jeunes immigrés, jeunes provenant de l'immigration Nord-Africaine, Franco-Algériens, Franco-Arabes, beurs (1990a : 82). Nous préférons utiliser pour la génération des protagonistes l'expression « enfants d'immigrés (maghrébins) » proposée par Soraya Nini (« L'entre-deux ») car, à son avis, « le terme "beur"²⁹ ne correspond plus à une réalité. Cependant, vu le contexte d'oppositions entre les Français et les enfants d'immigrés révélé ou suggéré dans les textes analysés, nous utilisons parfois aussi l'expression « jeunes immigrés. »

1. ROMAN « BEUR », PRÉDÉCESSEURS ET SUCCESSEURS

Afin de placer les deux romans qui nous intéressent au cadre du panorama du roman « beur », rappelons les trois groupes représentatifs d'auteurs maghrébins d'expression française : (1) Kateb Yacine, Tahar Ben Jelloun et Assia Djebar, écrivains dont la renommée n'est plus à établir ; (2) les écrivains « beurs » des années 80, comme Nacer Kettane ; (3) les écrivains « beurs » des années 90 et 2000, comme Soraya Nini et Faïza Guène.

Tahar Djaout et Fatou Mbaye font la distinction entre les écrivains comme Kateb Yacine, Tahar Ben Jelloun et Assia Djebar et les écrivains « beurs » (1992 : 218). Ils postulent clairement que les deux groupes représentent des générations différentes. Les écrivains « beurs » sont

²⁹ Pour la génération de Kettane, le terme « beur » était utilisé en réaction face à l'étiquette « immigrés » au nom de laquelle les Français violaient leurs droits. Begag (1990a : 86) explique que le mot « beur » venait aussi en opposition avec le mot « arabe », qui avait une connotation négative en France. Dans ce contexte, il considère qu'en 1990 le mot « beur » est devenu le plus approprié pour désigner, dans le langage populaire, les enfants des immigrés nord-africains en France, mais que ce n'était toujours pas un terme qui définissait cette population de manière convenable. (1990b : 4)

plus jeunes que les auteurs du premier groupe, ils sont en majorité nés en France et leur écriture a été lancée sous cette étiquette dans les années 80. On constate aussi des orientations géographiques et culturelles différentes chez les deux groupes : les premiers, éduqués en Algérie, pays qu'ils quittent seulement à la fin de l'adolescence, sont orientés vers le Maghreb, tandis que les écrivains « beurs » s'intéressent plutôt à la France. La préoccupation majeure de ces derniers est l'intégration dans la culture et la société française, sans toutefois renoncer en totalité à leurs racines culturelles arabo-berbères. Pour eux, l'Algérie n'est que le pays d'une génération antérieure, celle de leurs parents.

À part ces deux groupes, une dizaine d'années après l'article de Djaout et Mbaye, Mustafa Harzoune (2003) en identifie un troisième : les écrivains « beur » des années 90. Il fait la distinction entre les romans dits « beur » des années 80 et ceux qui ont été écrits une dizaine d'années plus tard. Il estime que :

Les années quatre-vingt marquent l'irruption de la littérature « beur ». Encensés moins pour leurs mérites que par condescendance et paternalisme, les écrivains pionniers **sont piégés** par le double jeu du discours sur l'intégration : ils sont d'autant plus flattés qu'ils acceptent d'être clairement **désignés**, puis enfermés dans des catégories convenues. (¶1).

Djaout et Mbaye considèrent que la seule qualité de ces ouvrages (si on peut la considérer une qualité) réside dans leur double référence géographique et culturelle : la France et l'Algérie. « Yet, as a well-known novelist once said, anyone can write a book about his or her own life; the genuine writer is the one who goes beyond this point. Before we can speak about a true « Beur » literature then, we must await the second and third books by these young writers » (1992 : 219).

En 1990, Azouz Begag affirme : « passée la mode Beur » (15). Plus tard, il pose un regard sociologique et politique sur le rôle positif de la littérature « beur » (1999). Selon lui, réussir comme écrivain provenant de l'immigration maghrébine en France signifie un pas important dans l'intégration et dans « la promotion à l'interne » : « Ce que je dis aux jeunes des quartiers que je rencontre dans mes tournées littéraires, c'est que la meilleure façon de se défendre dans une société où l'on n'a pas trouvé sa place consiste à acquérir les règles du jeu social et à les utiliser pour une « promotion à l'interne ». (1999 : 70). Il analyse les difficultés de la production littéraire chez les enfants des immigrés nord-africains en France, insistant sur les obstacles sociaux et culturels que

ceux-ci y rencontrent. Dans ce contexte, l'effet social qu'un écrivain « beur » peut avoir parmi les siens se manifeste sous deux aspects chez les élèves. D'un côté, par l'exemple personnel il peut stimuler leur succès scolaire et leur intégration sociale : « Sa venue en classe est une apparition, une faille dans les certitudes, dans le syndrome de l'échec scolaire qui touche beaucoup de jeunes. » (*Ibid.*, 74). D'un autre côté, le roman « beur » peut devenir un outil pédagogique : « L'introduction en classe d'un tel outil d'échange permet de réinstaurer une confiance du jeune en ses propres capacités de lecteur, de restaurer une fierté qu'il avait perdue. » (*Ibid.*, 75). Aussi Begag déplore-t-il le fait que « la littérature "beur" n'est plus à la mode en France » (*Ibid.*, 76).

Pour ce qui est des auteurs des années 90, Harzoune trouve qu'ils n'acceptent plus d'être catalogués comme écrivains « beurs », ni de suivre un canon correspondant à cette catégorie : « La décennie suivante verra de nouveaux auteurs émerger, qui refuseront de jouer le jeu. En se réappropriant leur histoire, en multipliant les genres et les formes stylistiques, ils entendront bien être reconnus pour ce qu'ils font et non plus pour ce qu'ils sont. » (2003 : ¶1).

La revue *L'Afrique en littérature* (s. a. : ¶11) inclut Faïza Guène dans la littérature « beur » comme « la dernière née de cette lignée ». Cependant, la volonté de l'auteure exprimée dans les entretiens, ainsi que le contenu de son roman, *Kiffé kiffé demain*, l'imposent comme une écrivaine française, non pas « beur ». Nous estimons quand même que Guène a profité de l'activité des auteurs dits « beurs » qui la précèdent.

2. LE SOURIRE DE BRAHIM DE NACER KETTANE

Dans ce qui suit, nous allons montrer comment est représenté le conflit entre les jeunes issus de l'immigration maghrébine et la société d'accueil dans *Le Sourire de Brahim*. Il est important de noter que les événements mentionnés dans ce roman datent des années 60 – 80, une période où l'immigration nord-africaine est marquée par de multiples événements, culminant en 1983, 1984 et 1985 par trois manifestations contre le racisme. Begag atteste qu'en 1986, un enfant d'origine algérienne est tué par un policier pendant les démonstrations des étudiants à Paris, et qu'en 1989, Ali Rafa, un jeune né en France, est tué à Reims par un boulanger pour avoir volé des croissants (1990a : 81-83).

Selon Begag, ces jeunes représentent une menace pour l'identité

et pour la nation françaises et ils sont identifiés comme un mouvement collectif, organisé et dangereux. Il estime que ces sentiments envers les « Musulmans Français-Arabs » étaient communs dans les années 80 chez les Français. Cette attitude se trouvait à l'origine de presque deux cent assassinats dus aux attaques racistes contre des personnes provenant de l'Afrique du Nord. En même temps, les jeunes dits « beurs » se trouvaient en masse dans des situations de marginalisation, ce qui entravait le processus de leur intégration dans la société française. Begag estime que la littérature « beur » a essentiellement la fonction de témoignage et que le conflit entre les jeunes d'origine maghrébine et la société française est souvent inscrit dans le destin de ses héros (1999 : 72-73).

Le conflit occupe une place spéciale dans la thèse de Begag sur l'intégration. Il estime que la présence du conflit ne justifie pas les théories politiques sur l'impossible assimilation des immigrés et que, au contraire, le conflit est inhérent au processus de l'intégration : « Aussi conviendra-t-on que ce processus ne peut se dérouler sans frottement, sans échauffement, sans conflit, car pour s'intégrer il faut être deux, s'accepter mutuellement, s'accorder de la considération, admettre la nécessité des compromis. » (Begag 2003 : 11). Deux exemples majeurs soutiennent cette thèse : celui des immigrés italiens, victimes de la xénophobie dans plusieurs villes françaises, en dépit de leur bonne intégration dans la première partie du XX^e siècle, et celui des Juifs aux États-Unis. Le conflit est immanent aussi à la construction des identités (*Ibid.*, 37), ce qui corrobore l'idée que les difficultés de l'intégration passent par le conflit.

2.1. LE CARACTÈRE SYSTÉMATIQUE DES OPPOSITIONS ENTRE LE CENTRE ET LA MARGE

Les oppositions culturelles et sociales entre les familles des immigrés maghrébins en France et la société d'accueil apparaissent dans *Le Sourire de Ibrahim* de manière systémique. L'hostilité des Français par rapport aux Arabes est prédominante dans le texte et témoigne d'une réalité sociale violente des années 60 – 80. Comme les immigrés sont placés dans la banlieue, l'opposition entre la cité et le centre de la ville est bien représentée. C'est ainsi que dans le conflit Arabes – Français, au premier groupe s'ajoutent plusieurs ethnies, y compris les pieds-noirs. Le texte est riche en descriptions de l'espace de la cité. Il faut cependant

remarquer que chez Kettane l'opposition cité – centre se place toujours dans le contexte de l'immigration. Même si l'antagonisme cité – centre est bien représenté chez Kettane aussi bien que chez Guène, je limite mon analyse aux conflits entre les enfants des immigrés maghrébins et la société française.

Fondateur et directeur de la Radio beur FM, Nacer Kettane a participé aux élections municipales de Paris en 2008 comme un « candidat de la diversité » (Kettane 2008). Cependant, il comprend que la diversité ne peut pas être acceptée comme richesse si on dissimule les oppositions. Le discours foucauldien du pouvoir et celui de Begag (2003) sur les oppositions entre le dominé et le dominateur représentent la base de la pensée de Kettane, et ils sont reconnaissables dans le texte suivant, qui date de la même année que le roman *Le Sourire de Ibrahim* :

Alors qu'aujourd'hui les sociologues et les théoriciens du racisme s'en donnent à cœur joie, il est clair que **le problème éternel est celui du dominé face au dominant**. L'intégration des **structures de pouvoir**³⁰ dans cette société est l'un des moyens les plus efficaces pour combattre cette situation. Prendre le pouvoir politique, économique, médiatique est l'une des clés pour sortir la communauté maghrébine du marasme dans lequel elle se trouve. (1985 : ¶13)

D'ailleurs, Begag estime qu'en France, l'imaginaire collectif est marqué par ces oppositions entre le dominé et le dominant et que la figure de l'immigré s'y projette de manière incontournable :

En France, en effet, le rapport à l'étranger fonctionne toujours sur le mode de la domination : pauvre, besogneux, l'immigré incarne le sous-prolétaire soumis économiquement et culturellement, pas par hasard puisque cette image a été produite par le couple dominant-dominé, Nord-Sud, hérité de la « mission civilisatrice de la France » de l'époque coloniale³¹. (2003 : 22)

À la lumière de ces observations générales, notons que plusieurs oppositions marquent le roman de Kettane : entre les Français et les immigrés maghrébins, entre les Français et un groupe plus élargi formé de beurs, des fils de harkis, d'Antillais et de pieds-noirs, entre les

³⁰ Nous soulignons.

³¹ Edward Saïd considère que l'approche des relations entre les cultures sous forme d'oppositions est une réalité spécifique au XX^e siècle : « [...] une très puissante série de réalités politiques et, en fin de compte, idéologiques inspirent la science d'aujourd'hui. Nul ne peut échapper à la division Est / Ouest, ou alors à la division Nord / Sud, riches / pauvres, impérialistes / anti-impérialistes, Blancs / homme de couleur. » (1997 : 352)

Algériens restés en Afrique et les beurs, catalogués comme immigrés, entre les beurs et les fils de harkis, entre le nouveau pouvoir en Algérie et les citoyens de la jeune république. Les deux premiers conflits opposent l'ancien pouvoir colonial français à ses sujets. Dans son roman, Kettane révèle le fait que le colonialisme ne finit pas avec l'indépendance de l'Algérie en 1961. Il décrit une France qui ne renonce pas facilement à son autorité sur le Maghreb.

La mentalité coloniale défavorise les immigrés en France par l'intermédiaire de plusieurs éléments de la superstructure sociale. À ce sujet, Louis Althusser (1976) estime que le pouvoir exerce son autorité par le truchement des appareils d'État répressifs en utilisant la violence : la Police, le Tribunal, la Prison et l'Armée. Cependant le pouvoir peut être exercé sans violence, par l'intermédiaire des appareils d'État idéologiques (religieux, scolaires, publicitaires, etc.).

2.1.1. L'HOSTILITÉ DES APPAREILS D'ÉTAT OPPRESSIFS FACE AUX IMMIGRÉS ARABES

Rappelons les observations de Frantz Fanon au sujet de la scission de l'espace colonial régi par les appareils oppressifs de l'État colonisateur :

Le monde colonisé est un monde coupé en deux. La ligne de partage, la frontière en est indiquée par les casernes et les postes de police. Aux colonies, l'interlocuteur valable et institutionnel du colonisé, le porte-parole du colon et du régime d'oppression est le gendarme ou le soldat. [...] Dans les régions coloniales [...], le gendarme et le soldat, par leur présence immédiate, leurs interventions directes et fréquentes, maintiennent le contact avec le colonisé et lui conseillent, à coups de crosse ou de napalm, de ne pas bouger. On le voit, l'intermédiaire du pouvoir utilise un langage de pur violence. L'intermédiaire n'allège pas l'oppression, ne voile pas la domination. Il les expose, les manifeste avec la bonne conscience des forces de l'ordre. L'intermédiaire porte la violence dans les maisons et dans les cerveaux du colonisé. (1987 : 27)

Il est intéressant d'observer que cette compartimentation défendue par l'intermédiaire des policiers et des militaires semble être transférée dans le pays de l'ancien colonisateur, où les immigrés provenant du pays colonisé sont rassemblés dans les cités. Dans la banlieue française, on impose à l'immigré de faire ce que son peuple a appris pendant la colonisation, dans le pays d'origine : « La première chose que l'indigène

apprend, c'est à rester à sa place, à ne pas dépasser les limites. » (Fanon 1987 : 36).

Même si officiellement la France a accordé à l'Algérie la liberté et l'autonomie, ses appareils d'État oppressifs n'arrêtent pas d'exercer leur pouvoir sur les Algériens immigrés³². Dans le roman *Sourire*³³, les bandes racistes qui attaquent le lycée de Brahim et mutilent sa copine Sophie sont en étroite liaison avec certains membres de la police. Il y a donc une complicité entre les institutions de l'État et ces bandes. Les policiers eux-mêmes tuent les immigrés, les emprisonnent ou les expulsent à la moindre raison, comme, par exemple, à cause d'un permis de séjour qui n'est pas renouvelé à temps ou d'un vol quelconque. Par contre, les criminels racistes sont laissés en liberté. En 1985, Kettane présente les actions des groupes d'extrême droite en France comme une réalité sociale sérieuse et menaçante pour les immigrés arabes :

Les crimes racistes continuent, l'insécurité de la communauté maghrébine grandit de jour en jour au fur et à mesure que le fascisme prend du poil de la bête. [...] il faut toutefois souligner [...] l'oubli des principales revendications de toute une communauté pour qui racisme signifie danger de mort. Car aujourd'hui être arabe c'est militer tous les jours et porter un badge vingt-quatre heures sur vingt-quatre sur son visage. (§12)

Le tribunal participe à ces abus, car les magistrats trouvent les moyens pour disculper les policiers criminels : « Alors qu'un jeune ayant dérobé un sac ou cassé une voiture se retrouvait en prison durant des années, le meurtrier raciste le plus souvent écopait d'un sursis avec, au bout, un recyclage 'honorable' » (*Sourire* 133). L'armée est impliquée dans la répression violente des manifestations pacifiques en 1961, et souvent les meurtriers des immigrés en pleine rue sont des anciens militaires (*Sourire* 131).

2.1.2. L'HOSTILITÉ DES APPAREILS D'ÉTAT IDÉOLOGIQUES CONTRE LES IMMIGRÉS ARABES

³² Dès 1959 Charles de Gaulle se prononce sur une politique d'autodétermination de l'Algérie. Le désaccord des Français avec cette décision est visiblement exprimé par l'activité de l'OAS (Organisation Armée Secrète) qui, à partir de 1961, lutte clandestinement contre l'indépendance de l'Algérie, même lorsque de Gaulle ordonne le retrait de l'armée de ce pays.

³³ Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Sourire*, suivi du numéro de page.

Il faut aussi souligner le rôle des médias, de l'idéologie politique et de l'école dans la domination des immigrés et des habitants de la banlieue. Les appareils d'État idéologiques sont aussi tributaires de la mentalité coloniale. Il y a une certaine idéologie politique (*Sourire* 159) qui influence les bandes racistes à des actions violentes et constantes. La conscience collective formée par cette idéologie politique persuade les citoyens français que la France a tous les droits d'un pouvoir colonial, que le Maghreb se trouve dans un rapport d'éternelle soumission à la France et que le Français est supérieur à l'Arabe. À titre d'exemple, la mère de Brahim qui constate que « certains ont encore le sentiment que l'Algérie leur appartient et qu'ils peuvent jouer avec la vie des émigrés comme bon leur semble » (*Sourire* 75). Ainsi, les personnages arabes de Kettane se font-ils souvent traiter de menteurs, de malhonnêtes et d'incapables du point de vue intellectuel : « Car qui peut croire un Arabe ? Ils sont si menteurs, si fourbes » (*Sourire* 163).

L'idéologie scolaire aussi interpelle les Arabes par l'enseignement de « nos ancêtres les Gaulois ». Les médias sont « des propagateurs des thèses racistes » (*Sourire* 134) et « les sujets traitant de l'immigration ou des cités côtoyaient la plupart du temps ceux qui concernaient la délinquance, la casse, les vols, la misère » (*Sourire* 134). Begag remarque, en outre, « l'absence de présentateurs de couleurs à la télévision » (2003 : 18).

Nous ne voulons pas suggérer que les violences subies par les immigrés dans les années 60 – 80 font partie d'un projet d'État. Cependant Kettane affirme nettement que les abus ne sont pas des cas isolés, mais des actions dirigées contre eux de manière très consciente : « Brahim savait que tous ces amalgames étaient délibérés et cultivés par certains partis politiques et une certaine presse qui justifiaient ainsi les pratiques racistes et ségrégationnistes » (*Sourire* 159).

2.2. LA SOLUTION DE KETTANE FACE À L'HOSTILITÉ RACISTE

Puisque l'hostilité contre l'immigré arabe se manifeste de manière systématique, la communauté maghrébine française doit trouver une solution qui lui assure la survivance. Quoique renvoyée par les autorités en marge de la société, cette communauté était importante et elle a continué de grandir dans les années 80. C'est ainsi que la solution de Kettane est de s'emparer du pouvoir. Cependant, il n'accepte pas

d'utiliser les moyens violents des oppresseurs. Brahim n'approuve pas les projets des jeunes immigrés révoltés qui, sous l'influence de Nora, préparaient leurs canifs : « Il avait compris que la violence n'était pas la panacée pour changer les rapports entre les gens » (*Sourire* 142).

La solution envisagée par Kettane face à l'hostilité raciste passe par le pouvoir de la parole. Kettane atteint son but de deux manières. La première voie qu'il envisage est la littérature, qui lui permet d'exprimer ses idées. Son personnage, Brahim, organise des séances gratuites de cinéma et de théâtre et des sketches en arabe ou en berbère. Le narrateur du *Sourire* déclare plusieurs fois que Brahim est à la recherche des gens qui lui ressemblent, qui pensent comme lui. Il ne se retrouve ni parmi les jeunes communistes qui continuent de manière artificielle la révolution en Algérie, ni parmi les révoltés de la cité qui veulent venger les immigrés tués : « Ce qu'il voulait c'était trouver des gens comme lui et faire des choses ensemble. » (*Sourire* 142). La deuxième solution, c'est la création de Radio beur Fm. Visant les média, il choisit ainsi d'utiliser des moyens idéologiques, et non pas répressifs.

À travers son héros Brahim, Kettane imagine le confort d'un espace qui permet aux gens semblables de se rassembler. Prendre le pouvoir par des moyens idéologiques est une manière de résister dans le pays d'accueil. Tout d'abord, résister physiquement au lynchage systématique, ensuite résister dignement. La dernière partie du roman relève d'une prise de conscience identitaire. Brahim et ses camarades n'acceptent pas de se faire désigner comme immigrés (« Jeunes immigrés [...]. Mais moi, j'ai jamais immigré, disait Saïd. » (*Sourire* 166)) ou comme des personnes sans identité « tiraillés entre deux cultures » (*Sourire* 166). Ils déclarent leur appartenance aux deux cultures comme une richesse : « Ils ne comprennent pas que, nous, on n'a pas le cul entre deux chaises et qu'il est assez gros pour s'asseoir sur les deux. [...] Nous, on a une richesse qu'eux n'ont pas » (*Sourire* 166).

Qui plus est, cette richesse les rend supérieurs, car elle n'est pas seulement culturelle, mais aussi historique. Ils sont les témoins d'un passé chargé de l'injustice du colonialisme, et ils vivent en France, pour rappeler chaque jour aux Français cette histoire. Eux, c'est à dire les « beurs », car telle est l'identité à l'abri de laquelle ces enfants d'immigrés essaient de survivre : « Nous les beurs on fait peur. [...] Nous sommes les révélateurs de leurs contradictions, de leurs mensonges et même de leur trahison vis-à-vis de la mémoire du peuple. Un clou dans le talon d'Achille de la conscience collective. »

(*Sourire* 167-68). Ce pouvoir collectif dont les immigrés sont les dépositaires est suggéré par Faïza Guène aussi. Dans *Kiffé kiffé demain*,³⁴ Doria prend conscience des effets salutaires qu'entraîne pour les banlieusards le pouvoir de la parole exercé par le vote³⁵ : « Je me dis que c'est peut-être pour ça que les cités sont laissées à l'abandon, parce que ici peu de gens votent. On est d'aucune utilité politique si on vote pas. Moi, à dix-huit ans, j'irai voter. Ici, on n'a jamais la parole. Alors quand on nous la donne, il faut la prendre » (*Kiffé kiffé* 97-98).

L'écriture de Kettane est profondément engagée et l'auteur dénonce la situation violente et dangereuse des immigrés et de leurs enfants dans la France des années 60 – 80. Cependant il ne s'arrête pas au simple témoignage, mais il propose une solution idéologique. Il faut préciser néanmoins que l'idéologie peut être un moyen beaucoup plus utile que l'oppression violente, car elle interpelle les gens et les fait obéir. Une condition s'impose toutefois : celui qui veut utiliser des moyens idéologiques doit détenir le pouvoir. C'est pourquoi la solution de Kettane inclut aussi le domaine politique et administratif : des députés, des maires, des avocats, des chefs de police, etc. Begag constate lui aussi qu'en 1988 de nombreux « beurs » ont été élus dans les conseils municipaux en France (1990a : 86). Il considère que ce moment marque l'émergence d'une nouvelle force et le début d'une nouvelle époque pour les jeunes provenant de l'immigration maghrébine en France.

3. KIFFE KIFFE DEMAIN DE FAÏZA GUÈNE

Le roman de Faïza Guène nous permet de faire le lien entre la représentation de la masculinité et la problématique de l'immigration. Cette partie de l'analyse nous permettra de situer cette auteure par rapport au roman « beur » et de cerner la légitimité de cette catégorie aujourd'hui. Selon Azouz Begag, dans la mentalité française, la banlieue

³⁴ Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Kiffé kiffé*, suivi du numéro de page.

³⁵ « Pourquoi les jeunes de banlieue ne sont pas dangereux politiquement et ne servent qu'aux campagnes de communication ? Parce qu'ils ne votent pas », affirme Guène (Carpentier 2006 : ¶ 14). « Mais je suis convaincue que les jeunes vont réagir. On est la génération claquée. On s'est mangé des bonnes baffes. Ce serait bien qu'il y ait plus d'informations. Certains jeunes ne savent même pas où il faut aller chercher sa carte d'électeur. Il faut éduquer les jeunes politiquement. » (*Idem.*, ¶14).

est associée globalement aux groupes d'immigrés, et plus particulièrement aux immigrés d'origine maghrébine : « [Q]uand on évoque en bloc “les jeunes des banlieues”, on ne pense pas aux jeunes en tant que tels, mais aux enfants d'immigrés d'origines noire-africaine et maghrébine. Il s'agit d'une référence implicite à l'origine ethnique de ces citoyens. » (2003 : 22). Contrairement à cette opinion, dans le roman de Guène la banlieue est dégagée de cette empreinte ethnique exclusive.

Dans *Kiffe kiffe*, Doria suit des séances de psychothérapie pour se guérir de sa relation avec le père absent. Celui-ci a quitté sa mère pour se trouver une autre femme au Maroc. Le roman débute sur le ton défaitiste et violent de la protagoniste. C'est une fille renfermée et elle explique que cet état s'est installé en elle après le départ du père. Comme celui-ci a quitté la famille poussé par le désir d'avoir un garçon, Doria se sent coupable d'être fille. Dans le miroir, elle voit les yeux de son père au lieu des siens. La psychologue lui dit qu'elle sera complètement guérie « le jour où je me verrais moi dans la glace. Juste moi. » (*Kiffe kiffe* 157). Elle n'a que très peu de souvenirs agréables de son père. Par contre, elle se souvient comment il l'a battue pour une question innocente : « Une fois j'ai demandé à mon père comment ils faisaient, lui et Maman [pour remplir les papiers administratifs], avant que je sache lire et écrire. Il a pris ça pour de l'insolence. Il m'a frappée. Mais pas juste un peu. Frappée fort et longtemps. » (*Kiffe kiffe* 137)

Le roman abonde en propos péjoratifs sur les pères, les hommes et les garçons. Il y a, il est vrai, des personnages masculins dont la narratrice souligne l'humanité et la générosité : Aziz, « l'épicier du quartier » (*Kiffe kiffe* 76), Youssef, le fils de Tante Zohra, « un mec gentil » (*Kiffe kiffe* 69) qui la défendait à l'école primaire, et surtout Hamoudi, son confident permanent (*Kiffe kiffe* 76), dont l'histoire se déroule parallèlement à celle de la protagoniste. On trouve donc, à notre avis, deux projets à l'égard des hommes dans le livre : d'un côté, la narratrice veut rendre compte de sa relation compromise avec le père et, par extension, avec les garçons qui tentent d'entrer dans sa vie. De l'autre côté, elle veut montrer que dans la banlieue tous les hommes ne sont pas bandits : « On a souvent l'impression que les mecs sont tous des tortionnaires dans les quartiers. C'est faux », affirme l'auteure dans l'interview accordée à Carpentier en 2006. Dans ce qui suit, nous allons discuter brièvement le lien étroit entre la représentation négative de la masculinité et la problématique de l'immigration, ainsi que le rapport centre-marge tel qu'il apparaît dans le roman de Faïza Guène.

Tout comme l'Orient, la femme est associée au mystère, remarquait Simone de Beauvoir, mais « le Mystère est propriété de l'esclave » (1949 : 391). Elle trouvait aussi que les tactiques féminines sont une composante de la relation maître-esclave :

L'esclave, le serviteur, l'indigène, tous ceux qui dépendent des caprices d'un maître ont appris à lui opposer un immuable sourire ou une énigmatique impassibilité [...]. À la femme aussi on apprend depuis l'adolescence à mentir aux hommes, à ruser, à biaiser. Elle les aborde avec des visages d'emprunt ; elle est prudente, hypocrite, comédienne. (390)

Dans le roman de Guène, la mère de Doria enseigne à la Tante Zohra comment user d'une certaine ruse pour annoncer à son mari que leur garçon a été emprisonné : « tout est dans la manière d'annoncer la chose » (*Kiffé kiffé* 93). La relation maître – esclave, Occident – Orient, France – Maghreb est réglée par l'intermédiaire du personnage absent du père. Le départ de celui-ci pour le Maroc représente le retrait vers le pays d'origine du côté maghrébin de Doria. Il semble que le père ait emporté avec lui la partie arabe de l'identité de la protagoniste. Qui plus est, à la fin du roman elle est même guérie des troubles provoqués par la relation avec le père. Elle accepte l'amitié de Nabil et elle n'a plus besoin de psychiatre. Doria ne voit plus dans le miroir les yeux nostalgiques du père, car son côté maghrébin n'est plus problématique.

Comme on peut le constater, pour Guène les oppositions ne s'articulent pas dans le contexte de l'immigration. Le conflit est remplacé par une mixité harmonieuse, tel qu'elle même le déclare dans un entretien : « Je crois que je ne me pose pas tous les jours la question sur mes "origines". Cela fait partie de moi, de mon éducation, de ma culture. Je vis avec. Cela ne me tracasse pas plus que ça aujourd'hui [...]. » (Artus 2008 : ¶14). Les oppositions se veulent actives uniquement au niveau de la relation centre – marge, où la marge est la banlieue, la cité : « Je dirais que pour moi, dans mon travail, ce qui est important, beaucoup plus que mes origines algériennes, ce sont mes origines modestes, banlieusardes, prolo, populaires, cela me donne tellement de matière, ce que l'on a appelé "la France d'en bas". C'est là que je me situe » (*Ibid.*, ¶15).

Avec *Kiffé kiffé*, Faïza Guène illustre une idée de Bhaba (1998), à savoir la guérison de l'anxiété éprouvée par l'étranger qui ne se sent pas appartenir à une terre. De l'avis de Guène, ce conflit spécifique au processus de l'immigration reste évident uniquement chez les parents des jeunes appartenant à la génération « beur » :

Aujourd'hui, on parle d'intégration, en s'adressant à nous, la deuxième génération, alors que nous sommes nés en France. Personnellement je ne me sens pas concernée par ce truc-là. C'est à nos mères qu'ils auraient dû demander de s'intégrer. Les hommes se sont intégrés par le travail. Mais les mères se sont occupées du foyer, sont restées enfermées, entre elles. Du coup, il n'y a pas eu de mélanges, pas de mixité sociale. [...] Tu emmènes ta mère chez le médecin qui lui parle comme à une conne parce qu'elle ne parle pas français. Je crois que ma génération est encore plus en colère que les précédentes. (2006 : ¶13)

La question de l'assimilation culturelle préoccupe beaucoup plus Guène que Kettane. Comme cette citation le montre, le problème de l'intégration ne se pose pas pour Doria, mais pour sa mère. Celle-ci réussit toutefois cette épreuve par l'intermédiaire des cours de formation. Elle se fait une amie française, Jacqueline, qui lui raconte des histoires tirées de la Bible. Il subsiste cependant des traces d'oppositions entre les cultures, comme, par exemple, les enfants qui excluent Doria de leur jeu parce qu'elle a les mains colorées lors d'une fête arabe. Le contraste entre Doria et ses collègues « pouffiasses décolorées, permanentées, et liberté, égalité, fraternité » (*Kiffé kiffé* 159) ne relève pas tant de la différence de race que de l'opposition centre – banlieue, observation valable aussi pour le contraste entre sa mère et les assistantes sociales ou les modèles publicitaires. À notre avis, le roman de Faïza Guène soulève la question de l'artificialité de la catégorie du roman « beur » de nos jours. L'auteure montre que l'intégration des enfants d'immigrés est un faux problème. Les oppositions qu'elle représente dans son écriture relèvent en majorité de l'iniquité centre – banlieue.

CONCLUSION

En tant que production littéraire, le roman de Faïza Guène semble d'une qualité supérieure à celui de Nacer Kettane. *Le Sourire de Ibrahim* se concentre sur la première partie du processus d'intégration des jeunes issus de l'immigration maghrébine en France, une étape où le conflit joue un rôle essentiel. Kettane témoigne des oppositions entre ces jeunes et la société d'accueil. *Kiffé kiffé demain* illustre une autre phase de ce parcours, où les jeunes issus de l'immigration sont devenus « invisibles », fondus dans la normalité, donc intégrés, selon la définition de Begag (2003 : 42, 38). Les personnages de Guène font partie d'une

génération de Français qui se reconnaît dans le contexte multiculturel, qui est son « unique référence » (*Ibid.*, 58).

Cependant, une question importante se pose ici : vu tout le contexte de violence des années 60 – 80, est-ce que Faïza Guène aurait pu se faire publier si la génération des auteurs dits « beurs » des années 80 n'avaient pas pris la parole pour dénoncer les dangers et les iniquités qui hantaient la vie quotidienne des Arabes en France ? Aurait-elle pu écrire en tant que représentante de la banlieue, égale donc à tout Français de la périphérie ?

Nous estimons que si Guène peut se permettre en 2004 le luxe de ne pas se poser de problèmes identitaires face aux deux cultures auxquelles elle appartient, c'est parce qu'elle a bénéficié du travail de ses devanciers, sans toutefois s'identifier à eux. Les auteurs dits « beurs » des années 80 ont posé le problème des abus auxquels on soumettait les immigrés maghrébins et leurs enfants; le projet de la Radio beur de Kettane a révélé un état de choses similaire. Les romans publiés aux années 90, comme celui de Soraya Nini (1993), cherchent à se soustraire à l'étiquette « beur » et à exprimer le désir des enfants d'immigrés de s'intégrer dans la société et la culture française sans toutefois rompre les relations avec leurs parents³⁶.

D'ailleurs, Guène elle-même reconnaît en quelque sorte le travail de ses antécédents. Dans *Kiffé kiffé*, elle mentionne une fille, Samra, ostracisée par sa famille arabe, surtout par son frère. Le cas est très semblable à celui de Samia, la protagoniste du roman *Ils disent que je suis une beurette*, de Soraya Nini (1993). Le nom de Samra ne peut pas être innocent, ni les allusions répétées à son cas. Guène a dû connaître le roman de Nini et elle semble vouloir confirmer l'histoire des filles comme Samia, même si elle impose comme cadre de *Kiffé kiffé* la banlieue, non pas les traditions des familles arabes. Ce détail confirme la réalité violente dont parlent les écrivains des générations de Kettane et de Nini, mais Guène ne semble pas accepter d'être la victime des éditeurs qui lui ont imposé l'étiquette de « beurette ». Cette auteure marque une étape nouvelle *par rapport* aux écrits « beur », et on a l'impression qu'elle en est très consciente. D'ailleurs, elle se présente

³⁶ Samia, la protagoniste de Nini (1993), se voit obligée de choisir entre les traditions contraignantes de la famille et la culture française. Elle choisit la deuxième, mais la porte des parents qu'elle soupçonne ouverte derrière elle signifie le désir d'intégrer les deux cultures dans une hybridité harmonieuse.

comme un écrivain français d'origine maghrébine (Guène, Présentation de l'auteur s. a.).

Nacer Kettane accentue le côté des oppositions entre les jeunes issus de l'immigration maghrébine et la société française. L'identité « beur » est une solution de survivance pour sa génération, qui essaie de se rassembler dans un tiers espace. « Beur » représente le drapeau autour duquel les enfants d'immigrés peuvent unifier leurs forces et lutter contre l'étiquette d'« immigré ». Faïza Guène représente une génération qui ne se reconnaît plus dans la catégorie « beur », mais dans celle des Français de banlieue. Même si Guène marque en quelque sorte l'épuisement du discours « beur », on peut observer une progression vers l'hybridité sociale et identitaire chez les enfants d'immigrés maghrébins en France, qu'on les appelle jeunes immigrés, beurs, ou banlieusards.

Ouvrages cités

- *** s. a. *L'Afrique en littérature*, N° 1 « La littérature francophone du Maghreb », Médiathèque Municipale des Mesnils-Pasteur. En ligne. 13 déc. 2008.
http://www.dole.org/statique/Dossiers_MP/Biblio_maghreb.pdf
- *** Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), Portail lexical. En ligne. 10 février 2010. www.cnrtl.fr
- ALTHUSSER, Louis. « Idéologie et appareils idéologiques d'États. » *Positions, 1964 – 1975*. Paris : Éditions sociales, 1976. 67 – 125.
- ARON, Paul *et al.* *Dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF, 2002
- ARTUS, Hubert. « Faïza Guène, "Je n'insulte en rien la noblesse de la littérature" », 2008. En ligne sur le site *Rue 89*. 12 déc. 2008.
<http://www.rue89.com/cabinet-de-lecture/faiza-guene-je-ninsulte-en-rien-la-noblesse-de-la-litterature>
- BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe*. Vol. I « Les faits et les mythes ». Paris : Gallimard, 1949.
- BEGAG, Azouz. « Écritures marginales en France : Être écrivain d'origine maghrébine. » *Tangence* 59 (1999) : 62-76.
- « La Mobilité spatiale des immigrés et ses effets sociaux. » *International Migration* 26 (1998) : 199-213.
- « The "Beurs", Children of North-African Immigrants in France : the Issue of Integration. » *Journal of Ethnic Studies* 18 (1990b) : 1-14.
- « The French-Born Youths Originating in North-African Immigration. From Socio-Spatial Relegation to Political Participation. » *International Migration* 28 (1990a) : 81-88.
- *Écarts d'identité*. Paris : Seuil, 1990.
- *L'Intégration*. Paris : Le Cavalier Bleu, 2003.
- BHABHA, K. Homi. « On the Irremovable Strangeness of Being Different. Hutcheon, Linda ; Bhabha, K. Homi ; Boyarin, Daniel et Sabine I. Gözl. Four Views on Ethnicity. » *PMLA*, Vol. 113, N° 1, Special Topic : Ethnicity, 1998. 34-39. Publié par Modern Language Association. En ligne. 6 déc. 2008.
<http://www.jstor.org/stable/463407>
- *Nation and Narration*. London : Routledge, 1990.

- CARPENTIER, Mélanie. « Prendre la parole. Interview de Faïza Guène », 2006. En ligne sur le site *Evene.fr*. 13 déc. 2008. <http://www.evene.fr/livres/actualite/interview-faiza-guene-reve-pour-les-oufs-kiffe-demain-440.php>
- DJAOUT, Tahar et Fatou MBAYE. « Black 'Beur' Writing. » *Research in African Literatures*. Vol. 23, N° 2, « North African Literature ». Indiana University Press, (Été 1992) : 217-21. En ligne. 5 déc. 2008. <http://www.jstor.org/stable/3820409>
- FANON, Frantz. *Les Damnés de la terre*. Paris : La Découverte, 1987.
- GUÈNE, Faïza. *Kiffe kiffe demain*. Paris : Hachette Littératures, 2007.
- s. a. Présentation de l'auteur sur le site personnel. En ligne 13 déc. 2008. <http://www.faiza-guene-lesgensdubalto.fr/index.php#/auteur/>
- HARZOUNE, Mustafa. « Littérature : les chausse-trapes de l'intégration ». *Mots Pluriels* 23, 2003. En ligne. 13 déc. 2008. <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2303mh.html>
- KETTANE, Nacer. « Beur, c'est un badge sur son visage ! ». *La « Beur » Génération*. Paris : Sans Frontières, N° spécial 92-93, avril-mai, 1985. Disponible sur le site *Survivreausida*. 12 déc. 2008. <http://survivreausida.net/a4996-nacer-kettane-beur-c-est-un-badge-sur-son.html>
- « En homme libre ». *Nacer Kettane. Médecin, écrivain, fondateur de Beur Fm et Pdg, de Beur TV et LCM*, le site officiel de Nacer Kettane. En ligne. 12 déc. 2008. <http://www.nacerkettane.com/>
- *Le Sourire de Brahim*. Paris : Denoël, 1985.
- NINI, Soraya. *Ils disent que je suis une beurette*. Paris : Fixot, 1993.
- s. a. « L'entre-deux ». En ligne sur le site *Pyramide Films*. 8 nov. 2008 <http://www.pyramidefilms.com/samia/adaptation555a.html?myRub=sorayanini>
- SAÏD, Edward. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Nouvelle édition augmentée. Traduit de l'américain par Catherine Malamoud. Préface de Tzvetan Todorov. Postface de l'auteur traduite par Claude Wauthier. Paris : Seuil, 1997.

Problématique identitaire et bilinguisme dans les romans de Vassilis Alexakis

Vassiliki Lalagianni

L'Université de Péloponnèse

Olympia G. Antoniadou

L'Université Aristote de Thessaloniki

Tout exil consiste en un déplacement spatial mais aussi en un trajet ontologique qui permet de prendre conscience de soi, de s'enrichir, de se transformer. Cette trajectoire complexe se porte tantôt sur le côté négatif, celui de l'individu désemparé devant le gouffre qui sépare de façon irréductible les deux univers désormais présents en lui, tantôt sur le côté positif de l'individu qui découvre une autre culture, le Soi et l'Autre. Il s'agit là de l'enracinement de l'exilé dans l'écriture, par laquelle il retrouve des racines et les moyens de se forger une nouvelle identité. Par l'écriture, l'exilé se trouve ou se retrouve. Bien que cela semble contradictoire, Jacques Mounier s'interroge « pourquoi n'y aurait-t-il pas d'exils heureux, positifs ? À commencer sans doute par l'exil imaginaire, dans et par l'écriture, différent de l'exil vécu réellement » (1986 : 4).

Dans les romans de l'immigration, « le sens d'une identité attestée et vivace a été érodé par la *dislocation* résultant de la migration [...] ou détruit par un dénigrement culturel » quasi systématique (Ashcroft 9). Cette aliénation de l'image de soi peut conduire l'individu à une situation de crise pas seulement identitaire mais aussi ontologique. Entraînant une rupture avec son milieu et les modèles où l'individu a été socialisé, la migration constitue un état de déséquilibre, un changement « d'une telle importance qu'elle ne met pas seulement en évidence mais en péril l'identité », comme le soulignent Léon et Rebecca Grinberg (1986 : 42).

Des problématiques essentielles se référant au monde intérieur se posent au sein de la littérature migrante ou exilique, des

problématiques qui concernent les souvenirs d'enfance et de jeunesse, la transformation identitaire en situation d'expatriation, la distance entre le Soi et l'Autre, le va-et-vient continu entre deux cultures et deux langues. Qu'il s'agisse d'un exil forcé ou d'un départ librement choisi, les passeurs de frontières deviennent aussi des passeurs de langue; de nombreux événements, alors, contribuent à la transformation foncière du migrant, ainsi que l'exprime l'écrivain canadien Neil Bissoondath :

La migration – l'acte de partir et de s'établir ailleurs – crée en soi une expérience nouvelle, provoque en soi une transformation. On n'est tout simplement plus celui qu'on était auparavant. Croire qu'on n'a pas évolué, comme l'exige si souvent de nous le multiculturalisme officiel, c'est étouffer la personnalité, créer des stéréotypes, dépouiller l'individu de ce qui le rend unique : vous n'avez pas d'identité propre, seulement l'identité de votre groupe [...] « on ne s'intègre pas vraiment à une mosaïque. » (1995 : 221)

Écrire sur l'exil signifie surtout trouver une appartenance, un espace en dehors des frontières géographiques ou linguistiques. L'écriture est déplacement, elle « oblige à cerner sa fuite devant la souffrance, devant son exil multiforme, l'écriture [...] rapproche de [soi]-même et devient alors rapatriement, un rapatriement intime et intérieur » (Lequin, 1995 : 29). L'exil est déplacement tout comme l'écriture est mouvement. À ce sujet, Abba Farhoud affirme que « toute écriture est un trajet vers l'inconnu, donc toute vraie écriture est migrante » (2000 : 54), ce qui indique un constant va-et-vient d'un espace à l'autre, espace physique ou culturel, espace de croisement et de métissage entre identités différentes. L'écriture « traverse des frontières, fait dériver des continents, survole des territoires, ne cesse de partir, de migrer, de s'exiler » (Scarpetta, 1981 : 108).

Vassilis Alexakis, écrivain contemporain de la Diaspora hellénique, constitue sans doute un cas particulièrement significatif d'une littérature d'immigration fondée sur une situation d'exil et sur la construction identitaire qui vit, pense et écrit dans l'entre-deux. Si cet entre-deux reflète une multitude de contradictions, il reflète aussi une inépuisable richesse intérieure qui devient à son tour source de créativité d'une écriture nouvelle, d'une manière originale de transcrire le monde. Né à Athènes en 1943, Alexakis quitte le pays pour faire des études à Lille. Il regagne la France en 1967 après l'éclatement du coup d'état des Colonels en Grèce et y restera pour la vie, travaillant au début de sa carrière comme journaliste. Il devient très vite un romancier connu en

France, ayant reçu de nombreux prix littéraires³⁷. Vassilis Alexakis a publié des romans, des récits autobiographiques, des pièces de théâtre. En écrivant ses romans tantôt en grec tantôt en français et en s'auto-traduisant dans l'une ou dans l'autre langue, il incarne le type d'écrivain de « l'entre-deux » qui vit dans la situation d'« étrangéité » dont parle Nancy Huston (1986 : 35) et que décrit parfaitement Gilles Dupuis : « L'exil (intérieur et extérieur), le déracinement (voire le double déracinement), la perte de l'identité et de la mémoire individuelle et collective, une pratique culturelle et linguistique de métissage et d'hybridation ainsi qu'une poétique de l'autofiction constituent les traits formels plus souvent exploités par les écritures migrantes » (2005 : 117-19). Sa pratique du bilinguisme littéraire et de l'autotraduction font d'Alexakis ce que Robert Jouanny appelle « un écrivain hétéroglosse » (2000 : 89). Dans cet espace de l'entre-deux, l'écrivain « participe » à l'exil mais il effectue aussi un passage d'une langue à l'autre où il s'agit moins de faire le deuil de sa langue maternelle que de la faire résonner dans la langue française, la langue d'adoption, de lui donner un autre rythme ou même d'apprendre à écouter ses silences. L'exil hors langue et hors pays, malgré la douleur, devient alors lieu de création et d'affirmation. Huston parle de l'exil comme d'un moyen « de donner naissance à [soi]-même..., [de] se réinventer » (cité dans Raoul, 2001 : 446). Alexakis communique dans ses textes largement autofictifs ainsi que dans ses entretiens, son expérience de déracinement géographique et linguistique ; il analyse les effets de l'exil ainsi que ceux du bilinguisme qu'il entretient en traduisant ses propres romans. En 1982 son roman *Talgo*, écrit en grec, est traduit par lui-même en français et publié en même temps dans les deux pays. Mais c'est dans *Paris-Athènes*, un livre à mi-chemin entre le récit de vie et l'écriture de fiction qu'il explique la question du bilinguisme :

Je me suis rendu compte que j'avais pas mal oublié ma langue maternelle. Je cherchais souvent mes mots et, souvent, le premier mot qui me venait à l'esprit était français. Le génitif pluriel me posait de sérieux problèmes. Mon grec s'était sclérosé, rouillé. Je connaissais la langue et pourtant j'avais du mal à m'en servir, comme d'une machine dont j'aurais égaré la

³⁷ Il a publié, entre autres, les romans *Le Sandwich* (1974), *Les Girls du City-boum-boum* (1975), *Talgo* (1983), *Contrôle d'identité* (1985), *Paris-Athènes* (1989) *Le cœur de Marguerite* (1999), *La Langue maternelle* (1995, Prix Médicis), *Les Mots étrangers* (2002), *Je t'oublierai tous les jours*, (2005), *Après J.C.*, (2007, Grand Prix du roman de l'Académie Française).

mode d'emploi. Je me suis rendu compte aussi que la langue avait énormément changé depuis que je l'avais quittée, qu'elle s'était débarrassée de beaucoup de mots et avait créé d'innombrables nouveautés, surtout après la fin de la dictature. Il a donc fallu que je réapprenne, en quelque sorte, ma langue maternelle : ça n'a pas été facile, ça m'a pris des années, mais enfin, j'y suis arrivé. (1989 : 11-12)

Dans le pays d'accueil, les migrants découvrent différentes formes d'étrangeté³⁸ autour d'eux et en eux-mêmes. Le thème de l'étrangeté apparaît à différents niveaux et de diverses manières : traité comme hostilité xénophobe, il concerne les rapports sociaux des personnages dans le pays d'accueil ; traité comme aliénation psychique, il est examiné de façon psychologique. Le traitement du sentiment d'étrangeté semble associé à la présentation de quelques thèmes-clefs, tels le départ, le retour, l'absence et la mort (Antoniadou & Lalagianni 2007). Pour Alexakis, si, au départ, le « retour au pays natal » était une certitude, à partir des années quatre-vingts il ne semble plus trop savoir quel est son lieu d'appartenance : « [...] moi, je transporte le vide : je suis le chargé de mission du vide, l'ambassadeur du vide, l'envoyé spécial du vide : mon véritable pays est le vide », écrit-il dans *Talgo* (87-88). Une fois la prise de conscience de sa déculturation effectuée, il réalise qu'il n'est plus facile de quitter sa vie française pour revenir en Grèce : « J'ai envie de travailler en Grèce aussi, mais il est peut-être trop tard pour que je quitte la France » (1983 : 45). Et dans *Paris-Athènes* Alexakis avoue :

Je suis pour ma part mon propre sosie. Ma fatigue est peut-être due aux efforts que j'ai consentis depuis longtemps pour conquérir une nouvelle identité sans perdre l'ancienne. [...] Mes déplacements incessants m'ont empêché de m'habituer complètement aussi bien à Paris qu'à Athènes. [...] Je ne souhaite pas me fixer. (1989 : 212-13)

La littérature de la migration se présente souvent comme une « littérature de désappartenance ». D'après son livre *Talgo*, dont la première version fut écrite en grec, l'écrivain commence à se sentir, à se présenter comme n'étant ni Grec ni Français ou comme étant et Français et Grec à la fois. « [Talgo] m'a réconcilié avec la Grèce et avec moi-même. Il m'a rendu mon identité grecque. Je pouvais désormais me regarder sereinement dans la glace » (193), souligne l'écrivain, en se donnant une identité choisie et non subie. Et il ajoute dans un autre entretien : « J'appartiens à la Grèce, c'est ici que je suis allé à l'école, ici

³⁸ « Étrangement, l'étranger nous habite. Il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie » (Kristeva, 1988 : 9).

se trouvent tous mes souvenirs, ma langue, mes expériences. [...] Je ne suis pas un auteur français et je n'aurais pas pu être un auteur plus important si j'étais seulement resté en Grèce » (Antoniadou et Lalagianni 2007).

Dans ses récits autobiographiques, comme dans ses écrits romanesques, une grande partie du texte est dédiée à la question du choix de la langue ; l'auteur commente sans cesse la particularité linguistique de son œuvre soit qu'il s'agisse de l'autotraduction, du choix d'une langue étrangère comme langue de création ou du bilinguisme littéraire, soit qu'il s'agisse des problèmes d'identité provenant de cette particularité linguistique³⁹. « Au bout de treize années passées en France, au cours desquelles j'ai écrit presque exclusivement en français, j'ai éprouvé le besoin de renouer avec ma langue maternelle », écrit l'auteur dans *Talgo* (84). Dans *La Langue maternelle*, le bilinguisme trouve une motivation positive : il est l'affirmation de la réconciliation de l'auteur avec la Grèce, sa langue et sa culture. Robert Jouanny écrit à ce sujet :

Conscient d'avoir trouvé dans les deux langues une réponse à son attente, Alexakis refusera donc de se confiner dans le silence de la page blanche comme à la fin de *Paris-Athènes*, sans pour autant exprimer un choix définitif. Mieux, il refuse toute espèce de choix entre deux modes d'expression qui, tantôt l'un, tantôt l'autre, peuvent le satisfaire, à condition que lui-même conserve un contact intime, quasiment charnel, avec les mots de l'une et de l'autre langue et avec les réalités dont ces mots sont les véhicules. (2000 : 164)

L'errance de l'écrivain, à la fois réelle et métaphorique, lui a permis de se construire une espèce d'identité reconnue par ses lecteurs. L'exil devient alors un regard lucide sur soi-même, un parcours de redécouverte de soi qui, paradoxalement, oblige l'auteur à « transformer la souffrance de l'exil en créativité » (Stitou, 1997 : 228). C'est alors qu'écrire dans la langue de l'Autre devient un acte de réconciliation. Dominique Combe soutient, sous un angle psychanalytique, que l'appropriation de la langue étrangère s'apparente à une manifestation de pouvoir et que le détour par l'altérité préparerait un retour à soi-même :

³⁹ « Pour Alexakis [...] l'écriture se fait bigamie. Une bigamie harmonieuse, parce que l'écrivain sait qu'il doit bien répartir les tâches de chacune de ses épouses et de ses devoirs envers elles. Il écrit ses livres les plus intimes en grec et les plus drôles en français, 'parce qu'il' a une certaine distance avec le français et que l'humour se nourrit de distance' », écrit Anna-Rosine Delbart (2005 : 39).

La violence de cette « volonté de puissance » qui anime l'écrivain n'est pas moins grande que celle qui lui donne la force de s'arracher à la culture maternelle. Sans doute est-elle conditionnée, cette fois, par le désir exogamique, la fascination érotique qui alimente les fantasmes de rapt et de viol. Le changement de langue n'obéit pas tant ici au désir de s'effacer derrière la langue de l'exil, de s'assimiler à elle, que de la soumettre, voire de l'assimiler. (1995 : 126)

L'assimilation d'une langue autre peut faciliter le retour à la langue maternelle. Julia Kristeva accorde à la langue française un pouvoir proprement démiurgique bien qu'elle mette en parallèle l'abandon de la langue maternelle et le matricide, le crime suprême, créateur de délices et d'un « deuil infini » (2000 : 69)⁴⁰. À son tour, Robert Jouanny note que « [l']écrivain qui adopte une langue étrangère, plus que tout autre, livre avec la langue un combat dont l'objectif est l'élucidation et l'expression de sa propre identité » (2000 : 100).

La notion d'appartenance est une fiction, un produit de l'imagination. Notre auteur en est persuadé. Il a le sentiment d'être étranger. Étranger par rapport à la société, par rapport aux goûts et aux habitudes des autres, par rapport à la vie. Peu lui importe de faire partie d'un groupe social, car il préfère être à soi-même. Il en ressort un « être » dont l'identification se lie davantage aux comportements des gens que l'on retrouve dans la vie quotidienne qu'aux caractéristiques particulières d'une ethnicité.

Son errance lui a permis de se construire une espèce d'identité reconnue par ses lecteurs. Son identité est celle d'un homme qui a le pouvoir de changer, de faire un incessant va-et-vient non seulement entre deux pays, deux cultures, deux langues mais aussi entre deux Moi qui cherchent à se définir, à se compléter et à cohabiter malgré leurs différences. (Antoniadou & Lalagianni, 2007)

Cette constatation est le résultat d'un long dialogue entre deux langues, deux mentalités, deux publics, deux moi enfin, c'est la conséquence d'une cohabitation du Soi avec l'Autre. Dans ce contexte de crise, Alexakis s'interroge sur ce qu'il est par rapport à son passé et par rapport à l'espace nouveau, qui diffère de celui du pays d'origine. Repérable à des degrés différents et sous des aspects diversifiés,

⁴⁰ De même pour Nancy Huston qui opère le rapprochement de la transgression linguistique et de l'effraction morale en évoquant notamment le « célèbre tabou de l'inceste » : « Serait-il légitime d'établir une relation entre l'interdit dans le langage et d'autres interdits, notamment le célèbre tabou de l'inceste? Ces questions, et d'autres encore, ont commencé à me hanter... » (1980 : 14).

s'engageant dans plusieurs directions, ce questionnement se trouve à l'origine de la quête identitaire des personnages qui découvrent différentes formes d'étrangeté autour d'eux et en eux-mêmes. L'exil devient un regard lucide sur soi-même, un parcours de redécouverte de soi qui, paradoxalement, oblige l'auteur « à vivre loin des autres, à l'écart de la majorité, mais aussi dans le rêve personnel », écrit Claude Drevet (1996 : 215).

Question multidimensionnelle et dynamique à travers laquelle s'exprime par excellence l'identité, le choix de la langue prend aussi une place importante dans ce phénomène de l'Autre ou de la double identité de l'écriture qui reflètent la situation de l'entre-deux. « L'entre-deux-langues est le partage même de la langue, dans sa dimension poétique, sa prétention au dialogue, son champ de miroirs où chacun s'identifie et se désidentifie ; recharge et décharge d'identité », souligne Daniel Sibony (1991 : 31-32). Le « polyglottisme », ce métissage linguistique, tend à incarner une écriture voulant traduire les réalités d'une identité contemporaine multiple et polymorphe. « Alexakis fait du français sa langue d'écriture ; il écrit d'abord en français avant de s'exprimer en grec ; ce qui le fait aussi éprouver des doutes à propos de son choix. » (Oktapoda et Lalagianni, 2005 : 113). Dans *Paris-Athènes*, l'écrivain déclare :

J'avais décidé d'assumer mes deux identités, d'utiliser à tour de rôle les deux langues, de partager ma vie entre Paris et Athènes. La vie solitaire me convenait pour cette raison supplémentaire qu'elle me permettait d'échapper à l'influence permanente du français. Je ne disais plus « bonjour » en me réveillant. C'était à moi de décider dans quelle langue je vivrais ma journée. (1989 : 195)

« L'acquisition d'une deuxième langue », écrit Nancy Huston, « annule le caractère naturel de la langue d'origine – et à partir de là, plus rien n'est donné d'office, ni dans l'une ni dans l'autre ; plus rien ne vous appartient d'origine, de droit, d'évidence. D'où une attention extrême portée aux mots individuels, aux tournures, aux *façons* de parler » (1999 : 43).

Les Mots étrangers est un roman qui réussit la prouesse d'être rêvé en grec, écrit en français et vécu en sango. Tandis que *Talgo* et *Paris-Athènes* tournent tantôt autour d'une symbiose heureuse de deux langues, tantôt autour d'un « matricide » associé à l'abandon de la langue maternelle, *Les Mots étrangers* ouvrent des voies vers la

connaissance d'une autre langue⁴¹, donc d'une nouvelle identité puisque, dans l'œuvre alexakienne, le parcours linguistique est intimement lié à l'itinéraire identitaire. Après la disparition de sa mère, triste et désabusé, de moins en moins grec mais, en même temps, si peu français, las d'être condamné au bilinguisme, prisonnier de cette alternative, Nikolaïdès éclate en sango, une langue qu'on parle en Centrafrique. Ce roman ouvre des voies vers la connaissance d'une autre langue. Enfermé dans son appartement parisien, Nikolaïdès, le personnage principal du roman, au lieu d'écrire le roman promis à son éditeur, apprend le sango, une langue qu'il juge inutile. Mais il comprend peu à peu qu'elle sert d'exutoire au chagrin inattendu causé par la perte de son père. On y assiste alors à un voyage de deuil, où Nikolaïdès, *alter ego* de Vassilis Alexakis, a la lubie d'apprendre cette langue africaine. S'absorber dans une telle tâche ressemble à une « cure de jouvence » et lui donne l'impression de repartir à zéro, d'être le prolongement du petit enfant qu'il était autrefois et qui, tout seul, a appris à lire en déchiffrant les pierres tombales du cimetière voisin de la maison familiale. En se lançant dans l'étude d'une langue africaine, Nikolaïdès revient à la vie et se recrée un avenir, oscillant entre une nostalgie étouffée et une vague gaieté. Arrivé à la maturité, après avoir longtemps vécu à cheval entre le grec, sa langue maternelle, et le français, langue adoptée, il finit par ajouter une troisième donnée à cet éprouvant exercice dichotomique, le sango, langue véhiculaire de la Centrafrique, qui « s'impose » à lui, presque à son insu. C'est par la mise à distance de deux langues qui habitent son imaginaire et son écriture et par la découverte d'un troisième espace linguistique, que Nikolaïdès peut trouver un autre moyen de dire la culpabilité linguistique qui le hante et d'aborder la douleur du deuil éprouvée par la mort de son père. Dans ce roman, « l'apprentissage de la troisième langue a incontestablement les mêmes effets qu'une thérapie puisqu'il aide le narrateur à faire le deuil du père mais aussi la paix avec ses interlocutrices privilégiées : la langue grecque et la langue française », écrit Marianne Halloran (2008 : 145).

« Ainsi ai-je appris le sango. Pour le récit. Pour les mots. Pour l'émerveillement de la découverte que j'avais vécue à mon arrivée en France », avoue l'écrivain (Savigneau, 2000). On voit bien que la nouvelle langue ouvre un autre espace de créativité, elle permet un

⁴¹« J'apprendrai une langue africaine peu connue. [...] Par compassion pour les petites langues qui ont de plus en plus de mal à se faire entendre ? Le grec est aussi une langue menacée » écrit Alexakis dans *Les Mots Étrangers* (2002 : 12-13).

nouveau départ littéraire et identitaire, elle offre un autre pays à explorer. Selon Albert Memmi (1976), chacun garde en soi « une terre intérieure », enfouie dans la mémoire collective. L'identité de l'exilé et du migrant n'est pas construite uniquement avec des éléments du passé, elle n'est pas uniquement un héritage à conserver mais une situation à découvrir et à assumer (Talhahite-Moodley 2007).

Vassilis Alexakis écrivait déjà quelques années avant, dans son roman *Je t'oublierai tous les jours* : « Un troisième pays après la Grèce et la France, qui ne figure sur aucune carte, occupe désormais mon esprit » (2005 : 228). Et dans *Paris-Athènes* : « Il m'a semblé néanmoins que j'avais trouvé dans l'une comme dans l'autre les mots qui me convenaient, un territoire qui me ressemblait, une espèce de petite patrie bien personnelle ». (1989 : 13)⁴²

Suspendu entre deux pays, Alexakis cherche son troisième pays, un troisième espace situé en Afrique, dans un effort d'échapper aux contraintes d'appartenance et de territoire. « Le tiers-espace est une dimension qui s'ouvre au-delà des renversements qui s'opèrent entre deux pôles binaires qu'il comprend mais dépasse afin d'échapper à toute tautologie et fixité » (Manopoulos, 1996 : 86). Figure identitaire double, Alexakis a en effet délibérément décidé de s'installer dans le changement permanent, dans le déplacement linguistique (d'une langue à l'autre) et géographique (d'un pays à l'autre), et de ne pas se limiter à une langue ou à une identité fixe : « J'ai décidé de me reconnaître dans les deux langues, et cela veut dire qu'au fond, il n'y a jamais qu'une seule langue, celle de la littérature », souligne Alexakis (Guichard, 2007 : 257). » Les métissages », écrit Serge Gruzinski, (1999 : 316), « ne sont jamais une panacée, ils expriment des combats jamais gagnés et toujours recommencés. Mais ils fournissent le privilège d'appartenir à plusieurs mondes en une seule vie » (1999 : 316).

⁴² L'idée d'un troisième pays, d'une « petite patrie bien personnelle », court dans plusieurs textes migrants. « Je suis dans deux lieux sans pouvoir en apercevoir les frontières. Je dirai même que je suis dans un entre-deux. Un abîme invisible et insaisissable », souligne Waciny Laredj (Virolle, 2007 : 74) pour décrire son va-et-vient entre deux cultures. Dans ses romans, il rencontre son « troisième pays », intime et nomade, qui lui offre la sérénité : « Et c'est exactement ça mon troisième pays, juste au faubourg qui n'existe sur aucune carte géographique, se dissout dans la générosité des mots et des phrases, très coloré et sans frontières définitives puisqu'à chaque roman il prend une nouvelle forme. C'est un territoire très intime qu'on ne peut échanger avec d'autres et transportable comme une tente de nomade. Juste une *couverture* au moment des frayeurs et des grands froids. » (*Ibid.*)

Ouvrages cités

- ALEXAKIS, Vassilis. *Je t'oublierai tous les jours*. Paris : Stock, 2005.
- . *Les Mots étrangers*. Paris : Stock, 2002.
- . *Paris-Athènes*. Paris : Le Seuil, 1989.
- . *Talgo*. Paris : Le Seuil, 1983.
- ANTONIADOU, Olympia et Vassiliki LALAGIANNI. « Entre deux cultures : questions d'identité(s) chez Vassilis Alexakis. » Actes du Colloque KCTOS « Savoir, créativité et transformation des sociétés ». [Vienne, 11/12/2007]. *Trans. Revue électronique des sciences culturelles*, no 17, Janvier 2010.
- ASHCROFT, B., Griffiths, G. et Tiffin, H. *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literature*. New York : Routledge, 2002.
- BISSOONDATH, Neil. *Le marché aux illusions. La méprise du multiculturalisme*. Trad. de l'anglais par Jean Papineau, Montréal : Boréal-Liber, 1995.
- COMBE, Dominique. *Poétiques francophones*. Paris : Hachette, 1995.
- DELBART, Anne-Rosine. *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Limoges : Pulim/collection « Francophonies », 2005.
- DREVET, Claude. « L'exil intérieur. » *L'exil*. Alain Niderst (éd.). Strasbourg : Klincksieck, 1996.
- DUPUIS, Gilles. « Littérature migrante. » *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*. Michel Beniamino et Lise Gauvin (dir.). Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2005. 117-20.
- FARHOUD, Abba. « Immigrant un jour, immigrant toujours ou comment décoller de l'étiquette. » *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*. Anne de Vaucher Gravili (dir.). Venise : Supernova, 2000. 45-58.
- GRINBERG, Léon et Rebecca. *Psychanalyse du migrant et de l'exilé*. Lyon : Césura Lyon Éditions, 1986.
- GRUZINSKI, Serge. *La pensée métisse*. Paris : Fayard, 1999.

- GUICHARD, Thierry. « Athènes sur Seine. » *Le Matricule des anges* 85 (juillet-août 2007) : 14-17.
- HALLORAN, Marianne. « Vassilis Alexakis : exorciser l'exil. Déplacements autofictionnels, linguistiques et spatiaux. » Thèse de doctorat. Louisiana State University, 2008.
- HUSTON, Nancy et Leïla SEBBAR. *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil.* Paris : Barrault, 1986.
- , *Dire et interdire.* Paris : Payot, 1980.
- , *Nord perdu.* Arles : Actes Sud, 1999.
- JOUANNY, Robert. *Singularités francophones ou choisir d'écrire en français.* Paris : PUF, 2000.
- KRISTEVA, Julia. « E comme écrire en français » dans Bernard Cerquiglini et al., *Tu parles ! le français dans tous ses états.* Paris : Flammarion, 2000.
- , *Étrangers à nous-mêmes.* Paris : Gallimard, 1988.
- LEQUIN, Lucie. « D'exil et d'écriture. » *Le roman québécois au féminin.* Gabrielle Pascal (dir.). Montréal : Triptyque, 1995. 23-31.
- MANOPOULOS, Monique. « Safia ou le Neo-orientalisme tiers-espacial dans *Les A.N.I. du 'Tassili'* d'Akli Tadjer. » *L'écriture décentrée. La langue de l'Autre dans le roman contemporain.* Michel Laronde (dir.). Paris : L'Harmattan, 1996. 85-107.
- MEMMI, Albert. *La Terre intérieure.* Paris : Gallimard, 1976.
- MOUNIER, Jacques (éd.). *Exil et littérature.* Grenoble : E.L.L.U.G., 1986.
- OKTAPODA-LU, E. et Vassiliki LALAGIANNI. « Le véritable exil est toujours intérieur. Imaginaire et métissage chez les écrivains francophones grecs. » *French Forum* 30/3 (2005) : 111-39.
- RAOUL, Valérie. « L'autre langue fécondatrice : 'l'étrangerité' en soi dans *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston et *Possessions* de Julia Kristeva. » *La Francophonie sans frontière. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin.* Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (éds.). Paris : L'Harmattan, 2001. 445-54.
- SAVIGNEAU, Josyane. « L'enfance africaine de Vassilis Alexakis. » *Le Monde* 20 (septembre 2002).
- SCARPETTA, Guy. *Éloge au cosmopolitisme.* Paris : Grasset, 1981.
- SIBONY, Daniel. *Entre-deux, l'origine en partage.* Paris : Seuil, 1991.
- STITOU, Rajaa. « Universalité et singularité de l'exil. » *Les Sites de l'exil.* Olivier Douville (dir.). Paris : Harmattan, 1997. 13-20.

- TALAHITE-MOODLEY, Anissa (éd.). *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2007.
- VIROLLE, Marie. « Écrivains Algériens : Le troisième pays. » *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. Anissa Talahite-Moodley (éd.). Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2007. 57-103.

L'espace privilégié de l'entre-deux dans l'œuvre autobiographique de Suzanne Lilar

Nataliya Lenina
University of Toronto

[C]ouplant notre communication avec le monde, nous nous mouvons dans une sorte d'espace potentiel, nous habitons *l'entre-deux du vécu et de la fiction*. Telle est la vertu du jeu humain, de certaines cérémonies et rituels librement improvisés, que, nous délivrant du circonscrit du vécu, ils nous fassent vivre métaphoriquement.

Suzanne Lilar

L'« entre-deux », point nodal d'une vie mise en récit ? Utilisé par Suzanne Lilar elle-même, ce terme constitue un *topos* privilégié de toute son œuvre littéraire et plonge un lecteur avisé « directement dans les profondeurs philosophiques » (*Enf.*⁴³, 197), de l'Être. Jean Tordeur écrit ainsi à cet égard dans son *Introduction* au *Journal de l'analogiste*⁴⁴ : Le bonheur, la transe se produisent lorsqu'elle entrevoit *l'entre-deux* de ces visions simultanées, celle de l'apparence, celle d'une *vérité devinée derrière elle*. [...] La *captation de cet intervalle est à l'origine de la future pensée analogiste*⁴⁵ qui brillera un jour au centre de l'œuvre dont tous les aspects lui feront référence. (1979 : 27)

Difficile à cerner d'une manière nette, car éminemment complexe et aux contours flous, l'entre-deux de l'écrivain belge échappe à une

⁴³ Suzanne Lilar, *Une enfance gantoise* (Paris, Bernard Grasset, 1976, 219 p.). Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Enf.*, suivi du numéro de page.

⁴⁴ Suzanne Lilar, *Journal de l'analogiste* (Paris, Bernard Grasset, 1979, 249 p.). Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Journal*, suivi du numéro de page.

⁴⁵ Nous soulignons.

définition fixe. « [E]space potentiel du vécu et de la fiction » (*Enf.*⁴⁶, 169), « interstice de deux apparences » (*Enf.*, 196), « intervalle » dispensant un plaisir indicible, « écart entre ce qui n'était pas et ce qui était » (*Ibid.*, 198), « moments merveilleux » — c'est ainsi que Lilar essaie de le définir. Et pourtant, c'est avec cet « entre-deux » qu'on se trouve au centre des questions que soulève l'auteur dans ses ouvrages autobiographiques. L'objectif de cet article sera d'analyser les tenants et les aboutissants du concept lilarien de l'entre-deux et de révéler, par l'étude des mouvements du texte littéraire, ses présupposés philosophiques sous-jacents.

Le fait que Suzanne Lilar est un écrivain belge d'origine flamande et d'expression française place d'emblée son œuvre littéraire au carrefour de deux cultures. Par conséquent, il est logique de considérer son espace culturel et linguistique, espace natal par excellence, comme un des versants de son fameux « entre-deux » : « Il me semble que tout ce que j'ai fait ou écrit se ressent de cette contradiction, plus forte de s'être greffée sur ma formation franco-flamande ⁴⁷ », écrit-elle. En effet, son écriture proche de la grande tradition du classicisme français du XVII^e siècle et sa pensée scrutatrice d'un analogiste accompli (le propre des moralistes français) se conjuguent harmonieusement avec l'esprit métaphysique flamand, avec l'esthétique des Flamands dits primitifs, dont l'art empreint tant de pages de ses ouvrages, éveillant chez le lecteur la présence enveloppante de cette « nordicité » mélancolique, indéfinissable, dont on parle souvent.

Lilar est issue d'une famille qu'elle-même appelle la « petite bourgeoisie gantoise ». Cette famille, comme beaucoup d'autres appartenant au même rang social, était bilingue, mais, à l'instar de la grande bourgeoisie, elle « affectait d'ignorer le néerlandais » (*Enf.*, 39) et allait jusqu'à le « mâliner » (*Ibid.*, 39) volontairement, car « parler néerlandais correctement exposait aux sarcasmes et à l'accusation de "flamingantisme" », comme l'écrit Lilar (*Ibid.*, 40). Au contraire, le français était considéré comme une langue noble et c'est pour cela, évidemment, qu'il a été la seule langue de communication à la maison et à l'école, le néerlandais n'étant utilisé que pour donner des ordres aux domestiques. Cela étant, se dessine une réalité peu attirante où la langue

⁴⁶ Suzanne Lilar, *Une enfance gantoise* (Paris, Bernard Grasset, 1976, 219 p.). Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Enf.*, suivi du numéro de page.

⁴⁷ Lilar citée par Jean Tordeur dans l'Introduction au *Journal de l'analogue*, p. 30.

qu'on parle remplit une fonction séparatrice. L'œuvre autobiographique de Lilar témoigne clairement du fait que dans la Belgique de la fin du XIX^e siècle, ainsi qu'au tournant du XX^e siècle, le langage était signe révélateur (il renseignait sur le milieu d'où l'on venait) mais aussi signe séparateur (il soulignait la division en « castes » de la société de l'époque). Ainsi, la langue de toutes ces grandes mystiques flamandes, de ces femmes poètes du Moyen Âge, issues des béguinages, dont on trouve les noms dans l'œuvre autobiographique de Lilar (Hadewijch, Marguerite d'Ypres, Ida de Louvain, etc.), se trouvait « bannie des salons, proscrite des universités et des prétoires, [et] peu tolérée au Parlement » (*Enf.*, 41). Or, malgré tout, le néerlandais était implicitement omniprésent dans l'environnement social et familial, aussi bien que dans les paysages urbains. Et parfois même, cette langue réussissait à s'évader malgré la volonté de l'énonciateur :

Soit que [la langue flamande] fût plus que le français propice à l'effusion, soit que les remous de l'émotion fissent affleurer quelque mémoire ancestrale, on la voyait remonter dans les gros mots de la colère ou les diminutifs de la tendresse et même, plus tragiquement, dans la débâcle de l'agonie. Ainsi arrivait-il qu'ayant vécu en français, l'on mourût en flamand. Ce fut le cas de ma mère, [écrit Suzanne Lilar,] qui, peut-être pour l'avoir renié durant sa vie, se remit à parler flamand sur son lit de mort, avec précipitation et comme pour rattraper le temps perdu. (*Enf.*, 41)

Dans ce contexte historico-culturel, il est naturel que la première langue de la petite Suzanne ait été le français. Et, c'est seulement grâce à la vieille servante Maria qu'elle a pu goûter de nouveaux plaisirs linguistiques en apprenant ses premiers mots et des chansons populaires, en un « gantois vigoureux et imagé » (*Enf.*, 47). D'ailleurs, c'est justement ces chansons apprises de Maria, et non pas celles en français, plus sophistiquées, bien sûr, de son père, qui « demeuraient en elle, prêtes à se réveiller » pendant toute sa vie (*Enf.*, 48). Pourtant, est-ce seulement le plaisir qui a poussé une petite fille, un peu plus tard, à défendre la langue de ses aïeux ? Avant tout, cette provocation, ce défi aux conventions sociales et familiales était la première leçon de la « contradiction sur laquelle s'édifia, écrit-elle, [son] éducation et plus tard [sa] vie » (*Ibid.*, 47) :

Ainsi, les chansons de Marie défaisaient-elles en secret tout ce qu'on m'inculquait par ailleurs. Elles *opposaient sourdement leur mythologie de contestation à la mythologie du clan*. Longtemps l'une

et l'autre vécut en moi, côte à côte, sans jamais se mêler ni se reconnaître, *m'engageant fortement dans la dualité*⁴⁸. (*Enf.*, 48)

Dès lors, la petite fille « collectionne » les comparaisons incessantes et les traductions du français au néerlandais ou au gantois, explorant le processus de la construction du sens et les relations entre la forme linguistique et son poids sémantique. Par exemple, le terme français pour désigner la « raison » est beaucoup plus philosophique et plus précis en néerlandais. Cela signifie, littéralement : « il argumente avec sa raison » (« *hij redeneert met zijn* »), ce qui dévoile « le déboîtement du *cogito*, voire le *Je est un autre* » (*Enf.*, 53). Lilar écrit ainsi à propos de sa perplexité, voire de sa méfiance, à l'égard du langage et de la parole :

Je ne sais si cette perplexité fut pour quelque chose dans la manie qui me vint et me resta d'user des mots deux par deux, par paires ou par couples de verbes ou d'adjectifs, comme si pour signifier, *je faisais moins confiance aux noms qu'à leur entre-deux*. Mais peut-être avais-je dès alors commencé de répondre ingénument à ma *vocation d'analogiste et à l'intimation qui m'était faite de rechercher le duel aux fins de confrontation et de rassemblement*⁴⁹. (*Enf.*, 55)

Cette vocation que Lilar a de confronter et, en même temps, de rassembler, se reflète dans le fait que ce sont deux poètes célèbres, si différents et pourtant pareillement grands, l'un français, Racine, l'autre flamand, Hadewijch, qui se trouvent au centre de la formation identitaire et culturelle de l'écrivain belge : en d'autres mots, ils sont deux grands ponts interculturels. L'une de ces premières expériences que Lilar va nommer « des moments merveilleux » (*Enf.*, 204) est la découverte de la poésie, liée au nom de Racine, lorsque, petite fille âgée à peu près de douze ans, elle trouve dans le grenier de la maison familiale un livre du grand dramaturge. Non seulement la lecture de Racine la bouleverse par sa beauté et par sa force, mais elle la plonge aussi dans ce qu'il faut bien appeler une sorte d'extase poétique. Dès lors, Lilar va souvent retrouver une pareille poétique dans la Nature, dans le jeu ou dans l'art, et même dans la vie de tous les jours, car les « moments merveilleux » la « détachaient moins des choses quotidiennes que d'une façon quotidienne de les regarder » (*Ibid.*). Or, hormis ce rythme ensorcelant de la langue de Racine, hormis cette poésie par excellence, l'œuvre de ce grand classique lui enseigne aussi le pouvoir

⁴⁸ Nous soulignons.

⁴⁹ Nous soulignons.

« régulateur et ordonnateur » (*Ibid.*, 64) de la langue, bâtie volontiers sur les contraires et sur les contrastes. Lilar écrit ainsi à cet égard :

Je n'étais que trop disposée à me cabrer contre l'intimation française d'avoir à associer réalité et raison, beauté et mesure. Mais voilà qu'un poète – si français pourtant qu'il ne pouvait se concevoir hors de France et qu'il en était pratiquement intraduisible – entamait pour moi l'éternel dialogue du jour et de la nuit. *Il m'enseignait que la fameuse clarté française ne se conquiert jamais plus exemplairement que sur l'obscur, la mesure sur la démesure*⁵⁰. Il me prenait à témoin, moi flamande, du profit que peut tirer la beauté du voisinage des monstres. (*Enf.*, 64)

La rencontre avec la poésie néerlandaise de Hadewijch marque pour Lilar la sortie de l'enfance. Ce grand esprit mystique l'initie aux violences et aux douceurs de l'adolescence, lui apprend à tirer profit des contradictions, de toutes ces « ramifications » de sens que la langue propose si généreusement à la littérature :

Je trouvais là, écrit-elle, une langue naturellement poétique, des mots qui, à l'inverse des mots français, fuyaient la rigidité de la définition et demeuraient comme *entrebâillés* sur l'effusion amoureuse. Je découvrais le vocabulaire de la passion, cette chose si peu française que Racine n'avait pu la montrer que maîtrisée ou châtiée, vaincue par l'harmonie, et qui s'étalait ici triomphalement avec ses provocations et ses paradoxes : "Ce que l'amour a de plus doux, chantait Hadewijch, ce sont ses violences." (*Enf.*, 65-66)

Ainsi, imprégnée de ces deux cultures, flamande et française, Lilar devient essentiellement un écrivain de la relation. Par sa vie, par son écriture, elle tente d'atteindre une harmonie véritablement existentielle de cette altérité qui oscille entre le mysticisme flamand et le rationalisme cartésien, entre le logique et l'alogique, entre cette fascination peu explicable pour le monstrueux et une juste appréciation de la beauté. Au niveau individuel, ainsi que sur un plan plus général, à la fois « cosmique »⁵¹ et philosophique, elle cherche à trouver une solution satisfaisante à ce dilemme : « comment concilier les exigences de la pensée unitive, rassembleuse, totalisante avec celle, séparatrice, de la pensée critique » (*Enf.*, 206), qui « peut-être en définitive est-elle seule à mériter le nom de pensée » (*Ibid.*). L'écrivain belge combine les termes contraires qui avivent le va-et-vient constant d'une pensée révélant l'essentiel et réussissant à éliminer le contingent. Le prototype de

⁵⁰ Nous soulignons.

⁵¹ « Je savais avec la force de l'évidence, écrit-elle dans *Une enfance gantoise*, que j'étais sur terre pour témoigner de la cohérence universelle. » (*Enf.*, 212)

semblables recherches est aux yeux de l'analogue le personnage de Socrate dans le *Phèdre* de Platon :

SOCRATE. – Voilà, Phèdre, de quoi je suis amoureux, moi : c'est des divisions et des synthèses ; j'y vois le moyen d'apprendre à parler et à penser. *Et si je trouve quelque autre capable de voir les choses dans leur unité et leur multiplicité*⁵² ; voilà l'homme que je suis à la trace, comme un dieu⁵³.

Une partie de cette citation de Platon apparaît également, en tant qu'*intertexte*, dans le texte même d'*Une enfance gantoise*. Pour compléter cette idée de l'unité et de la multiplicité du monde, Lilar cite la phrase suivante de Coleridge : « *The Beautiful is that in which the many still seen as many becomes one.* » (*Enf.*, 201) L'auteur compare ces « citations jumelles », ce « couple d'oiseaux symboliques » (*Ibid.*), comme les appelle-t-elle, à une traduction qu'elle a faite d'un extrait de Jünger (à savoir, « Derrière l'éclat de ces touches jetées à l'état pur la vivante substance de la fleur s'efface *presque.* ») où elle voulait rayer le mot « presque ». L'auteur démontre, toujours par une méthode négative, comment un seul mot peut servir de « pont de l'entre-deux » : « En le laissant tomber [c'est-à-dire le mot « presque »], j'avais empêché le va-et-vient de l'analogie. Le gadget ne fonctionnait plus. » (*Ibid.*, 202) En effet, ces « êtres » linguistiques se sont forgés selon le même paradigme et fonctionnent identiquement. Le « *still* » et le « presque » jouent le rôle non négligeable, pour ne pas dire crucial, de *relier* soit deux états, soit deux espaces ou deux intervalles de temps, ce qui permet à l'énoncé d'assumer le multiple qui tend, pourtant, vers l'Un et, par ce mouvement, dévoile son vrai sens : comme dans la musique, l'intervalle sépare deux notes pour les unir avec d'autres en un accord pleinement signifiant. Évoquant son « tic du double adjectif » d'autrefois (si désapprouvé par ses institutrices) et son penchant pour formuler des concepts en binômes, Lilar écrit dans le même sens :

Resongeant à mes jeux enfantins de ressemblance, je suis frappée de mon attachement précoce à la *relation*. Il est certain que les faits et les choses m'intéressaient moins que leur *rapport*. D'où l'habitude de les prendre par deux, par paires, par couples. [...] Mais pas plus que jadis mes institutrices, aux prises lorsqu'elles corrigeaient mes devoirs avec ma

⁵² Nous soulignons.

⁵³ Cet extrait de Platon est présenté dans *Une enfance gantoise* dans une traduction différente de celle que nous avons citée ci-dessus, qui est tirée de Platon, *Phèdre*, traduction par Émile Chambry (Paris, Flammarion, coll. GF Flammarion 4, 1992, 1964, 218 p.), p. 175.

double épithète, les critiques ne surent reconnaître dans ces groupements le signe de la *vocation unitive*⁵⁴. (*Enf.*, 202)

Ici, il s'agit surtout du *Journal de l'analogiste* écrit par groupements d'idées « sous forme d'incidentes commandées par une principale haut dressée à la pointe de la phrase » (*Enf.*, 202). De même, nous pouvons voir ce signe de la « vocation unitive » des contraires dans le recours fréquent que fait l'écrivain belge à l'image. L'image, « comportant à la fois de la ressemblance et de la dissemblance, du Même et de l'Autre⁵⁵ », doit être pensée aussi « comme un entre-deux, une représentation mixte, une forme paradoxale » (W., 148) qui se meut « entre l'être plein et le néant vide » (W., 147). L'image est un point de passage obligé chez Lilar qui devient l'occasion privilégiée pour penser, sinon pour vivre, la notion de la dualité du monde. Ce sont les divers types de descriptions, dont l'*ekphrasis*, l'image mentale *in absentia* – image mnésique, image-souvenir –, l'image poétisée, mais toujours liée à une expérience concrète de l'auteur, qui engendrent une matière première pour les réflexions sur les principes constitutifs du macrocosme (c'est-à-dire de l'univers considéré dans sa relation analogique avec l'être humain) et du microcosme (c'est-à-dire de l'homme avec son corps, son âme et son esprit).

Encore une enfant, Lilar n'était pas exclue des questionnements philosophiques sur l'Être. Une fois soulevées, ces questions « qui rendent fou », comme lui disait sa mère, ne l'ont jamais quittée ni dans son parcours professionnel (en tant qu'avocate et écrivain) ni dans sa vie intime (en tant que femme qui aime et comme mère) : posées avec une exactitude et une pertinence étonnantes, elles débouchent sur les horizons toujours ouverts tissés par la recherche de la plénitude de l'être, par les méditations qui, comme l'auteur le remarque, « ne s'éteindr[ont] qu'avec [sa] vie » (*Enf.*, 196).

Par la communication avec la nature et avec l'art, par le jeu des images, enfin, par le passage par cet espace de l'entre-deux, la petite fille à la fois pensive et folâtre, précoce sans doute, découvre des points centraux de la métaphysique et de l'ontologie platonicienne. « Platonicienne innée ! », pouvons-nous dire, car les ouvrages de Platon ne lui deviennent familiers qu'à l'âge mûr.

⁵⁴ Nous soulignons.

⁵⁵ Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images* (Paris, Presses Universitaires de France, coll. Thémis, 1997), p. 10. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur abrégé W., suivi du numéro de page.

En effet, l'une de ces questions troublantes qui « rendent fou », est notamment celle, typiquement platonicienne, sur l'être et sur l'existence du non-être. L'ontologie en général, et l'ontologie de l'image en particulier, peut-elle être ramenée au choix entre l'être et le néant ? « Comment s'imaginer le rien, le néant, son non-être ? », se demandait la petite Suzanne, « “ comment ce serait ” si cette nature n'existait pas, ni le monde, ni les autres mondes, si le ciel était vide ou, mieux encore qu'il n'y eût pas de ciel, pas de Dieu » ? (*Enf.*, 195) Et à ce moment-là, « l'incapacité [...] de présenter le néant [la] rejetait, par un brusque sursaut, à l'émerveillement qu'il y eut de l'être » (*Enf.*, 195). Incapable d'imaginer l'existence d'un abîme entre ce qui est et ce qui n'est pas, révoltée contre le vide du néant, elle pressent déjà qu'il y a des liens indissolubles entre les deux entités, positive et négative, et qu'il y a « un certain être du non-être » (*Enf.*, 197). Le mode du ne pas être n'est-il pas un mode d'être ? Ce sont des conclusions analogues qu'on peut tirer du *Parménide* et du *Sophiste* de Platon. « Quand nous énonçons le non-être, ce n'est point là, ce semble, énoncer quelque chose de contraire à l'être, mais seulement quelque chose d'autre », dit Platon dans le *Sophiste* (257 b ; 70). Dans la postface du *Sophiste*, *L'Invité*, Pierre Pachet, abordant la pensée de Platon sur la liaison de l'être et du non-être, renvoie le lecteur contemporain au roman de Queneau *Le Chiendent*. Pachet cite l'un des personnages de Queneau qui conclut, en vérité, sur un ton proche de Lilar : « d'une certaine façon, le *nonmête* est, et, d'une autre, l'être n'est pas ». (90)

Ainsi, en passant par le jeu de perceptions bien concrètes, enfantines et simples de prime abord, la petite fille chemine-t-elle vers des découvertes éminemment importantes. L'approche qu'elle met en pratique, inconsciemment bien sûr, est à la fois semblable à la théologie négative, *apophatique*, des Pères de l'Église chrétienne et à la dialectique platonicienne. Elle se présente comme « voie d'ascension » (Lossky 25) pendant laquelle « en procédant par négations, on s'élève à partir des degrés inférieurs de l'être jusqu'à ses sommets, en écartant progressivement tout ce qui peut être connu, afin de s'approcher de l'Inconnu [...] » (Lossky 23). En effet, pour trouver des réponses aux questions qu'elle se pose, Lilar recourt aux raisonnements qui définissent les choses complexes et paradoxales en les opposant à ce qu'elles ne sont pas. Bien plus, dans son cheminement vers la Vérité, en « assumant » les contraires, elle favorise consciemment ce mécanisme de raisonnement. Cette voie passe par une expérience venant du monde

sensible (la *praxis*, parfois dans le sens de la « sagesse pratique » de Paul Ricœur ⁵⁶) – Lilar tient tellement aux expériences du corps ! – ainsi que par les abstractions et par les détachements du sensible : « le nom de l'homme, dit saint Grégoire Palamas, n'est pas appliqué à l'âme ou au corps séparément, mais à tous les deux ensemble, car ensemble ils ont été créés à l'image de Dieu ». (Palamas cité par Lossky 111)

Paradigmatique à cet égard est le passage d'*Une enfance gantoise* où la petite Suzanne se trouve devant l'énigme d'une « présence-absence » lorsqu'elle aperçoit, pendant l'une de ses promenades habituelles de dimanche avec ses oncles, une fausse gloriette. Cette « astucieuse » construction de lattes vertes, simulant une gloriette, l'aimante littéralement, l'invitant à entrer, à se plonger dans sa fausse profondeur provoquée par le jeu de la lumière et de la perspective, soulignée par un treillage couvert de verdure sur un mur. Percevant une gloriette mythique, sortie d'un conte de fées, la fillette tantôt se perd dans cette image à trompe-l'œil, la « représentation mentale qu'on en forme "pour soi" » (Louvel 29) (mais notons-le, tout à fait consciemment !), tantôt la réduit « à ce qu'[elle] était en *réalité* » (*Enf.*, 196), c'est-à-dire « existant "en soi" [...] dans sa matérialité irréductible » (*Ibid.*). Or, en se plongeant dans la profondeur de ce « cabinet vert », l'enfant n'ose pas associer cette tromperie au non-être, au néant, car n'étant pas un objet l'Être, ce quelque chose existe tout de même : elle le sent (image mentale, intérieure) et le voit de ses propres yeux (image perceptive, matérielle, à demi-naturelle). Donc, ce quelque chose participe à l'être et, par conséquent, *est* ! Sans parler qu'au niveau de l'idéal, la gloriette pensée telle qu'elle se rapporte à l'idée bien intelligible (et, par ce fait même, en tant qu'objet de pensée) sert à expliquer et à justifier (du moins, en partie) son existence. La logique de la petite Suzanne suit donc infatigablement la pensée de Platon, selon lequel l'« être » de toute image signifie à la fois « être comme » et « n'être pas » et se fonde

⁵⁶ Selon Ricœur (1990), la réflexion, l'évaluation et le jugement doivent marcher de pair avec la *praxis*, en s'ancrant dans une situation concrète qui, comme toute énonciation, est unique. D'ailleurs, la fusion de ces deux éléments, le concret et l'abstrait, se décèle clairement dans le terme de la sagesse pratique en laquelle le philosophe voit la seule résolution possible de tout conflit. La *praxis* implique l'idée de l'action et du mouvement. Or, ce qui importe avant tout, pour Ricœur, c'est la direction des actions entreprises (les *intentions*), « visée de la vie bonne », terme qui nous renvoie au « bien vivre » d'Aristote. (Voir *Éthique et morale*, 259.)

sur l'» entrelacement de l'être et du non-être ⁵⁷ », où le « non-être » n'est pas « vide » et ne doit être aucunement considéré comme le « néant », mais comme constitué par l'*altérité* : « l'autre » ne se dit que relativement à un autre, écrit Platon [...]. [T]out ce qui est autre a comme caractère nécessaire de *n'être ce qu'il est que relativement à autre chose*. » (*Soph.*, 255 e, p. 68)

Par conséquent, la pensée en images de Suzanne met à jour une autre réalité qui « n'est pas » seulement par rapport à l'Être, mais qui existe dans la mesure de sa participation à ce même Être : contenant nécessairement une trace du modèle, l'image participe à son être. Et c'est grâce à cette participation, que nous avons le droit de parler d'*ontophanie*, c'est-à-dire de l'apparition de l'être dans l'image (voir W., chap. IV). Loin de nous couper du réel, pareille image nous met en « symbiose avec la texture cachée du cosmos » (*Ibid.*, 176) et ouvre un accès à la Vérité. Là, l'auteur nous entraîne vers cet espace « jonctif » de l'» entre-deux » entre le monde visible et le monde invisible, espace qu'elle habite si souvent : en actualisant donc le monde imaginal, l'enfant cherche à connaître et à re-connaître le monde autour d'elle.

Ainsi, avec ce jeu intermittent, Suzanne prend chaque fois un plaisir spécial, aigu, tel qu'elle le goûtait lors du retour brusque à l'Être du *rien* imaginé dans ces « exercices » d'abstraction philosophique dont nous avons parlé ci-dessus. On peut qualifier ce jeu comme un jeu sur les apparences, mais également comme un voyage initiatique vers la « vérité par poésie » (*Journal* 78). C'est en ce sens que Lilar, dans son *Journal de l'analogiste*, affirme :

[L]e trompe-l'œil ne nous propose pas un simple plaisir visuel copié sur ceux que nous offre la nature, ni même un plaisir de virtuosité, mais un *plaisir métaphysique*, celui de faire entrer les objets de notre contemplation dans un système d'analogies. Je devais voir plus tard que *c'est le propre de toute entreprise poétique*⁵⁸. (108)

Ce jeu lui permettait aussi, par la restitution de la réalité et de l'identité de l'image mensongère qui s'imposait importunément, semble-t-il, au monde des êtres, de capter cette intersection du monde visible et du monde invisible qui n'est jamais dénué de Poésie. En outre, c'est

⁵⁷ Platon, *Le Sophiste*, suivi de *L'Invité* par Pierre Pachet (Paris, Les Belles Lettre, © 1925 pour le texte de Platon, Le Nouveau Commerce, Paris, © 1980, pour les annotations de Brice Parain, Paris, Le Nouveau Commerce, © 1995, pour *L'Invité* de Pierre Pachet et cette édition) (240c), p. 46. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Soph.*, suivi du numéro de page.

⁵⁸ Nous soulignons.

notamment en jouant qu'un véritable processus épistémologique se déroule autour du procédé de la confrontation, et c'est ainsi que se révèle pleinement l'entre-deux en tant qu'« interstice de deux apparences ou de deux sensations » (*Enf.*, 196).

Or, un dimanche, la petite fille voit la gloriote d'une manière différente en se trouvant confrontée cette fois-ci à trois entités diverses : son « cabinet de verdure » était « pourvu d'une dimension supplémentaire et de concave devenu convexe » (*Enf.*, 197). Où est donc cette profondeur « délectable » ? Le narrateur confie ce qui suit :

C'est que, vue sous un certain angle ou peut-être une lumière différente, une de ses parois se trouvait rejetée d'arrière en avant (comme cette porte d'armoire en marqueterie du fameux studiolo des Montefeltre à Urbino [...]). *Des trois réalités qui m'apparaissaient maintenant, je me demandais laquelle était plus réelle que les autres.* Certes pas le vrai lattis qui reconnu pour tel me rejetait à l'indifférence. Ni la gloriote telle qu'elle m'apparaissait aujourd'hui, car l'inversion de ses perspectives la rendait impénétrable. Mais pas davantage *la profondeur attirante du premier cabinet de verdure, car elle ne m'avait paru délectable qu'à partir du moment où je l'avais reconnue pour fausse, où, détrompée, j'avais exploité l'écart entre ce que je voyais et ce que je savais. C'est cet écart entre ce qui n'était pas et ce qui était, cet entre-deux, cet intervalle*⁵⁹ – pour lui donner son nom – qui me dispensait un plaisir, que dis-je, un bonheur dont aucun vrai cabinet de verdure n'eût été en mesure de me fournir l'équivalent. (*Enf.*, 197-98)

Comment donc appréhender le sens de cette aporie ? Ici, on est loin de la transparence « digitale ». Une telle situation antinomique nous rapproche encore une fois de concepts platoniciens et néoplatoniciens : en l'occurrence, ce sont les théories de l'écart et de la ressemblance dans l'image, ainsi que celles de l'Un et du multiple, qui sont pertinentes. Platon annonce donc l'existence de deux formes dans l'art qui fabrique les images : « l'art de la copie ; l'art du simulacre. » (*Soph.*, 236 c, 40) La première technique de la production d'images est celle qui produit l'image-copie (*eikôn*) : elle s'efforce de copier le modèle le plus fidèlement possible et accepte le fait de son infériorité par rapport au référent. Tandis que l'image-*eidolon* (le simulacre) « prétend rivaliser » avec son référent afin d'être son substitut légitime. Cela étant, l'image-simulacre « simule ainsi la copie » (*Soph.*, 236 b, p. 40) sans l'être véritablement et, par ce fait même, elle se trouve donc doublement éloignée de la réalité et de la vérité. Laurent Lavaud, en se référant à Platon, écrit ainsi :

⁵⁹ Nous soulignons.

L'image-simulacre et l'image-copie répondent donc chez Platon à deux situations conceptuelles précises. Dans la première, *la ressemblance a complètement recouvert la dissemblance, de sorte que le sensible et l'intelligible sont devenus indiscernables*. Dans la seconde, *la dissemblance rééquilibre la ressemblance* et l'accès à l'ordre métaphysique est rendu possible. Dans cette tradition idéaliste de l'exploitation du concept d'image, c'est donc le *pôle de la dissemblance qui paraît jouer un rôle déterminant*⁶⁰ pour creuser les écarts entre les ordres de réalité. (Lavaud 29-30)

En effet, il faut admettre que ce qui importe surtout dans le jeu inventé par Suzanne, où l'apparence et la réalité font des chassés-croisés, c'est que l'image-simulacre de la gloriette ne fascine la petite fille que pour un bref moment et dans la mesure où le trompe-l'œil, et par conséquent le pareil et le dissemblable, sont faciles, ou du moins, possibles à distinguer. En outre, à partir d'une image précise, le personnage de la petite Suzanne se trompe volontairement par la force de l'imagination et par le processus constructeur de sa pensée. Lilar écrit à cet égard dans le *Journal de l'analogiste* :

Le trompe-l'œil m'avait appris qu'une équivalence se mesure dans ses deux extrêmes, *pareil et dissemblable*. [Dans ce contexte, elle pose ensuite la question suivante :] « Est-ce qu'à force de prendre, de renouveler ce plaisir métaphysique qui consistait à confondre les équivalences, à faire rentrer les objets de notre contemplation dans un système d'analogies, *nous ne perdions pas la perception du dissemblable* ?⁶¹ » (143)

Le passage qui commente ces jeux de dimanche sur les apparences cité ci-dessus (*Enf.*, 197-98) nous éclaire. La phrase clef de cet extrait est en effet bien éloquent : « la profondeur attirante du premier cabinet de verdure [...] [ne paraît] délectable qu'à partir du moment où [elle pourrait être] reconnue pour fausse, où, détrompée, [la petite Suzanne peut exploiter alors] *l'écart* entre ce qu'[elle] voyai[t] et ce qu'[elle] savai[t] » (*Enf.*, 198), c'est-à-dire, lorsqu'elle ne perd pas la perception du dissemblable. Ainsi ce n'est pas l'écart qui nuit à l'image et lui fait perdre son identité, mais c'est l'excès de la ressemblance qui produit un effet de réel et leurre le spectateur. L'écart, au contraire, tout en restant à l'intérieur du paradigme mimétique, promeut l'apparition de l'être dans l'image même.

Par conséquent, l'apparition de la troisième dimension dans l'image de la gloriette brouille les frontières entre ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas (donc, les frontières entre l'être et le paraître/apparaître) et

⁶⁰ Nous soulignons.

⁶¹ Nous soulignons.

plonge une enfant dans une profonde perplexité devant ce quelque chose qui se veut être gloriote tout à la fois réelle mais impénétrable. Le jeu d'images n'est alors plus possible : « Des trois réalités [...] laquelle était plus réelle que les autres ? » (*Enf.*, 197), se demande l'enfant déconcertée. Il s'en suit logiquement qu'une ressemblance excessive, recouvrant l'écart entre le réel et l'imaginaire – c'est précisément la notion de degré qui joue un rôle décisif dans la théorie platonicienne de l'image ! – barre l'accès au savoir et à l'« exploitation » de cet espace de l'« entre-deux », point de toute métamorphose. « Vivre la relation », écrit Édouard Glissant, [en l'occurrence, nous pourrions parler de la relation entre « apparaître » et « être »,] c'est donc pour chacun crier le chant de sa terre, et chanter longuement l'aube *où elle s'apparaît et, déjà, se fonde*⁶² » (1969: 209). Ainsi cet espace, où le signe « apparaît et, déjà se fonde » ne se présente plus, et nous pouvons prévoir qu'à partir de ce moment-là, la petite fille cesse son jeu dominical, parce que « ce qui [l]'ém[eut], [ce qui importe], c'[est] de saisir le passage de la matière au signe, c'est-à-dire la métamorphose. » (*Journal* 110). « Au fond », écrit en ce sens Lilar,

J'avais toujours su que *la vraie réalité est derrière l'apparaître des choses*. Je *révérais* les moments merveilleux pour leur *transparence* et l'instant pour le privilège qu'il avait de *m'entrebâiller un ailleurs délivré du temps*⁶³, présent en moi comme une mémoire toujours prête à s'éveiller. (*Enf.*, 212)

Le mot « entrebâiller » employé ici par l'auteur renvoie à une certaine joie de connaître ce qui naît au moment où la porte vers l'éternel s'entrouvre devant nous, mais s'entrouvre très peu. C'est pourquoi saint Paul dit aux Corinthiens : « Aujourd'hui, nous voyons comme dans un miroir, confusément, alors nous verrons face à face !⁶⁴ » Cette existence du caché, du symbolique préfigure donc une grande joie à révéler, tout ensemble en nous » [...] délivrant du circonscrit du vécu, [et en] nous [faisant] vivre métaphoriquement » (*Enf.*, 161). L'« entrebâiller » en question situe le lecteur devant la nécessité de renoncer à la toute-puissance du « voir » par lequel, selon François Laplantine, commence toute expérimentation, scientifique ou artistique. Par la voie des analogies, explique Laplantine brillamment dans son ouvrage *Son, images et langage*, cette idée d'entrevoir / d'entr'apercevoir, qui finalement se trouve au cœur de l'« entre-deux » de Lilar, s'avère

⁶² Nous soulignons.

⁶³ Nous soulignons.

⁶⁴ Saint Paul, Épîtres aux Corinthiens, I, 13, 12.

pertinente dans ses recherches ontologiques et dans sa création artistique :

Pour dire les choses autrement, *voir passe par ne pas tout voir*. Car dans le voir, il a du non-voir, il y a du croire aussi (dans ce qu'on voit), il y a du ne-pas-bien-voir, du non-visible, de l'ombre comme dans la peinture flamande. La très grande perspicacité de la liturgie orthodoxe à laquelle il m'a été donné d'assister en Russie, en Roumanie et plus récemment en France au monastère Saint-Antoine-le-Grand est que ce qui est caché derrière l'iconostase est parfois entrouvert. Ainsi, n'en avons-nous qu'une vision partielle. Même pour ceux qui croient en un absolu du sens (ce qui, on l'aura compris, n'est pas mon cas), il n'apparaît jamais continuellement, mais seulement par intermittence. Et dans la temporalité même de cette intermittence, nous ne le voyons *jamais totalement, mais partiellement*⁶⁵. (Laplantine 22)

Ce n'est pas l'unilatéral, ce n'est pas « le rire franc, mais de légers sourires à peine esquissés, [...] qui permet[tent] d'épouser les méandres des minuscules transformations du sensible ». (*Ibid.*, 21) N'est-ce pas que nous pouvons percevoir ici une partie liée importante que possèdent toutes les réflexions et les expériences de Lilar évoquées par nous précédemment ? La clarté de vision, la sagesse ne se conquièrent-elles que « sur l'obscur » (*Ibid.*, 22), sur ce « ne pas tout voir », (*Enf.*, 64), sur ce que Dieu ne fait que nous entrouvrir ?

Vient un âge où, lasse de ce mouvement pendulaire, aspirant à y mettre un terme, elle se prend à espérer que *les bonheurs dérobés au va-et-vient, à l'entre-deux, ne sont que l'annonce – la promesse peut-être – d'une félicité moins fuyante*. Certains signes sans signification, certaines métaphores indéchiffrables le lui confirment. Leur vide même lui dépêche l'idée de plénitude. Leur nom désormais est *transcendance*. [...] Je ne renie aucune de mes expériences, ni les édifiantes, ni les autres [...]. Je n'ai cessé à travers elles de sentir la présence de la lumière, contrainte à reculer parfois devant son éclat. Par instants j'ai reconnu l'éblouissement de mon enfance. L'étonnement métaphysique qu'il y ait de l'Être – et des créatures pour le dire et pour le célébrer. En un sens, *tout le reste est mystère*. (*Enf.*, 217-218)

Ainsi, ce que nous décelons avant tout dans *Une enfance gantoise* et dans le *Journal de l'analogiste*, comme, d'ailleurs, dans l'œuvre de Platon, c'est « la verticalité de l'imagination » (*Enf.*, 216) : un mouvement convergent de la pensée qui engage les relations complexes d'associations et de symboles permettant de voir l'unicité dans la multiplicité et la multiplicité dans l'unique. S'intéressant aux choses et aux événements moins pour eux-mêmes que dans leur rapport,

⁶⁵ Nous soulignons.

s'efforçant d'unir les contraires sans les anéantir, Lilar réussit à faire surgir cet « entre-deux du vécu », cet « interstice » dont elle parle à maintes reprises dans toute son œuvre et, par où elle construit le sens du vécu même. Non seulement la coexistence des contraires dans les textes de Lilar ne diminue-t-elle pas le côté philosophique et esthétique du texte, mais, bien au contraire, elle joue le rôle positif de forces motrices qui permettent au lecteur d'approfondir sa réflexion et justifient l'existence même de l'ouvrage.

Ouvrages cités

- GLISSANT, Édouard. *L'Intention Poétique*. Paris : Éditions du Seuil, 1969.
- LAPLANTINE, François. *Son, images et langage : anthropologie esthétique et subversion*. Paris : Beauchesne Éditeur, 2009.
- LAVAUD, Laurent. *L'Image*. Paris : Flammarion, coll. GF 3036, 1999.
- LILAR, Suzanne. *Journal de l'analogue*. Paris : Bernard Grasset, 1979.
- . *Une enfance gantoise*. Paris : Bernard Grasset, 1976.
- LOSSKY, Vladimir. *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*. Paris : Éditions du CERF, 2008 [© 1944].
- LOUVEL, Liliane. « Le tiers pictural : l'événement entre-deux. » *À l'œil*. Jean-Pierre Montier (dir.). Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2007. 223-43.
- . *L'Œil du texte*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- . *Texte/Image : images à lire, texte à voir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférence, 2002.
- PLATON. *Le Sophiste* (suivi de L'Invité par Pierre Pachet). Paris : Les Belles Lettres, © 1925 pour le texte de Platon, Le Nouveau Commerce, Paris, © 1980, pour les annotations de Brice Parain, Paris, Le Nouveau Commerce, © 1995, pour L'Invité de Pierre Pachet et cette édition.
- . *Phèdre*, traduction par Émile Chambry. Paris : Flammarion, coll. GF Flammarion 4, 1992, 1964.
- QUENAUD, Raymond. *Le Chiendent*, Paris : Gallimard, 1974, © 1933.
- RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, coll. «Points», 1990.
- TORDEUR, Jean. « Le réel et ses doubles. » *Imaginaires du simulacre*. Cahiers du Centre de Recherche sur l'image, le symbole et le mythe, n° 2. Université de Bourgogne : Presses Universitaires de Dijon, 1987. 1-10.
- TORDEUR, Jean. « Une enfance gantoise : à la source des Moments merveilleux. » *Cahiers*. Paris : Gallimard, 1986. 98-114.
- . *La Vie des images*, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 2002.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Philosophie des images*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. Thémis, 1997.

Quand la femme inscrit l'enfant dans le conte ou construire la société et l'être martiniquais

Hanétha Vété-Congolo
Bowdoin College

DISCOURS IDENTITAIRE OU L'OUBLI D'UN FONDEMENT

La Martinique symbolise la notion de l'entre-deux voire de « l'entre-multiple » en ce que les éléments constituant sa culture et son identité proviennent d'autres cultures ordinairement conçues comme opposées. Ce sont toutefois les cultures africaine et française qui se manifestent le plus visiblement dans un rapport souvent conflictuel vu que leur rencontre historique fut inscrite dans un complexe privilégiant le déséquilibre. La culture française soutenue par des institutions absolues fut érigée comme dominante et supérieure et les cultures africaines comme dominées et déprisées. C'est souvent selon le même complexe que les éléments des cultures respectives s'insinuent en l'individu martiniquais qui ainsi vit fort souvent le déséquilibre. Nous nommons ainsi cet individu « implexe-complexe ». L'héritage culturel français et la part de l'identité en découlant sont pareillement valorisés tandis que l'héritage culturel et le lien avec l'Afrique peuvent souvent faire l'objet d'un rejet. La notion d'aliénation (Fanon 1952) et la crise identitaire relevée auprès des Martiniquais telle qu'ils l'ont exprimée au travers de productions artistiques et littéraires relèvent de la doxologie. La question se pose de savoir comment les Martiniquais tentent de pallier le déséquilibre psycho-affectif lorsqu'ils évoluent en plus dans un monde mondialisé dont ils subissent aussi directement les influences et

lorsque leur vie sociale, politique et économique révèle de croissants malaises que le sociologue martiniquais André Lucrèce présente ainsi :

Malgré d'indiscutables progrès en matière d'infrastructures, de scolarisation, de formation, de santé et de protection sociale, la Martinique et la Guadeloupe apparaissent comme des sociétés qui se cherchent une âme, [...]. C'est que la modernité y a produit de nouvelles manières de penser, de sentir et d'agir, sans pour autant que soient clairement définis un nouveau système de valeurs, des idéaux formalisés et des représentations propres à orienter l'action du corps social, lequel est passé de l'émerveillement devant «le moderne» et sa technique à l'inquiétude qui peu à peu se transforme en angoisse face à la dynamique du désordre. (2000 : 111)

La question de l'identité est intimement liée à celle de la structuration mentale puisque l'identité répond à des mécanismes complexes opérant consciemment et inconsciemment. Elle est directement liée à la question de la société, et aux caractéristiques permettant d'identifier, de distinguer et de reconnaître ladite société parmi d'autres.

Les intellectuels et écrivains ont tenté de répondre à la question en leur temps en formulant des théories politiques et identitaires se déployant dans les mouvements de la Négritude, de l'Antillanité et de la Créolité, élaborés respectivement par Aimé Césaire, Édouard Glissant, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant. Toutefois, tous se sont inquiétés de savoir ce qu'était l'identité martiniquaise telle qu'elle est produite et vécue par l'adulte. Ainsi posée, la question ontologique n'a jamais pris en compte l'importance critique de l'enfant et de la corrélation étroite entre lui et la société. Les éléments dont est lesté l'enfant sont fondamentaux en ce qu'ils déterminent inmanquablement et syllogistiquement l'identité de la société. Comme futur adulte, l'enfant et sa formation sont des enjeux stratégiques pour le maintien du continuum culturel, éthologique et psychologique de la société. Les intellectuels et écrivains les plus reconnus n'ont pris en compte ni le contenu de ce qui est transmis à l'enfant ni le mode de transmission des informations et des constituants devant le structurer.

Aimé Césaire (*Tropiques I* 1945), Édouard Glissant (*Le discours antillais* 1981) et les Créolistes (*Éloge de la Créolité*⁶⁶ 1989) inscrivent, à des degrés divers, la question de l'identité dans un projet littéraire selon lequel la littérature serait un agent pertinent qui en témoignerait et en constituerait une preuve et une manifestation conformes. Tous se

⁶⁶ Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Éloge* suivi du numéro de page.

reposent également sur le conte comme instance ethnographique distinctive dont « [...] la dépossession risque d'être mortelle » (Glissant 1997 : 32-33) puisque « La non-intégration de la tradition orale fut l'une des formes et l'une des dimensions de [l'] aliénation » (*Éloge* 35). Les caractéristiques caribéennes sont articulées dans le conte et ainsi, l'ethnologue martiniquaise Ina Césaire affirme que le conte est un vrai « révélateur » de l'esprit caribéen et que son rôle est de représenter la culture (2005 : 480). Le conte traditionnel est à la fois un réceptacle d'une culture distincte et un « *lieu commun* », comme le soutient Édouard Glissant. Ménil ajoute dans *Tracées* que le conte traditionnel détient la mythologie créole et met en exergue la question de l'identité (1981 : 50-51).

Nonobstant, la littérature est mise en perspective au nom de l'identité mais le projet littéraire articulé est un projet pour l'adulte. Au reste, le conte est offert comme porteur de l'idiosyncrasie martiniquaise, mais la question fondamentale de l'enfant qui y est associé intimement, de même que la littérature pour enfants sont omises. Les écrivains et intellectuels ne semblent pas avoir utilisé leur théorie de construction de la littérature et de l'identité à partir des modalités du conte pour procéder à la création de la littérature pour enfants entamant à la racine le problème qu'ils dénoncent. Peut-être sont-ce les femmes écrivains, bien plus que les hommes, qui participent activement à la création d'une littérature pour enfants prenant ainsi en charge le contenu de ce qui est transmis à l'enfant sur le plan de l'imaginaire.

De nombreux textes datant des vingt dernières années en témoignent. Ils sont profondément marqués d'intertextualité puisqu'il s'agit essentiellement d'emprunts aux contes traditionnels ou de ré-écritures de contes traditionnels ou étrangers en des œuvres modernes originales. Ils impriment indélébilement les référents culturels martiniquais tout en intégrant ceux d'autres contrées du monde, signalant ainsi un désir d'équilibre reposant sur la rétention et la protension. Conséquemment, on peut voir dans ce fait la 'portée stratégique' qu'André Lucrèce dit manquer aux institutions établies s'occupant de la formation de l'enfant. Nous proposons donc l'analyse de contes écrits d'auteurs pour la plupart inconnues dont il faudrait relever la pratique ancrée dans le sentiment de responsabilité et dans l'action. Ces auteures sont Marie-Magdeleine Carbet, Téréz Léotin, Ina Césaire, Anique Sylvestre et Marie-Line Ampigny. Leurs œuvres, s'adressant à des enfants dont l'évolution se fait naturellement dans un

environnement à coordonnées culturelles et identitaires multiples mais potentiellement déséquilibrantes en raison de la hiérarchisation 'psycho-socio-ethnique' de ces coordonnées, répondent à la question de la construction de l'individualité dans l'équilibre. À partir d'un individu construit dans l'équilibre peut s'envisager une société tout aussi équilibrée.

ÉCRITURE DE FEMMES, ECRITURE 'ACTANTE' ET L'A VENIR DE L'ENFANT MARTINIQUAIS

Selon le critique littéraire états-unien Anthony Hurley, Marie-Magdeleine Carbet, dont le recueil *Contes de Tantana* paraît en 1980, a une place singulière dans l'histoire littéraire de la Martinique du XX^e siècle en dépit du peu d'intérêt accordé par les critiques (1992 : 90).

Dans le premier conte, « Aux chapeaux chinois », Tantana, personnage récurrent de nombreux contes de Carbet, a coutume de se promener avec la petite Isabelle à qui elle enseigne les mystères de la nature. « La vieille dame » lui raconte sa sortie diurne, dans le « douvanjou » (Carbet 1980 : 21). La nature avec qui les humains ont le pouvoir de communiquer est personnifiée pour mettre en œuvre le fantastique et le merveilleux. Mais cela souligne aussi la capacité qu'a Tantana de mettre en œuvre son imaginaire pour créer des images merveilleuses rendant l'imaginaire créole. L'écriture de Carbet est conventionnelle dans le sens où elle suit les conventions grammaticales et stylistiques de la langue française écrite. L'orthographe actuellement conventionnelle pour la langue créole n'existant pas à la publication de ces contes, les expressions sont insérées comme des apartés, figurent entre guillemets, et sont systématiquement traduites en bas de page.

Cependant, la présence manifeste de l'idiosyncrasie langagière et onomastique martiniquaise doit être mise en avant puisqu'il s'agit d'un aspect fondamental déterminant et marquant l'identité. En effet, dans « Aux chapeaux chinois », des noms destinés à identifier et à reconnaître le paysage martiniquais pullulent comme « cabri-bois, bêtes-à-feu, manitou, Marie-honte, manger-coolie, cici, chevalier d'onze heures, cocochattes, cabouilla, herbes-couteaux, herbe-couresse, herbes de Guinée, Mabouya, zandoli ». Les noms de lieux tels que « Mont-Pelée, la Table du Diable, le rocher du Diamant, Saint-Pierre, le Leyritz, le château Dubuc, le fond Saint-Jacques », situent la géographie et le contexte culturel dans « Fifiroussette et Domarbré ».

La reproduction du créole par les créolismes – terminologie française utilisée dans une syntaxe et un esprit créoles – est utilisée également pour identifier le lieu. Ainsi, dans « Fifiroussette » se trouvent des expressions comme, « pardon n'efface pas bosse » ou « au pipiri ». On y trouve même le créole dans une phrase qui souligne les pratiques de jeux des enfants martiniquais de cette époque. Le rapport avec la nature est fusionnel et c'est auprès d'elle que les enfants trouvent leurs outils ludiques : « Tac-Tac, [...] dis moi si Mabouya pissé en cabann ? » (55) Si dans le premier conte, « Aux chapeaux chinois », le lieu de déroulement de la scène ne peut être que deviné, dans le second, « Fifiroussette et Domarbré », il est explicitement nommé comme suit : « Aux vacances, on ne trouve pas un lit de libre en Martinique » (37). Situer l'histoire en Martinique témoigne d'une volonté de mettre en évidence les manifestations de l'anthropologie dans la société martiniquaise. Ainsi, Carbet souligne-t-elle les référents culturels qui caractérisent ce lieu en se référant à ce que produit l'imaginaire dans le domaine du fantastique : « [...] lorsqu'il tombe une averse en plein soleil, c'est que le diable marie sa fille au moment même » (29).

La structure du conte « Aux chapeaux chinois » suit plutôt le modèle du conte européen, puisqu'il s'agit d'une 'vieille dame' présentée en guide et en sage menant un innocent à l'initiation. L'objectif est de faire ressortir la correspondance entre l'homme et la nature et la transmission de l'importance de cette relation privilégiée. « Fifiroussette et Domarbré » met en relief la beauté, la richesse et les ressources de la nature martiniquaise. Mettant en scène un combat de mangouste et de serpent, ce conte est plus riche que le précédent, plus investi des constituants culturels et identitaires martiniquais. Non seulement pose-t-il nommément la Martinique, mais en plus il assume le 'créole', d'autant plus que la langue elle-même y figure.

Il apparaît évident que l'auteure a pour intention de 'montrer son pays' et de proposer au monde quelques particularismes de la personnalité martiniquaise. Toutefois, Carbet semble toujours être dans l'ambivalence. Si l'on peut reconnaître chez elle une propension à accentuer le 'martiniquais' dans ses écrits en le mettant en état de vie et d'animation, si l'on peut pressentir déjà chez elle quelques prémices de ce qui plus tard explosera en Créolité, l'on ne peut s'empêcher de relever la timidité et le manque d'audace dans cette entreprise de cristallisation du Soi en littérature.

Cela dit, elle souhaite clore sur l'espoir et l'ouverture comme le conte « Sophie » en est l'illustration. Le personnage Tantana y tient encore le rôle de guide transmettant la culture. Seulement, c'est maintenant à une petite fille blanche, française, qu'elle enseigne les particularités de sa culture. Le déplacement de ce personnage dans le lieu et le temps, allude au fait que ce qui est martiniquais contient une part d'universalité au-delà de sa singularité et peut, par conséquent, vivre et se transmettre ailleurs. Comme elle le rapporte à Sophie : « Les proverbes sont des vérités qui sont sur toutes les lèvres. Il y en a dans tous les pays. Chacun a les siens » (85). C'est au moyen d'une structure et d'une méthode consciemment choisies et déterminées que la « vieille dame » a l'intention de transmettre la part d'elle-même que constituent les proverbes :

C'est Tantana qui me l'a appris. Il paraît que dans son pays, les gens aiment beaucoup se servir de proverbes en parlant. Les campagnards surtout. Ils parlent créole. [...] Elle me les apprend. [...] Tantana m'a [...] fait une promesse : chaque fois que je noterai un proverbe français, elle m'indiquera celui qui veut dire la même chose en langage créole. Enfin, celui qui lui correspond en créole. (86-87)

Le rapport entre la « vieille dame » et la petite fille est tant et si bien fécond que « les légendes, chansons et comptines antillaises » sont familières à Sophie (93). La démarche, l'intention et puis, l'action de Tantana embrassent tout leur sens lorsque Sophie se positionne à son tour comme prolongement et agent de la transmission. Elle transmet à sa Grand-mère et à son oncle l'héritage de Tantana : « Et le gombo qui se gâte, qu'est-ce que ça signifie ? [...] – C'est un fruit. Il se mange en salade, cuit, comme le haricot vert. A la vinaigrette. [...] » (87). La présence de Tantana à Paris n'est ni exil ni douleur engendrée par la séparation d'avec la matrice originelle puisqu'elle favorise dans la conscience le rapprochement des peuples, l'ouverture, la tolérance et qu'elle s'exprime dans le contexte de la Relation qui, selon Glissant : « [...] est la quantité réalisée de toutes les différences du monde, et s'oppose à l'universel qui était la référence à la qualité réalisable d'un absolu du monde. [...] La Relation est la quantité réalisée de tous les lieux du monde » (2006 : 186-87). Cela est d'autant plus poignant qu'il n'y a chez les parents français de Sophie aucune réticence à recevoir l'héritage martiniquais de Tantana.

L'écriture de Marie-Magdeleine Carbet n'est pas uniforme et systématique. Pour ce qui est des contes, on ne peut lui reconnaître un style propre ou immanquablement identifiable. Toutefois, sont déjà

contenus dans cette écriture des éléments répondant à l'exhortation des Créolistes de puiser dans la langue créole et dans la tradition orale pour fabriquer une littérature proprement martiniquaise. Bien que non systématique dans ses contes, l'insertion de référents distincts comme les proverbes, le paysage, des pratiques culturelles, ou la langue créole, annonce une pratique qui va devenir systématique et consistante dans les écrits succédant à ceux de Carbet.

Les contes de Téréz Léotin contenu dans le recueil *Doigts d'or* (2007) ont une meilleure unité esthétique et idéologique. « Doigts d'or », l'un des contes du recueil existant en français et en créole, est plus complexe dans son organisation structurale et plus chargé d'éléments symboliques que les contes de Carbet. Par l'usage du passé simple, la version française de ce conte le rapproche des traditions européennes. À cela, il faut ajouter que les noms des personnages féminins principaux, Atina et Arachné, renvoient à l'onomastique méditerranéenne.

Ce conte est une réécriture du mythe européen d'Arachné et ainsi Téréz Léotin privilégie l'intertextualité, qui est une manière d'affirmer l'identité. Le conte de Léotin est à l'intersection du conte européen favorisant l'image de la vieille sorcière en voulant injustement à une innocente et du conte caribéen qui présente, de façon classique, l'antagonisme articulé autour du dominant et du dominé que symbolisent, respectivement, l'esclavagiste et l'esclave. D'ailleurs, Téréz Léotin affirme dans un entretien donné au journal *Justice* que l'exploitation des thèmes littéraires proprement européens n'est en rien étonnante dans le contexte caribéen qui en a toujours subi l'influence culturelle :

Je n'ai jamais pratiqué le nombrilisme dont l'enfermement est par trop réducteur. Oui, j'admire ma propre culture mais cet état de fait ne m'autorise pas du tout à rejeter celle des autres. Ce que je veux c'est la reconnaissance et l'acceptation de la mienne. Le grand respect que je témoigne envers ma culture m'amène à respecter celle des autres que je place sur une même base d'égalité. D'ailleurs dès mon enfance ma culture ne se compose-t-elle pas des apports du monde, de ce que l'école et la société diversifiée dans laquelle je vis m'ont composée ? Puis-je en faire abstraction ? [...] Naturellement, comme le plus fidèle de nos amis, nous marquons notre territoire. Nous le faisons avec nos différences, et nos connaissances et ce, sans le réduire⁶⁷.

⁶⁷ Interview par Anthony Toussaint, <http://www.litterature-creole.com/415.html>, consulté le 17 juin 2009.

L'ouverture notée chez Carbet et l'approche relationnelle de l'identité se retrouvent aussi dans la démarche de Téréz Léotin. « Doigts d'or » fournit l'explication quant à la raison qui vaut à l'araignée sa qualité de tisserande. Arachné est une jeune fille aux doigts d'or dont la qualité de tisseuse est reconnue. Atina, elle aussi détient les mêmes compétences. Refusant l'égalité entre elles, Atina provoque Arachné à une compétition. L'arbitre Caïman déclare les concurrentes *ex aequo*. Folle de jalousie et refusant le résultat, Atina transforme la pauvre fille en araignée. Armée d'une navette ensorcelée qui avait reçu, naguère, une prière toute spéciale », Atina « [...] piqua coup sur coup, les deux mains d'Arachné. [...] Sa tête se souda soudain à son thorax et sur l'heure Arachné devint araignée. [...] Furieuse, Atina lui dit alors [...] Tu n'auras pas trop à te plaindre, [...]. L'araignée que tu es désormais devenue va se tuer à filer sans vraiment en finir. Tu vas fiiler ! » (Léotin 2007 : 23)

Les transformations du mythe résident essentiellement dans la transposition du lieu, de l'Europe à la Martinique, et dans le fait que ce n'est pas Arachné la provocante. En subissant les foudres d'Atina, elle subit une grande injustice et non la juste punition de sa suffisance et de sa témérité envers les Dieux. Dans la mythologie gréco-romaine, c'est Minerve qui lui inflige la sentence. Par contre, le conte de Léotin répond à la structure traditionnelle suivante : épreuves, épreuves surmontées, utilisation de pouvoirs mystérieux et merveilleux, et enfin rationalisation de phénomènes naturels comme pour ramener l'insaisissable ou l'immatériel à des normes terrestres plus convaincantes ou plus acceptables. Dans cette version française, Téréz Léotin s'emploie à reproduire non pas la langue créole, mais le langage créole. Ce procédé répond à un projet sous-jacent se décelant dans l'exorde du conte et qui consiste à maintenir la nature du conte, c'est-à-dire, à fixer les éléments qui lui procurent sa spécificité et son originalité. Dans l'introduction de son livre, l'auteure signale la régression du créole par rapport au français en raison de l'inconscience de certains média comme « les radios » qui propagent « le calque de la structure française sur celle du créole » (Léotin 2007 : 10). « Toutes les langues évoluent », soutient l'auteure, « mais l'influence du français sur le créole a l'effet d'une gomme réduisant son originalité pour n'en faire qu'un souvenir » (*Ibid.*). Parlant des enfants martiniquais, l'auteure poursuit : « Quand nous n'aurons plus cette spécificité à leur laisser, n'auront-ils pas perdu une de leurs dimensions ? » (*Ibid.*) Ainsi sont soulevées les questions de

la transmission, des traditions, du passé, de la mémoire du passé et de l'identité, de même que la question du futur et de l'à venir. Dans *Mémoire des esclavages*, Édouard Glissant insiste sur l'état actuel de la mémoire qu'il nomme « mémoire de la tribu » (2007 : 168). Il relève le dilemme auquel font face ceux qui descendent du système esclavagiste :

Ce que nous appellerions la mémoire de la tribu est dans ce cas écartelée, souffrante, incertaine de son ordre. Mémoire torturée, non pas indifférente ou passive [...] mais ici sollicitée de manière dramatique entre d'une part la propension à rendre clair ce passé dont on éprouve sourdement l'expérience directe qu'on en a faite et d'autre part la pulsion d'un dépassement et d'un oubli, suggérés ou engendrés par la loi en une sorte de promotion dans l'ordre universel, ce serait en effet la plus confortable des solutions apparentes, et qui mettrait fin à l'écartèlement. (*Ibid.*)

Pour la mémoire donc, le conte « Doigt d'or » s'ancre dans l'anthropologie caribéenne se manifestant par le merveilleux et le parabolique. L'itération fait partie de la caribéanisation, spécifiquement de la créolisation – le créole étant fondé sur la redondance, ce qui est créole est souvent grandiloquent – et de la dimension prêtée à la réécriture de ce conte : « [...] comme je viens à peine de te le dire ou ce que je viens à peine de te répéter » (Léotin 2007 : 13-15). L'interaction entre le conteur et le lecteur, l'appel et la sollicitation que le conteur n'hésite pas à faire auprès du lecteur, participent aussi de la caribéanisation de ce conte européen : « Qu'en dis-tu toi, toi qui n'a pas lâché le fil de l'histoire d'Arachné aux doigts d'or [...] » (29). Elle est de même soulignée par les interjections du conteur qui s'implique directement dans le conte comme, « j'en suis sûre » (27) ou « Moi, je suis certaine que [...] » (29). Le conte écrit conserve des valeurs propres au conte traditionnel oral, à savoir l'omniscience du conteur et les apostrophes au récepteur.

La conservation du traditionnel n'abolit en rien le caractère moderne du conte. L'on se retrouve à une époque moderne signalée par le langage et la terminologie : « C'était du reste, l'époque sacrée où Chameau était encore pigiste sur radio Rumeur Bien Propagée, plus connue ici sous l'appellation de Radio Bois Patate (R.B.P.). Celui-ci s'empressa d'en faire un C.D. qu'il passa à longueur de journée sur les ondes [...] » (15-17). La rupture aussi entre l'imprécision du temps et la précision du lieu fixe le conte un peu plus dans son terreau de germination. L'histoire de Doigts d'or se déroule à la montagne du Vauclin en Martinique. Cela dit, l'auteure s'emploie à mettre en exergue

l'intertextualité, l'interpénétration des contes, les emprunts, la source commune ou encore les origines diverses et multiples pouvant être retrouvées dans un même conte :

Seul le nom d'Arachné, disais-je, avait fait bien plus qu'elle, le tour de la terre, mais depuis, ses descendants, qu'ils s'appellent *zagriyen*, *jean-marie*, *mygale*, *épeïre*, *spider*, *arañnar*, qu'ils soient de Capesterre, de Castries, de San-Juan de Puerto-Rico, de Calcutta ou d'ailleurs, de tous les différents lieux où ils peuvent se trouver, ils ont vu du pays. (27)

La diversité et la notion glissantienne de la Relation sont aussi mises en évidence dans « Sans visage » ou « San Fidji » puisqu'il y est dit que la princesse caraïbe San Fidji, « [...] propriétaire du pays et de ses richesses [...] gardienne de notre patrimoine » (35) est l'amie de Cronos rencontré en Grèce en un temps révolu. C'est par conséquent, la question de l'identité qui est posée dans ce conte. C'est aussi par le biais du conte « San Fidji » que la conteuse invite au respect du patrimoine, de la mémoire et du passé : « Le passé, vois-tu, peut aisément nous rattraper si nous n'y prenons garde. Retiens-le. [...] » (33). Cette mise en garde et cette exhortation surviennent à la faveur de deux constats faits au sujet de l'état de perte dont souffre le peuple. D'abord, « [...] les gens du pays, [...] ne s'émerveillaient plus du tout de ce bonheur des yeux que, rassasiés, ils ne savaient plus ni voir ni entendre » (*Ibid.*). Ensuite, la princesse, qui est le trope de la mémoire et du patrimoine, subit les invectives des gens du peuple : « [...] ici, on l'avait traitée de vieille, de sale vieille. [...] Pas un qui ne lui avait fait goûter de sa méchanceté » (39). C'est donc une critique directe qui est formulée à l'encontre de l'inconscience du peuple. Le conte se referme exactement sur son mode de départ : « La montagne Pelée se mit à baver de la boue [...] » (43). Ainsi, d'une île « habillée de diamants étincelants » (33), « La Martinique finit par devenir un grand champ de blocailles » (45).

La description de la princesse comme ancêtre de Mathusalem (41) est l'ultimatum du symbolique. Mathusalem est le plus vieux personnage de l'Ancien Testament et signifie la longévité mais aussi les origines. Cette comparaison alliée aux références grecques, notamment à la source originelle des figures de zagriyen, jean-marie par exemple, témoigne d'une intention de pourvoir la Martinique en une mythologie des origines dépassant les limites du commencement de la colonisation « depuis bien avant la venue des colons » (33).

La rupture brutale avec le temps, l'abolition des frontières spatiales rappellent deux des particularités du conte traditionnel. Ainsi, la scène se déroule en un temps imprécis mais marqué tout de même : « Ce récit

date, il date du temps où le soleil ne savait pas du tout qu'il aurait pour métier de parcourir la grande savane du firmament » (13). La dégradation rapide de la situation du pays et de ses gens est accentuée par la mise en opposition avec le temps ancestral que veut saisir la mémoire : « Il n'y a pas très longtemps [...], la Martinique était [...] habillée de diamants [...] » et « [...] depuis bien avant la venue des colons, l'île [...] formait de si beaux tapis [...] » (33). Ce traitement du temps qui exprime des moments cruciaux de l'évolution du pays est métaphoriquement représenté et personnifié par San Fidji, mais le peuple est incapable de s'identifier à San Fidji et de se reconnaître en elle : « [...] qui pouvait soupçonner que la princesse et la vieille dame n'avait qu'une même âme ? Personne » (43). Enfin, le témoignage de la conteuse, assumant la transmission de l'histoire et l'explication de l'origine du rocher du Diamant, a aussi valeur de positionnement politique et idéologique. Il pallie les déficiences relevées et dénote l'espoir de leur renversement.

Anique Sylvestre elle aussi fait usage des paradigmes du conte traditionnel. Ainsi, prévient-elle d'emblée, ce sont les créatures surnaturelles qu'on retrouve dans la mythologie créole qui vont peupler son conte, *Twapat*. Conséquemment, y retrouve-t-on le fromager, l'homme sans tête ou le cheval *twapat*. L'auteure affirme qu'il existe une mythologie créole tandis que la sociologue martiniquaise Geneviève Leti insiste sur la propension au surnaturel et aux croyances parallèles à l'époque moderne de la vie martiniquaise : « Au cours du XX^e siècle, nous assistons à une permanence de certaines croyances malgré une évolution certaine » (Leti 2000 : 9). L'écrivain Joseph Zobel nous rapporte longuement ce trait particulier de l'esprit martiniquais dans *La Rue Cases-nègres* (1974 : 144-48) : « Quel ne fut pas notre émoi le jour où Vireil nous apprit que, chaque nuit, le bourg est parcouru de haut en bas par un énorme cheval qui n'a que trois pattes. Dans un silence absolu, tous les gens du bourg, paraît-il, peuvent entendre les pas de ce monstrueux animal » (145). Anique Sylvestre dit en être venue à l'écriture des contes pour enfants pour pallier l'absence de cette littérature dans l'environnement martiniquais et mettre le petit Martiniquais plus en accord avec son environnement naturel :

[...] je voulais raconter à mes enfants, lorsqu'ils étaient petits des histoires liées à leur environnement. Il y a 20 ans, la production en littérature de jeunesse martiniquaise était restreinte. Je contais à mes enfants des histoires de tous les pays sauf du leur. J'avais l'impression de façonner un

autre enfant qu'un enfant martiniquais. [...], il me semble qu'il faut rompre la distance avec notre culture. (2007b : 18)

En ce sens, le conte qui a là une valeur rectificative, palliative mais aussi salvatrice est placé dans son milieu anthropologique et dans son ferment historique, comme le sous-tend le rappel concernant la cruauté des esclavagistes. Les frères Virginie et Justin sont visités la nuit par une créature étrange, un cheval à trois pattes et leur « Papa leur a expliqué que le cheval à trois pattes était un jeu pour les maîtres des plantations : ils camouflaient, en l'entourant de tissu, la patte d'un cheval à qui ils faisaient faire le tour des cases, terrorisant les pauvres esclaves » (Sylvestre 2007a : 18). Le rappel est significatif puisqu'il introduit la pensée fondamentale quant à la mémoire et à la position idéologique de l'auteure. Si le passé ne suscitait pas de réactions ou de positionnement extrémistes, il devrait être abordé avec sérénité mais toujours dans la vigilance, la conscience émancipatrice et l'intention de la transmission : « Aujourd'hui, tout ça c'est du passé. Mais les histoires, c'est fait pour traverser les temps et se déposer, ça et là, au creux des oreilles indiscretes et des esprits trop curieux ! » (18) Les histoires doivent certes traverser le temps, mais les personnages sont tout de même modernisés et d'ailleurs, Anique Sylvestre insistant d'ailleurs sur la nécessité d'adapter le contenu des contes et leurs actants aux mœurs actuelles :

[...] pour [les] présenter sous des atours différents. Avec les personnages des contes traditionnels, j'ai envie de casser les images non pour les détruire mais les mettre dans des postures qui ne sont pas habituelles. Je ne suis pas sûre qu'ils passent en les proposant aux enfants tels qu'ils sont. Je voudrais que les enfants puissent croire à ces personnages. Qu'ils soient proches d'eux et entrent dans leur quotidien comme des amis ou des frères. (2007b : 18)

Le « brassage des imaginaires » est mis en œuvre dans le conte *La grenouille qui danse* (Sylvestre 2009b) dans lequel Fil, le petit protagoniste martiniquais, envisage de dire un conte dans lequel figure « une vieille gagée » à Zinia, une nouvelle de sa classe (36). Auparavant, la petite fille lui avait déjà raconté des contes de chez elle, de Porto-Rico (5). De ce fait, le conte encourage l'ouverture et la Relation glissantienne qui va permettre à l'enfant de se connaître, de se reconnaître et de s'insérer dans le monde global.

Le conte d'Ina Césaire, *Ti-Jean des Villes* (2005), propose également un contenu retrouvé dans les contes traditionnels mais également modernisé. Quoique modestement, le style s'inspire du dit oral des contes traditionnels dont l'introduction est une longue tirade

émise en un souffle à la fin de laquelle se trouve la formule *krik*. L'exergue de *Ti-Jean des Villes* l'illustre bien : « Messieurs et dames/Grandes personnes et petits enfants,/Que vécut sous le ciel famélique/De l'île de la Martinique/Un garçon sans critique/Que l'on nommait Ti-Jean ?/Et krik ! » (2) La tradition s'allie avec la contemporanéité du texte dont le terme « ville » du titre signale d'emblée la modernité. D'ailleurs, le mouvement dans l'espace qu'accomplit Ti-Jean s'effectue du site contadin, d'un morne famélique » (*Ibid.*), au contexte citadin. La grande mobilité est l'une des caractéristiques de Ti-Jean mais traditionnellement, ce personnage accomplit ses actions à la campagne.

Le conte conserve la fantasmagorie qui typifie l'identité de Ti-Jean. C'est l'enfant de sexe masculin qui, dès la naissance, transcende les normes humaines de la croissance et des accomplissements : « Dès qu'il fut né, [...] le bébé grandissait à vue d'œil » (6). Animé de mansuétude, il décide, comme dans le conte traditionnel, de conjurer l'injuste et l'affligeante misère de sa mère en la quittant et lui promettant richesse et gloire à son retour : « Maman, [...], ta pauvreté me fait peine. Je vais partir dans le vaste monde pour gagner notre vie. À mon retour, tu seras riche ! » (8)

Ti-Jean, qui est « Un garçon sans critique » (2) et qui a « bon cœur » (32), fait des miracles sur son passage grâce à la musique de sa flûte. Cette flûte, qui symbolise la grandeur d'âme de Ti-Jean, est un héritage lui venant de son père. Le symbolisme de la transmission y est accentué puisque la transmission conduit à l'accomplissement et à l'assurance. Grâce à sa flûte, Ti-Jean, sûr de lui, accomplit naturellement des miracles en faveur d'autrui et oublie son propre projet d'enrichissement. Ainsi, il débarrasse la « Ville aux Bêtes-à-Ailes » des moustiques qui « y propageaient une fièvre tenace » (21), fait revenir le poisson dans la mer pour le bien des pêcheurs, (33-34) et libère les esclaves de la « Ville aux diables » (38-40). Humble héros, Ti-Jean refuse les honneurs qui lui sont faits par ses adjutants. Les épreuves qu'il subit sont dues aux méfaits du tyran de la « Ville aux diables » qui l'emprisonne. Même si sa flûte lui permet de vaincre l'adversité comme le font les attributs surnaturels dans le conte traditionnel, Ti-Jean des villes ne surmonte pas ces épreuves par la force de ses pouvoirs mystérieux et de ses astuces. Ce sont les pauvres hères envers qui il avait été généreux qui lui prêtent à leur tour leur concours.

Marie-Line Ampigny place son conte elle aussi dans le contexte de l'ethnographie martiniquaise. Comme indiqué par le titre, *Le carnaval de Clémenceau Bwabwa*, la thématique en appelle directement à un constituant important de l'identité martiniquaise, le carnaval. Dans l'Éditorial du numéro double 23 et 24 des *Cahiers du patrimoine* (2007), le carnaval est présenté comme suit :

Phénomène social total et culture vivante, le carnaval renouvelle les mythes tout en restant fidèle à la mémoire, il s'empare des rumeurs et les traite en variations imaginatives. Cette créativité foisonnante, c'est d'abord tout ce que nous avons conçu pour vivre une liberté à partir des cultures qui ont constitué notre fonds culturel. [...] Le carnaval est de l'ordre de l'exaltation et de la rébellion [...] (5).

Dans *Le carnaval de Clémenceau bwabwa*, Clémenceau Forceps, citoyen et « ingénieur brillant » (Ampigny 2007 : 10), natif de Saint-Vivin, est honni pour avoir eu une ambition jugée illégitime mais surtout grotesque, à savoir celle de contester aux élections l'hégémonie du maire en place, Cholé Rivière, un faiseur de bon pain. D'emblée y figure une discréditation entre les fonctions professionnelles et, pour cette raison, Clémenceau Forceps est supposé être tenu en bonne estime sociale par rapport à Cholé Rivière. Seulement, ce dernier pallie le bas niveau de son rang professionnel par son statut élevé de maire et par sa personnalité avenante. De même, la symbolique du 'faiseur de bon pain' est à l'avantage du maire. Clémenceau Forceps manque, par contre, d'humilité. Ainsi, la téméraire et grandiloquente ambition de Clémenceau est un véritable *djendjen*, un carnaval, une volonté de subvertir l'ordre, le bien-être et la structure en place du groupe. Notons que dans la communauté martiniquaise, le terme créole *djendjen* qualifie un événement ou un phénomène excédant les normes admises de la majorité et comportant un haut degré de dérision. Le *djendjen* est dénué de tout sens logique et rationnel. C'est un grotesque risible qui contient les facteurs menant à sa marginalisation. Les liens entre le carnaval et le *djendjen* sont étroits mais les deux manifestations ne peuvent être confondues. Dans *Le carnaval de Clémenceau Bwabwa* le statut, la science et la personnalité du maire sont établis, reconnus et validés par la majorité⁶⁸ :

⁶⁸ L'étude de Léo Ursulet, « Le carnaval de Saint Pierre », souligne que : « C'était l'exutoire institutionnel librement convenu dans la ville; il s'y traitait sous forme de sarcasme et de dérision tout ce qui s'était passé au cours de l'année et avait heurté l'opinion générale ou tout simplement amusait. Le Pierrotin guettait ainsi les faux pas des autorités civiles, politiques et religieuses en place, les situations et faits drôles ou

[...] un homme jovial, bon père, bon maire, juste avec tous, charitable avec les humbles, courtois avec les nantis, bien connu des ministres, apprécié du préfet et des grands de ce monde [...] Cholé Rivière, le patron-boulangier de Saint-Vinvin, savait vendre, donner, multiplier le pain, les baguettes, le pain au beurre et les zacaris les jours de communion, de fête patronale ou de baptême. Et Clémenceau Forceps entendait enlever le pain de la bouche des habitants ? [...] Un pain traditionnel savoureux, écologique, bio, comme on n'en faisait plus ! (8)

Le carnaval pierrotin porte la subversion à son culmen. Toutefois, dans le conte d'Ampigny la subversion conduit au rétablissement de l'équilibre dérangé par Clémenceau. Le peuple fait agir son pouvoir de choisir jusqu'à transgresser le principe du carnaval. Ainsi, la communauté maintient-elle le *social control* défini par le sociologue martiniquais André Lucrèce comme « l'ensemble des procédures qui, se fondant sur des règles, permettent aux individus de vivre ensemble de manière organisée et pacifique dans une société donnée » (2000 : 13). Il s'agit donc de l'image d'un collectif cohésif et solidaire. Le collectif oppose une rétorsion à l'individu au nom de l'équilibre. Ici est contredite la représentation littéraire ordinaire consistant à opposer le collectif à l'individu qui subit des injustices extraordinaires et est souvent l'objet d'un projet de destruction par le collectif⁶⁹. D'abord, l'objet de dérision n'est pas, comme ordinairement, l'homme politique ou public. Au contraire, fort respecté, il devient le sujet de la protection et de l'approbation du groupe carnavalesque. Ensuite, la dérision porte non pas sur une personnalité, mais sur un simple citoyen. Enfin, l'objet de dérision est connu de tous et harcelé par tous. Tout cela excède la grandiloquence et la démesure même du carnaval. Le sociologue martiniquais Ozier-Lafontaine rappelle les fonctions et les effets du carnaval :

La force régulatrice de l'institution du carnaval tire son efficacité du fait que les transgressions restent cadrées par la routine du rituel (un bwa bwa

scandaleux dans le quotidien, qu'il décidait de traduire en chanson, en mime et sur le ton de la moquerie. En prévision de débordements éventuels, monsieur le maire, peu avant l'arrivée de la fête, se croyait obligé de sortir toujours un arrêté municipal rappelant à chacun ses devoirs de respect de l'autre. Mais le peuple n'en faisait jamais aucun cas, car c'était en cette circonstance lui qui se prétendait souverain, [...] » (2007 : 45)

⁶⁹ Ceci est l'un des thèmes parcourant la littérature de Nicole Cage-Florentiny par exemple, car l'auteure met ses protagonistes en scène dans des luttes les opposant au collectif qui souvent est une force insane tendant à annihiler la volonté de l'individu. Voir à ce sujet *C'est vole que je vole* (1996), *Aime comme musique ou comme mourir d'aimer* (2006) et *Vole avec elle* (2009).

n'a qu'une existence éphémère et une chanson satirique ne nomme pas la personne visée. La dérision et la satire sont modérées par la médiation de la symbolisation représentée par le masque et le déguisement. En effet, le carnaval évoque, plus qu'il n'expose, suggère plus qu'il ne montre ; ce sont ces fonctions et ces effets de symbolisation qui font à la fois la spécificité de son esthétique et permettent d'éviter la démesure. (2007 : 156)

Cette transgression ternaire, excessive et symbolique, est une réponse vive à la dimension de l'acte perpétré par le citoyen Clémenceau. Celui-ci est marginalisé, considéré comme un *konparézon*, c'est-à-dire comme un individu arrogant dont les actes contredisent les prétentions exagérées et déplacées. Le peuple est donc le censeur et le gardien de la cohésion sociale et de la mesure. Il affiche un haut niveau de sagesse et un grand sens de justice. Le peuple n'autorise pas Clémenceau à mener le groupe au déséquilibre, d'où le fait que sa réaction est en réalité une critique sociale et morale à la fois. Choix judicieux du haut symbole que constitue la scène du carnaval, puisqu'elle a la capacité de préserver l'équilibre avec pertinence, le peuple répondant par le symbole le plus emblématique du carnaval. Il s'agit de Vaval, le « personnage de la moquerie populaire » (Ozier-Lafontaine 14) mais dont le concept n'est pas le *djendjen* puisqu'il a pour but la symbolisation. Si l'objet Vaval (un *bwabwa*, une marionnette matérialisant une figure sociale ou politique symbolique ayant marqué la vie martiniquaise dans l'année du carnaval) provoque les rires des carnavaliers, ceux-ci le font exister pour qu'il tienne un discours. Même s'ils sont liés, il faut donc bien discriminer l'objet 'vaval', tangible et visible, dont le but est de provoquer les moqueries, du concept 'Vaval' dont le sens est de signifier une pensée et dire une parole. Notons qu'en créole l'expression *sakré bwabwa*⁷⁰ est une insulte qui renvoie à un personnage dont les actes sont absurdes, inintelligents et contraires aux règles du bon sens. Signifier son improbation, en tout cas, son sentiment sur l'acte accompli par la figure vavalisée ou bwabwarisée, afficher son propre raisonnement et son opinion est, pour le peuple, l'objectif de la représentation du fautif en objet vaval. Vaval devient, malgré cet aspect négatif, le roi du carnaval, c'est-à-dire, l'objet de contestation, de réprobation et de récri.

Clémenceau devient le roi du carnaval de l'année 2001 et c'est le renversement au niveau de ses objectifs qui procure son sens à l'enseignement qui découle de la situation. De simple citoyen, il est

⁷⁰ Stupide que tu es !

érigé en homme public mais désavantageusement, seulement pour le persiflage qui est une sanction. L'intention première de Clémenceau d'acquiescer le statut social le plus élevé dans la société pour satisfaire une ambition personnelle ne profitant pas au collectif, elle est déconstruite et renversée. Clémenceau est *djendjennisé*, c'est-à-dire qu'il devient un *djendjen*, un grotesque risible pour avoir voulu lui-même tourner la paix sociale en *djendjen*. Sa postulation au poste de maire pour défaire le maire en place est un trouble à l'ordre établi. Le personnage de Marie-Line Ampigny est sanctionné par le moyen de son dessein. Ce premier renversement en impulse d'autres qui vont permettre au personnage la vraie élévation.

La déconvenue pousse Clémenceau à quitter son pays pour l'Afrique où il s'implique dans des œuvres humanitaires et où « sa modestie et sa gentillesse avaient pris des proportions immenses [...] qui lui donnaient un charme quasi christique » (30). Par conséquent, « [...] du dérisoire est né l'essentiel, de l'ambition a éclos l'humanisme, de l'inutile et de l'égoïsme a fleuri l'altruisme » (35). Notons la symbolique du retour à la terre originelle, l'Afrique, puis vers le lieu d'enracinement réel, la Martinique, lieu véritable de l'identité : « [...] la Martinique avait retrouvé sa part d'Afrique [...] » (*Ibid.*). Le retour physique double et croisé symbolise la pensée de la Négritude césairienne. Il évoque le fondamental retour métaphysique qui, selon le discours césairien, devrait être observé par tout Martiniquais pour qu'il parvienne à la saisie et à l'acceptation totales de l'identité. Toutefois, le retour césairien en Afrique ne s'effectue ni concrètement ni physiquement. Il se fait *vers* l'Afrique par le concept, le mythe et le symbole. Clémenceau Bwabwa, par sa présence et par son action effectives sur la terre des origines conjure le départ historique forcé de ses ancêtres, d'autant plus que lui, il revient au lieu de sa naissance. Puisqu'en Afrique il acquiert des valeurs plus nobles et plus propices à la cohésion sociale, son départ en Afrique et son retour en Martinique conjurent de même la décomposition culturelle et identitaire, ainsi que l'oubli des valeurs survenus en raison de la déportation et de la dépersonnalisation historiques. En cela sont symbolisées et idéologisées la valeur cathartique et transformationnelle du carnaval, ainsi que celle de l'Afrique. L'ultime transgression dans le conte est à déceler au fait que le carnaval et l'Afrique, symboles apparents d'avilissement, de débauche et de débordement, sont les agents de l'abaissement et de l'ennoblissement.

Il n'est que de s'en tenir à leur étude pour conclure que les contes ont annoncé une particularité commune qui est celle de se référer à des constituants appliqués et applicables à la société de laquelle ils ont germé. Ce sont surtout leurs thématiques, bien plus que leur mode d'écriture qui les associent au conte traditionnel et les situent dans leur société et ses particularités. La réalité moderne de leur société leur fournit également leurs particularismes. Ces contes répondent aux normes de l'écriture non de l'oralité. Mais la plupart s'inscrivent dans la tradition thématique des contes oraux qui leur fournit des personnages, une psychologie et une approche idéologique. Il n'empêche qu'ils s'articulent également autour de l'ouverture et de l'échange interculturel. Leur grand intérêt réside dans le fait que la pratique de l'écriture de ces contes découle d'un projet pensé, élaboré et à visée déterminée. Les femmes qui écrivent ces contes se positionnent comme conceptrices et exécutantes d'un projet. Elles produisent ce qu'on peut appeler une écriture de l'intention et une écriture actante. Toutefois, demeure la question de savoir si ces contes parviennent aux enfants auxquels ils sont destinés prioritairement. En dépit de cela, les femmes semblent avoir pris en charge par ce type d'écriture de l'intention et de l'action fortement caractérisée et visant la formation des plus petits, une certaine vision de l'avenir et de l'à venir de leur société.

Ouvrages cités

- AMPIGNY, Marie-Line. *Le Carnaval de Clémenceau Bwabwa*. Martinique : Desnel Jeunesse, 2007.
- BERNABÉ, Jean, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIAnt. *Éloge de la Créolité*. Paris : Gallimard, 1993, [1989]
- CARBET, Marie-Magdeleine. *Contes de Tantana*. Ottawa : Lemeac, 1980.
- CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence africaine, 1983. [1936]
- CÉSAIRE, Aimé, et René MÉNIL. « Introduction au folklore martiniquais ». *Tropiques* 1. Paris : Jean Michel Place, 1978. [1941]
- CÉSAIRE, Ina. *Ti-Jean des villes*. Paris : Dapper, 2005.
- FANON, Frantz. *Peau noire masques blancs*. Paris : Seuil, 1995. [1952]
- GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris : Gallimard, 1997. [1981]
- Une nouvelle région du monde. Esthétique I*. Paris : Gallimard, 2006.
- Mémoires des esclavages*. Paris : Gallimard, 2007.
- HURLEY, E. Anthony. « A Woman's Voice : Perspectives on Marie-Magdeleine Carbet ». *Callaloo* 15.1 (1992) : 90-97.
- LETI, Geneviève. *L'univers magico-religieux antillais : ABC des croyances et superstitions d'hier et d'aujourd'hui*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- LÉOTIN, Térèz. *Doigts d'or*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- LUCRÈCE, André. *Souffrance et jouissance aux Antilles*. Martinique : Gondwana Éditions, 2000.
- MÉNIL, René. *Tracées : Identité, négritude, esthétique aux Antilles*. Paris : Robert Laffont, 1981.
- OZIER-LAFONTAINE. « Dérives dans le carnaval martiniquais ». Thierry L'Étang et André Lucrèce. *Les cahiers du patrimoine*, « Le carnaval : Sources, traditions, modernité ». N. double 23-24. Fort-de-France : Musée régional d'histoire et d'ethnographie de la Martinique, 2007, 156-60.
- SYLVESTRE, Anique. *Twapat*. Pointe-à-Pitre : Éditions Jasor, 2007a.
- « Que les enfants croient au merveilleux de nos contes traditionnels »*. Marjory Adenet-Louvet. *France-Antilles. Interview*

- Anique Sylvestre : Que nos enfants croient au merveilleux des contes traditionnels.* Martinique : 5 novembre 2007b.
- Écrivain féminin caribéen au XXIème siècle.* Castries, St-Lucie : 26 mars 2009a.
- La grenouille qui danse.* Pointe-à-Pitre : Éditions Jasor, 2009b.
- URSULET, Léo. « Le carnaval de Saint-Pierre ». Thierry L'Étang et André Lucrèce. *Les cahiers du patrimoine.* « Le carnaval : Sources, traditions, modernité ». N. double 23-24. Fort-de-France : Musée régional d'histoire et d'ethnographie de la Martinique, 2007, 43-50.
- ZOBEL, Joseph. *La rue Cases-nègres.* Paris : Présence africaine, 1974.

Un entre-deux singulier : la mort imminente dans *Windows on the World* de Frédéric Beigbeder

Sarah Jacoba
Queen's University

INTRODUCTION

Cambodge, Yougoslavie, Rwanda, Hiroshima, Auschwitz, New York : lieux de la désacralisation du corps humain, lieux de traumatismes collectifs. L'horreur racontée par les témoins de ces catastrophes hante la mémoire collective, car la diffusion technologique (informations, photographies, pellicules, enregistrements et documentations écrites) des 20^e et 21^e siècles facilite la préservation et la transmission de témoignages de toutes sortes ; nous avons tous vu les photos de cadavres empilés au Rwanda, entendu les enregistrements des appels d'urgence du 11 septembre 2001, lu au moins en partie quelque témoignage sur la Shoah. Le témoignage constitue une partie importante de la documentation, non seulement du point de vue de la postérité, mais aussi en ce qui concerne l'accès des victimes à une liberté renouvelée ; parler en son propre nom permet de s'emparer de son humanité et d'affirmer la légitimité de son expérience personnelle vis-à-vis de l'Histoire collective. Après tout, la personne la plus qualifiée pour parler d'un traumatisme est celle qui l'a vécu.

C'est pour cette raison que le témoin peut se sentir trahi, violé, mis à nu, lorsque quelqu'un d'autre tente de raconter son histoire à sa place. S'emparer de la parole du survivant retourne le couteau dans la plaie, car c'est précisément le fait d'avoir vécu un traumatisme – ou plutôt d'y avoir *survécu* – qui permet au sujet de raconter son histoire lui-même.

D'ailleurs, comment pourrait-on témoigner de ce qu'on n'a pas vécu ? Impossible, car comme l'affirme Derrida :

Même si nous avons été plusieurs à participer à un événement, à assister à une scène, le témoin ne peut témoigner que là où il affirme qu'il était à une place unique et où il pouvait témoigner de cela et de cela en un ici-maintenant, c'est-à-dire en un instant pointu qui supporte justement cette exemplarité. (1998 : 47)

Tout véritable témoignage provient donc d'un véritable témoin – fait banal que seulement l'opportuniste remettrait en question. Mais il existe quand même un cas particulier qui mérite d'être examiné de plus près, un cas où le témoignage reste inaccessible pour tous : le cas de la mort, car « [s]'il y a un lieu ou une instance où il n'y a pas de témoin pour le témoin, où personne n'est témoin pour le témoin, ce serait bien la mort ». (1998 : 55)

Cette étude propose de montrer en quoi le roman *Windows on the World*⁷¹ (2003) de Frédéric Beigbeder tente d'imaginer l'expérience de ceux qui n'ont pas survécu aux attaques des tours jumelles à New York le 11 septembre 2001. Aussi paradoxale que cela puisse paraître, il essaie de prêter la voix à ceux qui ont vécu la mort sans pouvoir en témoigner. Pour ce faire, il raconte l'histoire de Carthew Yorston, victime inventée qui, lors des attaques, déjeune avec ses deux fils, Jerry et David, chez *Windows on the World*, restaurant qui était réellement situé au 107^e étage de la tour nord. Les quasi 145 minutes entre l'impact de l'avion et l'effondrement de la tour sont toutes représentées, une minute par chapitre, et sont relatées en alternance par deux voix narratives, Carthew (et parfois ses fils) racontant la moitié des chapitres, le narrateur « Beigbeder » racontant l'autre moitié. Dans ses divagations philosophiques métatextuelles qui parcourent le roman, Beigbeder analyse son recours à la fiction pour ressusciter l'expérience de la mort suite aux attaques et tente d'y trouver une justification : « Le seul moyen de savoir ce qui s'est passé dans le restaurant situé au 107^e étage de la tour nord du World Trade Centre, le 11 septembre 2001, entre 8h30 et 10h29, c'est de l'inventer » (paratexte de *Windows*). D'après Alain-Philippe Durand dans son article « Beyond the Extreme : Frédéric Beigbeder's *Windows on the World* » (*Novels of the Contemporary Extreme*), cet emploi de la fiction est justifiable, car personne ne peut

⁷¹ Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Windows*, suivi du numéro de page.

mourir dans la tour et survivre pour en témoigner (2006 : 118).⁷² Plus qu'une histoire inventée de ce qui s'est peut-être produit dans le restaurant *Windows on the World*, le roman propose (et est obligé de proposer) une version imaginaire qui raconte l'expérience du sujet pour qui la mort est imminente. Face à son destin scellé qui ne mène qu'à son anéantissement, comment le sujet vit-il le délai *prétraumatique*, c'est-à-dire cet entre-deux spatio-temporel entre le moment où la mort s'annonce et le moment où elle s'accomplit ?

L'ESPACE « X » : L'ENTRE-DEUX SINGULIER

Assez souvent, les productions artistiques de la société occidentale contemporaine font preuve d'une fascination morbide pour les catastrophes violentes du 20^e siècle. Cherchant un ancrage dans le réel historique, des fictions tels que *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras ou *La vita è bella* de Roberto Benigni exploitent la souffrance collective pour tisser une histoire de lutte individuelle. *Windows* n'en fait pas exception : l'expérience imaginée de l'individu Carthew n'est qu'une parmi une panoplie d'histoires qui auraient pu être racontées, car au restaurant se trouvent parmi les clients « une grosse Portoricaine », « un cadre en costume-cravate », « [d]eux collègues de bureau » et la serveuse, qui « seront tous unis dans la Fin du monde » (*Windows* 14). Et bien que ces personnages figurent tous dans l'expérience de Carthew, leurs histoires à eux sont perdues ; c'est la voix individuelle de Carthew qui représentera les nombreuses vies qui ont été perdues ce jour-là.⁷³

Alors, tout comme d'autres fictions basées sur l'histoire traumatique d'un pays, *Windows* traite surtout de l'expérience imaginée de la mort, expérience qui n'appartient qu'à ceux qui sont incapables

⁷² Il est aussi intéressant de remarquer que, selon Durand dans son article « Exhiber la violence de l'événement : l'exemple du onze septembre » (*Violence et écriture, violence de l'affect, voix de l'écriture*), *Windows* est « la seule œuvre de fiction dont l'intrigue se déroule au cœur de l'événement [...], à l'intérieur des tours jumelles entre 8h30 et 10h29 le 11 septembre 2001 ». (2008 : 374)

⁷³ Dans son article « Fiction et fidélité : *Windows on the World* » (*Frédéric Beigbeder et ses doubles*), Naomi Mandel explore la question éthique de la représentation de la mort (et donc de la possibilité de dire l'indicible) en faisant le parcours de la réception critique du roman. Elle résume les critiques portées contre *Windows*, affirmant que c'est l'unicité du roman – c'est-à-dire le fait de représenter l'expérience d'une victime morte – qui a « suscité l'hostilité » (2008 : 109)... même ceux qui ont reconnu la bravoure de l'écrivain de chercher à entrer dans un nouveau territoire dénoncent le roman comme étant un « mauvais livre » (2008 : 110).

d'en faire le témoignage justement parce qu'ils y ont succombé. Pourtant, il ressort du lot par la stratégie discursive qu'il emploie : bien qu'il entreprenne une discussion typique de la mort ainsi que de son irréprésentabilité, c'est la simultanéité de la représentation de ces deux aspects (parler de la mort en même temps et après qu'on meurt) qui le distingue d'autres histoires. Autrement dit, *Windows* situe sa discussion dans le cadre d'un personnage fictif (étayé par l'intervention narrative du deuxième personnage-narrateur « Beigbeder ») qui raconte son expérience – c'est-à-dire la mort – en même temps (et parfois après)⁷⁴ qu'elle arrive. Cette approche narrative permet deux choses : de rappeler (parfois brutalement) que les prototypes fictifs du roman – Carthew et ses fils – ont vécu une expérience réellement subie par les victimes de la mort ; et de faire intervenir le deuxième narrateur pour souligner l'ironie de cette représentation impossible : fiction (l'irréel) pour représenter la réalité de la mort imminente, mais aussi fiction pour représenter la réalité inconcevable ressentie par les victimes de la mort devant la situation qui les menace. Avant de regarder comment le roman lui-même représente cette expérience unique, précisons d'abord le cadre – la nature spatiale et temporelle – de cette expérience ontologique unique.

La mort est un scénario singulier où, pour y faire face, le sujet adopte une stratégie d'adaptation qui est en rapport direct avec la réalité et fonctionne paradoxalement pour confirmer la réalité dont elle est issue mais aussi pour l'apaiser. La préfiguration de la mort – c'est-à-dire le moment où le sujet sait que la mort l'attend – est réelle ; pourtant, les circonstances de cette réalité préparent le sujet à vivre intensément les dernières minutes ou les dernières heures de sa vie plutôt que de le préparer à son anéantissement. Paradoxalement, donc, la situation demande au sujet d'anticiper la mort alors que la réalité exige de lui un engagement qui affirme la vie (les flots de pensées, les réactions émotives, la façon dont la temporalité est vécue sont tout de même réels). Alors, bien que le sujet ne nie pas la réalité de la préfiguration, il ne se prépare pas à la réalité de la mort⁷⁵ ; incapable de concevoir

⁷⁴ Pour une discussion sur la temporalité de la narration, voir p. 6.

⁷⁵ L'acceptation de la mort est impossible pour celui qui se trouve face à la mort imminente. Les phases de colère, de tristesse et de l'acceptation attribuées à celui qui fait le deuil d'un objet quelconque (que ce soit de sa propre vie ou pas) nécessitent que l'événement refoulé resurgisse – d'où le traumatisme. L'acceptation de la réalité de la mort est donc impossible car il ne reste pas suffisamment de temps pour subir la perte, le refoulement et le resurgissement.

l'anéantissement de son être – d'abord parce qu'il ne l'a jamais vécu et ensuite parce que le fait de l'imaginer trahirait l'état qu'il est censé concevoir, l'être anéanti étant incapable d'un tel mécanisme intellectuel/psychologique – le sujet se voit forcé d'habiter un espace trompeur et futile qui affirme la vie au lieu d'adoucir le choc éventuel du réel. Coincé entre la réalité de la mort imminente et l'existence qui lui reste entre-temps, le sujet occupe un entre-deux singulier : l'entrecroisement du début de la mort et de la fin de la vie, que l'on appellera désormais *l'espace « X »*. Seul reste à savoir le moment (quand) et le moyen (comment) de la mort.

Le cadre de la représentation de la mort étant maintenant établi, regardons de près sa manifestation romanesque. Comment le roman incarne-t-il cette charpente théorique ? La vie est surtout un espace marqué par les interprétations du sujet qui se formule des explications acceptables de la réalité ; la mort est un espace marqué par la fin de toute interprétation intellectuelle de la part du sujet qui se précipite vers la rencontre avec soi-même⁷⁶ ; *l'espace « X »* est un entre-deux où le sujet reste piégé par son destin qui le mène vers la dissolution. Coincé dans cet entre-deux inéluctable, Carthew doit en même temps faire face à la réalité qui le traque (réalité de la mort imminente) et au temps qui lui reste (temps qui renforce quand même le désir instinctif de vivre). De quelles façons le roman présente-t-il la mort annoncée, l'attente vécue et la mort accomplie ?

LE DESTIN SCÉLÉ

La première étape du resserrement de *l'espace « X »* sur Carthew et ses fils est celle du destin scéolé – une notion clé puisque nous traitons de l'intervalle entre le moment où la mort s'annonce comme imminente (donc le moment où le sujet est piégé sans recours dans *l'espace « X »*) et le moment où le destin s'achève (donc le moment où le sujet est poussé vers la réalité fondamentale de la mort elle-même). *L'espace « X »* est donc délimité par l'instant où le futur, temps de toute possibilité, se présente ironiquement comme irréversible et l'instant de la mort qui n'est plus imminente, mais actuelle. Plusieurs symptômes mettent en

⁷⁶ L'idée de la mort comme rencontre avec soi-même (voir p. 14) sera reprise dans la section « Vers le vide : La Fin de l'illusion réelle » (voir p. 12). Cette idée est défendue par Clément Rosset dans *Le Réel et son double : Essai sur l'illusion*. (1976 : 102)

évidence la nature de cet instant. Le destin scellé, finalement compris par le sujet, est le premier de ces symptômes.

Des références au 11 septembre comme événement apocalyptique parsèment le roman. Comme tout témoignage lu dans l'après coup, « [a]ll that one can say about the World Trade Center is inevitably colored by the tragic knowledge of its disappearance » (2009 : 132), affirme Kristiaan Versluys. Tout en sachant que l'espoir est inutile, le lecteur ne cesse d'espérer que Carthew et ses fils réussiront à s'échapper avant l'écroulement des tours. Même si Beigbeder chasse dès l'exorde toute autre possibilité, car effectivement « [on connaît] déjà la fin : tout le monde meurt » (*Windows* 13), on espère toujours en tant que lecteur que la fiction l'emportera sur la réalité. Mais toute tentative de témoigner doit rester fidèle au passé, et dans ce cas, fidèle à la mort aussi.

À travers le roman, le recours aux registres historique, mythique et biblique confirme progressivement le sort des personnages qui s'est annoncé à 8h46 lorsque le premier avion a heurté la tour nord. Suite à l'appel de Carthew à Candace, dans lequel il avoue que « It doesn't look good, babe » (*Windows* 102), les vestiges de *Ground Zero* sont déjà décrits à 8h54 comme « une herse rouillée sur les ruines d'un château fort du XIII^e siècle après une bataille sanglante, ou les ogives d'une cathédrale gothique incendiée par les barbares » (*Windows* 104). Au cours du roman on trouve plusieurs références à la tour de Babel⁷⁷ dont la construction ambitieuse a suscité la rage de Dieu : le peuple de Babel a été puni et la tour détruite.

La narration contribue également au ton prophétique du roman. Construites de façon analeptique, les minutes narrées par Carthew, enfermé dans la tour enflammée, font preuve d'une morbidité inéluctable. De la même façon que *porter témoignage* (c'est-à-dire raconter son histoire, relater ce qu'on a vu) est toujours décalé par rapport au fait de voir ce qu'on a vu – car, comme le dit Derrida, on n'atteste pas au moment où on voit (1998 : 32) – l'histoire de Carthew semble être décalée par rapport au moment où il l'a vécue. La plupart du récit est raconté au présent, comme on pouvait s'y attendre, mais il y a quand même certains passages qui font un clin d'œil au lecteur, des moments qui transmettent un regret de l'instant qui est censé être l'instant présent, comme on peut le constater dans ces trois exemples :

⁷⁷ Pour les références au(x) tour(s) de Babel, voir les pages 76, 110, 153 et 282-3 de *Windows*.

J'aimerais vous dire que mon premier réflexe a été pour Jerry et David, mais ce n'est pas le cas. Je n'ai pas eu le réflexe de les protéger. Je n'ai pensé qu'à ma petite personne, quand j'ai plongé ma tête sous la table.

(*Windows* 75) ;

Si jamais Dieu existe, je me demande ce qu'il foutait ce jour-là. (*Windows* 239) ;

Nous sommes devant une porte rouge sur laquelle est inscrit 'EMERGENCY EXIT'. Cette porte, je ne sais pas encore combien je vais la détester. (*Windows* 127)

L'emploi respectif du conditionnel pour traduire un souhait portant sur le passé, de l'imparfait pour parler d'un jour supposément vécu présentement (« ce qu'il *foutait* ce jour-là »⁷⁸), et de la négation (« ne pas *encore* »⁷⁹) pour parler de ce qui va définitivement arriver (« je *vais* détester »⁸⁰) suggèrent que les personnages ont déjà vécu le futur moribond qui les attend. Ce phénomène est l'indice de ce que Versluys appelle « the irreversibility of doom » et « the impotence of human agency vis-à-vis fate » (2009 : 123)⁸¹. L'inéluctabilité du sort de Carthew et de celui de ses fils se confirme vers la fin du roman, dans le chapitre 10h23, où cette perspective passée est justifiée : « nous sommes prisonniers du soleil ou de la neige » (*Windows* 358). Tout le récit, semble-t-il, ne peut avoir été raconté qu'après sa mort, précisément parce qu'il n'est plus là pour raconter son histoire au présent, ce qui représente de façon juste la condition de toute victime de l'espace « X » dont Carthew est la figure fictive⁸². Ce sont ces instants qui rappellent

⁷⁸ Nous soulignons.

⁷⁹ Nous soulignons.

⁸⁰ Nous soulignons.

⁸¹ Dans le chapitre « Exorcizing the Ghost : Irony and Spectralization in Frédéric Beigbeder's *Windows on the World* », Kristiaan Versluys explique que pour lui, le style narratif des chapitres constitue un des points faibles du roman : les instants où Carthew est supposé être prisonnier de la tour ne traduisent nullement ni l'horreur ni l'urgence de la situation, car « [s]uch discursive lassitude, wherein no subjective reality is tested by dramatic situation, eviscerates person and experience. An abstract vocabulary does little justice to the true horror of the situation » (2009 : 136). Dans la perspective de l'espace « X », cette représentation supposément irréaliste est importante pour deux raisons : elle démontre en quoi le temps est un phénomène subjectif dont la mesure change selon les circonstances (ce qui explique les divagations philosophiques de Carthew) et elle charge le lecteur d'imaginer lui-même l'inimaginable, car comme dit Beigbeder lui-même sur le rôle de la littérature : « Montrer l'invisible. Dire l'indicible. C'est peut-être impossible mais c'est sa raison d'être. La littérature est une 'mission impossible' ». (*Windows* 76)

⁸² Ce qui justifie que certains des passages narrés par Carthew sont au présent est le fait qu'il soit né, en tant que personnage fictif, pour être conteur. Créé pour la destruction, il n'existe que pour raconter l'histoire de ceux qui n'ont pas pu le faire. Comme tout conteur

que c'est en fait le narrateur Beigbeder, « [cassant] ses jouets [...] pour en créer d'autres » (*Windows* 276), qui joue avec la voix narrative de Carthew, faisant précipiter ses marionnettes vers un sort prédéterminé parce que la réalité du 11 septembre l'a déjà déterminé pour lui. Si Carthew n'est qu'un jouet ressuscité, Beigbeder n'est que « la cavalerie, qui arrive toujours trop tard ». (*Windows* 43)

LE MOMENT « X » : LA DILATATION TEMPORELLE

Même si dans l'*espace* « X » la mort s'annonce comme « imminente », cela ne veut pas dire qu'elle doit se produire d'une seconde à l'autre, ni d'une minute à l'autre (alors qu'elle le pourrait en certains cas). Pour que la mort soit considérée comme « imminente », il faut tout simplement que le délai entre la mort qui s'annonce et la mort qui s'achève ne laisse pas suffisamment de temps au sentiment de perte refoulé de resurgir et de marquer le sujet par le deuil de cette perte. Le sujet lui-même ne souffre pas ce traumatisme, car le temps qui délimite l'*espace* « X » est trop court ; le traumatisme est la marque du survivant. Le temps tourmente les morts d'autres façons que les traumatisés.

Dans le cas de l'*espace* « X », l'identification de l'entre-deux par le sujet rend pénible le passage du temps, car l'*entre-deux singulier* est reconnu pour ce qu'il est et est vécu par le sujet comme une espèce d'attente. Le temps psychologique devient suspens prétraumatique... le sujet se rend compte de l'ironie apocalyptique de sa situation et sait avec certitude qu'il attend la mort. Il existe donc aussi un *moment* « X » qui représente le temps tel qu'il est vécu dans l'*espace* « X », repéré aussi par Derrida : « [L]a rencontre de la mort n'est jamais qu'une imminence, jamais qu'une instance, jamais qu'un sursis, une anticipation [... Elle est] [e]ntre ce qui est sur le point d'arriver et ce qui vient d'arriver, entre ce qui va venir et ce qui vient de venir, entre ce qui va et vient ». (1998 : 82)

Bien que le *chronos* – le temps mesuré – de l'*espace* « X » puisse se mesurer en secondes, en minutes ou en heures lorsqu'il est vu de l'extérieur (Beigbeder par exemple surveille la destruction en notant le passage du temps par minutes), la victime de la mort vit ce temps en tant que *kairos* – le temps lourd de significations. Pendant les derniers

qui établit le cadre de son histoire de façon convaincante, il montre la tension de l'histoire à travers l'emploi du présent.

moments du sujet, chaque instant est important. Le *moment* « X » est donc un temps où le sujet ne cesse de penser, où chaque pensée porte un poids particulier, et où le temps peut sembler éternel pour celui qui doit le combler de façon significative, ce qui est difficile à faire lorsque tout est fondamentalement futile. Comme le raconte le narrateur Beigbeder, « [i]l y a des secondes qui durent plus longtemps que d'autres. Comme si l'on venait d'appuyer sur la touche 'Pause' d'un lecteur de DVD. Dans un instant, le temps deviendra élastique. » (*Windows* 14)

Windows s'inscrit ainsi dans toute une tradition de textes qui tentent de représenter le temps tel qu'il est ressenti face à la mort (pensons à *L'arrêt de mort* de Blanchot, à la nouvelle « Bullet in the Brain » de Tobias Wolff ou au poème *Falling* de James L. Dickey). Beigbeder mesure le *chronos* en attribuant à chaque chapitre l'espace temporel d'une minute et représente le *kairos* par la longueur variable des chapitres et le fait que les personnages philosophent pendant la crise – stratégies narratives dont Versluys se plaint, mais qui constituent, à notre avis, des détails qui caractérisent le *moment* « X ». Ce phénomène de distorsion temporelle se trouve aussi à l'intérieur des chapitres et, dans le cas de *Windows*, ne se limite pas à l'expérience des personnages. Comme le souligne Versluys, même les tours sont sujettes aux jeux de la temporalité, ressuscitées à 10h28, le moment précis de leur écroulement, par leur représentation typographique en forme de deux colonnes verticales dont le titre du chapitre « 10h28 », placé en verticale lui aussi, constitue l'antenne (2009 : 127). Cette reproduction « physique » ou « plastique », nécessairement limitée dans le cadre textuel, inscrit les tours, et toute la tragédie d'ailleurs, dans un temps qui s'étend au-delà des limites des quinzaines de secondes pendant lesquelles les tours se sont écroulées : « September 11 is featured as an occasion of universal and lasting pain, and thus as an event that, transgressing its own time frame, leaves behind ghostly presences and spectral after-imagining . » (2009 : 128)

Pour Carthew, qui se suicide en sautant dans le vide, les derniers instants de sa vie semblent s'étendre devant lui. Le tout ne dure qu'une minute (10h21 – représentée textuellement par seulement deux pages), mais la durée interminable de cette minute se traduit par la fluidité du courant de conscience qui représente la panique devant ce qui reste à faire (le saut). Des bribes de souvenirs – « l'été 1997, au Parc national de Yosemite » (*Windows* 353) – se mêlent à une attitude blasée qui

recouvre à peine l'émotion qui bouillonne sous la surface : « Je voudrais ne plus me souvenir, mon cœur est trop encombré. Allez, venez les garçons [...] on the road again, adios amigos, hasta la vista baby [...] » (*Windows* 353). Le passage soudain du présent au passé composé suggère que le saut s'est accompli sans que le lecteur le sache, comme s'il détournait le regard pour éviter de voir l'écrasement. Et bien que Carthew finisse par raconter qu'ils ont sauté « à trois [...] Un, deux... trois ! » (*Windows* 354), la fin du chapitre passe soudainement à l'imparfait, ce qui donne « au court instant » (*Ibid.*) pendant lequel ils s'envolaient l'impression d'avoir duré plus longtemps.

Ce phénomène de dilatation temporelle se produit non seulement lorsque la mort s'avère imminente, mais aussi en cas d'extrême urgence, comme en témoignent souvent les survivants qui attestent avoir éprouvé cette même sensation. Nous avons tous entendu parler de gens pour qui le temps s'est immobilisé, leur accordant le répit de réfléchir, d'agir, de se sauver. Mais même si la dilatation temporelle peut se produire dans d'autres circonstances, l'angle sous lequel elle sera vue est fondamentalement différent pour le sujet du *moment* « X » : privée de la possibilité de juger du temps par rapport à son évasion, la victime de la mort qualifie le *moment* « X » par rapport à son anéantissement. Au lieu de dire que les souvenirs de famille l'ont motivé à s'échapper malgré la prise que la mort avait sur lui, le sujet mort dirait seulement – s'il le pouvait – que le *moment* « X » se qualifie à la fin par l'envahissement du moment présent par des souvenirs du passé ou des souhaits pour le futur qui, au lieu d'être chéris, débordent de futilité.

Les souvenirs de Carthew qui, (s'il avait survécu), auraient témoigné de tout ce qu'il avait fait de bien pour avoir été choisi comme survivant à l'effondrement des tours⁸³ ne vont témoigner, en ce moment « X », que des possibilités futures qui n'auront jamais lieu. Inondé par la futilité, le *moment* « X » marque l'entrecroisement et l'entreanéantissement du passé et du futur : au lieu de documenter ce qui a été, le passé incarnera désormais le regret de ce qui n'a pas été fait

⁸³ Carthew remarque lui-même au tout début du roman que ceux qui ont échappé aux attaques du 11 septembre se demanderont toujours pourquoi ils ont été choisis. En parlant d'une dame qui a quitté le restaurant à la dernière minute, il raconte : « Pendant tout le reste de sa vie, elle se dira que c'est le Seigneur notre Dieu qui lui a dit d'effectuer ce geste-là [d'appuyer la touche de l'ascenseur] à ce moment précis, pendant tout le reste de sa vie elle va se demander pourquoi Il a agi de la sorte, pourquoi Il lui a fait penser aux jouets, pourquoi Il l'a choisie elle et pas les deux petits garçons » (*Windows* 71-72).

différemment ; au lieu de représenter l'espoir de ce qui pourrait être, le futur marque le temps inexistant qui ne sera jamais. Tout comme le déclare Beigbeder, « notre futur a disparu. Notre futur c'est du passé » (*Windows* 341). Pour Carthew, la remise en question de ses actions passées souille toute appréciation qu'il aurait eue pour ses souvenirs, tachés d'un regret dont il n'aura jamais l'occasion de se débarrasser. Bien qu'il finisse par voir l'immoralité de ses actions – « Quel con j'ai été » remarque-t-il (*Windows* 102) – et bien qu'il constate qu'il aurait « essayé d'être un homme meilleur » (*Windows* 263) s'il avait su que son temps serait aussi limité, il n'aura jamais l'occasion de faire autrement.

Pour cette raison, malgré les regrets et les promesses provoqués par l'imminence de la mort, le *moment* « X » marque déjà le début de l'anéantissement du sujet : les souvenirs, traces du passé, sont supposés fonder l'existence de l'être en fournissant un lien entre son soi présent et son passé – je sais qui je suis parce que je sais ce que j'ai vécu parce que je me souviens de l'avoir vécu, nous affirme Ricœur (2000 : 116) ; mais incapable d'empêcher l'anéantissement de son futur, l'existence du sujet est reléguée entièrement au passé, seul moment protégé contre la menace de la mort imminente ; la réexamination des souvenirs – la question de ce qu'on aurait dû faire – inonde le passé, déstabilisant l'identité du sujet désormais basée sur des questions plutôt que sur des faits. Ainsi se déclenche la désintégration du sujet qui se colle de façon désespérée à ce qu'il aurait dû faire et à la personne qu'il aurait dû être. Reconnaisant le fait que le regret refoulé obscurcit depuis longtemps son appréciation du passé, Carthew répond lui-même à la question qu'il s'est d'ailleurs posée : « Je n'étais pas capable de vivre pour quelqu'un d'autre que pour moi-même. J'étais mort bien avant de l'être » (*Windows* 328).

VERS LE VIDE : LA FIN DE L'ILLUSION RÉELLE

La question de la motivation de ceux qui ont sauté des tours au lieu de se laisser dévorer par le feu est le sujet de beaucoup de débats – dans la réalité ainsi que dans le texte de Beigbeder. D'un côté, on se convainc que ceux qui se sont lancés dans le vide font « [u]ne dernière preuve de dignité : ils auront décidé de leur fin au lieu de l'attendre avec résignation. Jamais l'expression 'chute libre' n'a eu plus de sens » (*Windows* 190). De l'autre côté, on considère que les sauteurs, traqués par le feu comme des animaux et « drogués à l'adrénaline », se lancent

dans le vide parce que « [l]e vide est léger. Le vide est une issue. Le vide est accueillant. Le vide te tend les bras ». (*Windows* 191-2)

Dans un contexte littéraire, le suicide permet de mettre en évidence le caractère du personnage ainsi que le contrôle que son destin exerce sur lui, évoquant, selon Albert Levi, à la fois « pity for the powerlessness of man, and fear before the inexorable force of his destiny » (1962 : 257). Considéré dans le cadre de l'*espace* « X », le suicide représente une dernière démonstration de libre arbitre vis-à-vis du destin, mais aussi une expression de la liberté limitée du sujet qui mourra de toute façon (1962 : 258). En effet, il doit arriver, à un moment ou un autre, un instant où la mort s'imposera éventuellement à lui, justement parce que c'est son destin. L'instant où le futur imminent qui se moquait du sujet agit finalement sur lui marque la fin de l'*espace* « X » ; le sujet qui avait tant fui la mort finit par être pris par elle. Dans le cas de Carthew et Jerry, qui décident à 10h21 de sauter dans le vide, l'ironie les poursuit jusqu'à la fin, car c'est en voulant échapper à la mort qu'ils s'y précipitent encore plus vite. L'ironie d'être pris par le jeu du destin, qui s'est annoncé lorsque le premier avion a heurté la tour, est réitérée par le fait que Carthew ne peut échapper à la mort qu'en s'avançant plus vite vers elle. Attrapé dans un *catch-22* morbide, le suicide reste ironiquement la seule issue à la mort, la seule alternative à être brûlé vif.

Du point de vue narratif, même les passages racontés par le narrateur Beigbender contribuent à la mise en scène de la mort, précisément parce qu'ils représentent le défi énonciatif et représentatif posé par la destruction de toute conscience. Alors qu'il paraît que le texte esquivait cette difficulté en passant à sa deuxième voix narrative – celle du narrateur Beigbender – ce recours à ce qu'il appelle « l'hypperréalisme » souligne l'incapacité (de Carthew ainsi que de Beigbender) de décrire la scène, l'état psychologique du sujet ou la fin de l'être⁸⁴. Même la deuxième voix narrative admet que cette tentative est vouée à l'échec :

⁸⁴ Versluys explique dans son article que cette irréprésentabilité constitue un des enjeux majeurs du roman : « All in all, the dodges and stratagems indicate that 9/11 is an untranslatable and unnarratable event : all the discursive strategies fail. There is no narrative ploy strong enough to deflect the event, no trope or stylistic device capable of stopping the irreversible progress of time. Several discourses (religious, poetic, demotic) are pitted against the event. But it does not budge. There is no way around it. The 'inexplicable' disaster is bound to happen. The ineluctable is ineluctable. Discourse ultimately proves to be useless and empty » (2009 : 144).

L'écriture de ce roman hyperréaliste est rendue difficile par la réalité elle-même. Depuis le 11 septembre 2001, non seulement la réalité dépasse la fiction, mais elle la détruit. On ne peut pas écrire sur ce sujet mais on ne peut pas écrire sur autre chose non plus. Plus rien ne nous atteint. (*Windows* 20)

Le fait même de laisser penser à un saut éventuel du 107^e étage reprend l'idée de l'irreprésentabilité des péripéties qui se déroulent à l'intérieur de la tour⁸⁵. Selon Peter Lemarque et Stein Olsen, un auteur obtient un effet réaliste lorsque a) il représente une réalité réellement vécue, b) il respecte les faits concernant cette réalité et c) il représente cette réalité de la façon la plus simple que possible (1994 : 311-13). Quand l'événement représenté – qu'il soit fictif ou réel – est irreprésentable, la solution la plus simple est de ne pas le représenter du tout. Le fait de sauter au lieu de se laisser ravager par le feu témoigne lui-même de la chaleur qui chasse les victimes vers la mort. Ce qui se laisse *savoir* certainement par ce fait est l'irreprésentabilité de la situation, tandis que ce qui est *suggéré* est la réalité de cette situation à l'intérieur des tours.

L'unicité de *l'entre-deux singulier* provient du fait que personne ne peut relater ce qu'il a vécu dans l'espace « X » car personne n'y a survécu. Il n'existe donc aucun référent qui puisse vérifier ce que Carthew raconte. Dans une tournure paradoxale, c'est à partir de l'imagination que le deuxième narrateur Beigbeder doit reconstruire, à l'aide de ses « jouets », ce qui est hors de portée de l'imagination – la mort. D'un côté, un coup d'épée dans l'eau ; de l'autre, la représentation parfaite de ce qu'ont vécu les véritables victimes, car la qualité fondamentale de l'espace « X » est que celui qui le vit est incapable de concevoir le destin qui l'attend.

Dans son article « Fiction and Value » (*Imagination, Philosophy, and the Arts*), Roman Bonzon justifie la représentation fictive du réel en expliquant que la vie ne nous accorde pas toujours l'expérience nécessaire pour écrire sur un certain sujet (2003 : 160). La mort est un de ces cas, car, comme on l'a déjà vu dans l'introduction, personne qui est mort ne peut écrire sur son expérience. C'est pour cette raison que, selon Naomi Mandel, dans le cas de la mort

⁸⁵ Dans le documentaire *9/11* (2002) des frères Naudet, le pompier Joe Casaliggi remarque : « I just remember looking up, thinking, how bad is it up there that the better option is to jump ? »

la fiction nous aide à comprendre la réalité non en reproduisant les faits qui la composent, mais en modifiant la relation que nous pouvons avoir avec elle. On passe là de la traduction au transfert : l'identification empathique et le lien émotionnel deviennent plus importants que la fidélité à la vérité. (2008 : 116)

Ainsi, même si le texte ne représente pas de façon exhaustive ni la situation à l'intérieur des tours ni la sensation de mourir, il communique au lecteur l'urgence de la situation par ce qui reste non représenté. Ironiquement, la violence du texte dont se plaignent certains critiques (pensons au « bruit de melons qui explosent » (*Windows* 155)) provient dans ce cas de sa passivité, c'est-à-dire de la mort elle-même qui se passe du non représenté.

Comme l'affirme Clément Rosset dans son essai *Le Réel et son double : Essai sur l'illusion*, la mort est le moment de la rencontre avec soi-même, car aucun double ne peut vivre la mort du sujet à sa place : « Cette fantaisie d'être un autre cesse tout naturellement avec la mort, car c'est moi qui meurs, et non mon double [...]. La mort signifie la fin de toute distance possible de soi à soi, tant spatiale que temporelle, et l'urgence d'une coïncidence avec soi-même » (1976 : 102). Pour Carthew et Jerry, le saut vers le vide représente le dernier instant où ils côtoient la futilité de leur vie dans l'espace « X », le dernier instant où ils occupent l'entre-deux singulier, avant de confronter la réalité. Avant de s'écraser sur les pavés, Carthew raconte : « J'entends encore le rire de Jerry qui serrait ma main et celle de son petit frère en plongeant dans le ciel. [...] Pendant un court instant, j'ai vraiment cru qu'on s'envolait » (*Windows* 354). La futilité paradoxale de la vie persiste donc jusqu'à l'écrasement contre la réalité : illusion de s'envoler, illusion de vivre la mort avec son fils au lieu de la vivre seul.

Au moment où intervient la mort elle-même, le sujet la confronte tout seul, tout en étant obligé de confronter la réalité de la coïncidence avec soi-même. À cet instant, l'attente se termine, annihilée par le triomphe de la mort. L'instant qui marque la fin de l'espace « X » représente l'anéantissement de la réalité et du sujet ; seul règne l'anéantissement, l'ultime « X » ontologique. Le moment où Carthew et ses fils prennent contact avec les pavés dénote l'instant où le sujet passe au non-être, car ceci est l'instant où la réalité subjective (la réalité perçue par le sujet) se voit annulée par la réalité objective de la situation⁸⁶. C'est

⁸⁶ Le fait que cet instant précis ne soit pas raconté dans le roman représente parfaitement l'irreprésentabilité de cet instant. La comparaison aux « melons qui explosent » (*Windows*

à cet instant que le sujet se transforme en non-être, le moment du pire étant arrivé, et qu'il perd toute possibilité de s'insérer de nouveau dans la réalité en tant qu'être vivant : « Je voulais vivre dans le virtuel mais je vais mourir dans la réalité ». (*Windows* : 303)

CONCLUSION : LA CHUTE IMMORTELLE

Certes, la mort marque la fin de la réalité pour le sujet et la fin de l'espace ontologique unique qu'il occupait. Mais elle marque aussi le début d'une autre existence potentielle décrite par Rosset et exemplifiée par Beigbeder : celle du double métaphysique, selon lequel le monde terrestre n'est que « la doublure », l'« ombre » d'un monde supra-sensible (1976 : 60-61). La croyance au monde métaphysique permet d'expliquer ou d'attribuer un sens au monde physique où l'on vit actuellement : « Le sens est justement ce qui est fourni non pas par lui-même, mais par l'autre ; c'est en quoi la métaphysique, qui recherche un sens au-delà des apparences, a toujours été une métaphysique de l'autre » (1976 : 76). Alors que le réalisme de son recours à la métaphysique est questionnable, il s'avère bénéfique au moins pour les survivants du traumatisme ; non seulement l'existence de Carthew et de ses fils en tant que « prisonniers du soleil ou de la neige » (*Windows* 358) peut-elle consoler les familles des victimes, mais la croyance en un au-delà quelconque ou en une explication plutôt spirituelle de la catastrophe incite les gens à réévaluer leur contribution à la tragédie. De la même façon que « le World Trade Centre, temple de l'athéisme et du lucre international, [s'est] progressivement [transformé] en église improvisée » (*Windows* 159), « les catastrophes sont utiles [aux survivants] : elles donnent envie de vivre » (*Windows* 227). Dans l'année qui a suivi les attaques, New York se voyait gagné par « la politesse apocalyptique » (*Windows* 235) et Beigbeder, auparavant « traumatisé par [son] absence de traumatisme » (*Windows* 64), remercie dans le paratexte Amélie « d'être devenue Amélie Beigbeder » (*Windows*, paratexte)⁸⁷.

155) vient du peintre Julian Schnabel qui raconte l'instant de la mort de l'extérieur. Personne ne pourra raconter l'expérience de l'impact tel qu'il est ressenti depuis l'intérieur par le sujet. Le sujet ne pourra jamais l'expliquer, ni même à lui-même, parce qu'une fois que le sujet absorbe l'expérience de la mort, il n'est plus question de la contempler.

⁸⁷ Versluys et Mandel sont parmi les auteurs qui soulignent le lien entre ces éléments textuels et paratextuels.

Cette mention du double métaphysique ne vise pas à faire un constat touchant sur le message moral de *Windows*, mais plutôt à montrer que malgré son cadre fictionnel, une histoire inventée peut raconter aussi fidèlement – et aussi fausement – la réalité qu'un vrai témoignage – dans ce cas, impossible. Le documentaire *9/11: The Falling Man* (2006) retrace la quête de Tom Jenod d'identifier la victime captée dans la triste photo du *Falling Man* prise par Richard Drew. Dans le film, le journaliste explique sa décision controversée :

One of the reasons why I became so determined to plumb the meaning of the falling man was that we can't hope to understand these incredible times unless we look at these images and accept the witness of these images. I mean – I think that looking at [...] the [...] falling man and [...] to discuss it is [...] the only option that we have, given that there *is* a falling man.

Il ne s'agit donc pas de reconstituer parfaitement l'expérience de l'homme – et la photo, qui n'est qu'une parmi une série de photos nettement moins tranquilles, n'y réussit pas précisément à cause de sa nature décevante – mais plutôt de la reconnaître pour son horreur et son impossibilité de représentation juste. De la même façon que cette photo réelle tente de capturer un instant de cette expérience inconnaissable, l'espace « X », tel qu'il est inventé par Beigbender, nous permet d'imaginer les derniers moments tortueux des victimes de la mort, témoignage impossible perdu à jamais qui ne peut lui non plus être reconstruit que de l'extérieur, par le biais de l'imagination.

C'est ainsi que *Windows* nous permet de repenser, à partir d'une reconstitution fictive, l'expérience difficile qu'ont vécue les véritables victimes de la mort : « C'est facile d'être un futur mort. Il est plus difficile d'être un mort présent. Il faut continuer de vivre jusqu'au moment où l'on ne vit plus » (*Windows* 345). Malgré le remords ressenti par l'auteur sardonique face à son obligation d'exterminer ses personnages, il reconnaît que c'est le seul moyen de raconter l'histoire de ceux qui n'ont pas survécu, que la littérature doit aller là où la télévision ne peut pas (*Windows* 111 ; 359). Pour raconter l'histoire de Carthew, figure fictive qui représente tout témoin dont le véritable témoignage s'est perdu, Beigbender se doit de reconstruire l'ironie mortelle qui s'est imposée aux victimes de la mort. Après tout, comme le signalent Lemarque et Olsen, la fin du monde est toujours « ce moment où la satire devient réalité, où les métaphores deviennent vraies, où les caricaturistes se sentent morveux » (1994 : 104)

Ouvrages cités

- BAZILE, Sandrine et Gérard PEYLET (éds.) *Violence et écriture, violence de l'affect, voix de l'écriture*. Bordeaux : PU Bordeaux, 2008.
- BEIGBEDER, Frédéric. *Windows on the World*. Paris : Gallimard, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *Demeure : Maurice Blanchot*. Paris : Galilée, 1998.
- DURAND, Alain-Philippe (éd.). *Frédéric Beigbeder et ses doubles*. Amsterdam : Rodopi, 2008.
- DURAND, Alain-Philippe et Naomi MANDEL (eds.). *Novels of the Contemporary Extreme*. London : Continuum, 2006.
- HANLON, James, Jules NAUDET et Rob KLUG (Réalisateurs). *9/11*. [Film]. Paramount, 2002. DVD.
- KIERAN, Matthew et Dominic MCIVER LOPES (eds.) *Imagination, Philosophy, and the Arts*. NY : Routledge, 2003.
- LAMARQUE, Peter et Stein Haugom OLSEN. *Truth, Fiction, and Literature : A Philosophical Perspective*. The Claredon Library of Logic and Philosophy. Ed. L. Jonathan Cohen. Oxford : Claredon Press, 1994.
- LEVI, Albert William. *Literature, Philosophy and Imagination*. Indiana : Indiana UP, 1962.
- RICEUR, Paul. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- ROSSET, Clément. *Le Réel et son double : Essai sur l'illusion*. Paris : Gallimard, 1976.
- SINGER, Henry (Réalisateur). *9/11 : The Falling Man*. [Film]. Narré par Steven Mackintosh. Darlow Smithson Productions, 2006. DVD.
- VERSLUYS, Kristiaan. *Out of the Blue : September 11 and the Novel*. NY : Columbia UP, 2009.

ARTICLES HORS-DOSSIER

Vers une réappropriation de la terre antillaise : idéologie et contre-discours utopique dans *Le Quatrième siècle* d'Édouard Glissant

Leah Roth

The University of Western Ontario

La terre a longtemps occupé une place centrale dans la littérature francophone. Pourtant, à la différence des œuvres qui glorifient le paysage en se focalisant sur sa beauté, l'écriture antillaise met en lumière la problématique de l'environnement physique qui entoure les personnages. Étant donné la violence et la déshumanisation du passé esclavagiste, ce n'est pas étonnant que la terre ait été représentée par plusieurs écrivains antillais comme un lieu vaincu et hostile. Arrachés à leur pays natal, les esclaves ont été forcés de vivre sous la domination coloniale aux Antilles. Ainsi, depuis ses origines, cette nouvelle terre constitue un problème : pour les Noirs antillais, le rapport à leur espace est doublement traumatisant puisqu'ils ont été d'abord déracinés de leur territoire originel et ensuite soumis à la condition dégradante de l'esclavage (Simasotchi-Bronès 2004 : 27-8). C'est effectivement cette expérience traumatisante qui, à son avis, est au noyau des romans contemporains :

La société antillaise, faut-il le rappeler, est née de la Traite de groupes sociaux et ethniques qu'elle a mis en présence. À aucun moment, il ne faut oublier le fait que ce déracinement, cet arrachement qu'est la Traite, et toute la sauvagerie et la violence qu'elle suppose, sont à l'origine de la société antillaise [...] Après un voyage dans des conditions dramatiques, conduits de force sur une terre dont ils ignoraient même l'existence, et sur laquelle ils seront par la suite maintenus en esclavage pendant deux siècles; quels rapports les Noirs antillais peuvent-ils entretenir avec l'espace ? La relation ne peut être que problématique. (*Ibid.*, 83)

Il existe alors chez ces derniers la nécessité de reprendre possession de la terre : suite au déplacement et à la servitude, il y avait un besoin grandissant de ré-enracinement et de résistance.

Cette dernière notion est essentielle pour les penseurs antillais tels qu'Édouard Glissant qui, depuis des années, ont cherché des manières de résister avec leur écriture. En répondant à l'idéologie des colonisateurs qui ont déshumanisé les esclaves, les écrivains contemporains comme Glissant créent un contre-discours qui cherche à réunir enfin le peuple antillais avec sa terre. En le faisant, ils transforment l'espace problématique qu'on vient d'illustrer en un espace utopique en proposant une alternative à l'hégémonie. C'est dans ces termes que la réflexion proposée ici tentera de montrer comment *Le Quatrième siècle* de Glissant se qualifie en tant que roman utopique, proposant un changement pour évoluer vers la réappropriation de l'espace et la construction de l'identité antillaise. Notre argument suivra les étapes suivantes : après avoir souligné le rapport entre l'idéologie et l'utopie, nous montrerons les aspects du discours idéologique qui traverse *Le Quatrième siècle*. Ensuite, nous nous pencherons sur la notion de contre-discours utopique et les aspects de ce concept que les personnages manifestent à travers le roman. Cette partie servira aussi à montrer comment ce contre-discours joue un rôle important dans la formation de l'identité culturelle des Martiniquais. En guise de conclusion, nous attirerons l'attention sur le *rapport au réel* qu'entretient le roman, c'est-à-dire le lien que l'on peut faire entre le projet du « pays » que l'auteur projette dans ce roman, et le monde antillais d'aujourd'hui.

LA THÉORIE : ENTRE IDÉOLOGIE ET UTOPIE

Dans son ouvrage *Idéologie et utopie*, publié en 1997, Paul Ricœur souligne la mise en relation de ces deux concepts, habituellement considérés comme dialectiquement opposés. Pourtant, selon Ricœur, ces notions sont en fait indissociables car chacune renferme dans son discours l'idée du pouvoir et de l'autorité. Ricœur maintient d'abord que toute idéologie cherche à légitimer un système d'autorité : « Chaque système de domination veut dès lors que son pouvoir ne repose pas sur la seule domination; il veut aussi que son pouvoir soit fondé parce que son autorité est légitime. C'est le rôle de l'idéologie de légitimer l'autorité » (1997 : 32). Toute utopie, par contre, est

révolutionnaire dans la mesure où elle sert à contester ce pouvoir. À cet égard, Ricœur fait recours au projet de société de Saint-Simon afin d'observer le rapport de l'utopie à l'autorité. C'est ainsi que le principe de contingence affleure entre idéologie et utopie car, comme on le verra dans les pages qui suivent, chaque fois qu'il y a du pouvoir, une contestation l'accompagne.

Dans le contexte antillais, cette relation de cause à effet montre non seulement le lien entre ces deux expressions de l'imaginaire social, mais plus précisément entre les colonisateurs et les colonisés. Selon Albert Memmi, écrivain tunisien particulièrement connu pour son ouvrage *Portrait du colonisé et du colonisateur*, dès que l'Européen arrive à la nouvelle colonie il se transforme en colonisateur. Le véritable problème chez le colonisateur est le choix qu'il doit faire lorsqu'il prend conscience de sa position en tant que dominateur : « Va-t-il s'accepter ou se refuser comme privilégié et confirmer la misère du colonisé, corrélatif inévitable de ses privilèges ? » (1985 : 42). Memmi explique combien il est difficile de refuser les avantages que le colonisateur gagne par voie d'usurpation, car le dominateur a du mal à se débarrasser de son prestige. Comme on le verra plus loin, ce désir du profit est personnifié par deux personnages du *Quatrième siècle* : Senglis et La Roche, maîtres de plantations adversaires. Au fond, ce qui motive l'homme dominant est l'idée que, si le système actuel se perpétue, il va réclamer encore plus de privilèges. Le colonisateur est pour cette raison toujours en train de légitimer sa dominance et de maintenir le statu quo (Memmi 63). L'idéologie coloniale est donc basée, comme Ricœur le maintient, sur le besoin de justifier et de légitimer le système du pouvoir : « Nous devons introduire la notion de « motivation » – ainsi que le rôle joué par les agents individuels qui ont ces motivations – parce qu'un système de légitimation est une tentative pour justifier un système d'autorité » (1997 : 137).

À l'autre pôle de la relation maître-esclave, on voit chez les personnages esclaves comment l'aliénation du travail rend les humains étrangers à la nature. La déportation de leur terre d'origine est, selon Geneviève Belugue, le premier problème auquel les esclaves doivent faire face : « Dans la mesure où le lieu engendre l'homme, la privation d'une terre originelle où planter ses racines, est un déni d'existence » (1999 : 45). De la même façon, et comme le souligne Simasotchi-Bronès, les personnes qui travaillent la terre travaillent uniquement pour quelqu'un d'autre, pour le profit du maître, et non pas

pour eux-mêmes, ce qui crée une négation de la personne humaine, « un déni d'humanité constitué par la mise en esclavage » (1994 : 28). Par conséquent, il faut abandonner le discours colonial qui a permis la domination du colonisateur et qui a rendu l'espace problématique pour le peuple antillais. L'argument principal dans *Portrait du colonisé* est basé sur l'idée que le colonialisme doit inévitablement se terminer par une révolte, car les colonisés vont finalement se fatiguer de leur condition de dominés : « Un jour vient nécessairement où le colonisé relève la tête et fait basculer l'équilibre toujours instable de la colonisation » (Memmi 159). Le comportement et l'attitude du colonisateur deviennent en effet l'outil de sa propre destruction puisque c'est l'état qu'il a imposé sur le colonisé qui amène celui-ci à se révolter contre le système. Pour le faire, le colonisé renverse les notions de racisme et de dépendance créées par le colonisateur afin de produire une « *contre-mythologie* » ou une « *parfaite positivité* » (Memmi 150).

C'est effectivement cette contestation sociale qui est essentielle pour notre étude de la littérature utopique. Ce que les auteurs antillais font avec leur écriture, c'est identifier la problématique de l'espace née du colonialisme et proposer ensuite une solution, une manière alternative de voir l'espace :

Le champ des possibles s'ouvre largement au-delà de l'existant et permet d'envisager des manières de vivre radicalement autres. Ce développement de perspectives nouvelles, alternatives, définit la fonction de base de l'utopie. Ne pouvons-nous pas dire que l'imagination elle-même – à travers sa fonction utopique – a un rôle constitutif en nous aidant à repenser la nature de notre vie sociale ? (Ricœur 1997 : 36)

En d'autres termes, l'écriture – ou le contre-discours utopique – permet aux auteurs de repenser le rapport que la société antillaise a avec son espace et de proposer un avenir meilleur. Comme on l'a mentionné au début de cette réflexion, ce projet de résistance n'est pas moins vrai pour l'auteur du *Quatrième siècle*, qui prend sur lui de projeter une société « autre ». Critique, poète et romancier martiniquais, Édouard Glissant est un écrivain qui utilise la littérature pour aborder des aspects politiques de sa culture. Plus précisément, Glissant propose dans son œuvre une manière alternative de vivre l'espace antillais. Son deuxième roman, *Le Quatrième siècle*, publié en 1964, retrace l'histoire de deux hommes rivaux, déportés aux Antilles à la fin du dix-huitième siècle, et de leurs descendants respectifs qui continuent au fil des années à vivre et à connaître la « terre nouvelle ».

Avec ses personnages, Glissant parcourt l'espace géographique de Fort-de-France, lieu antillais où les deux familles Béluse et Longoué vivaient depuis le passage de leurs aïeux dans « l'ancre du bateau négrier » en juillet 1788. L'espace devient en effet un aspect essentiel de la mémoire collective du peuple antillais. Pour cette raison, la date d'arrivée à leur nouvelle terre symbolise pour les personnages comme les Béluse et les Longoué le « premier cri et la première lune et le premier siècle du pays » (QS⁸⁸ 86) :

Depuis le premier bateau, quand ce commerce n'était encore qu'une aventure dont nul ne savait si les profits seraient convenables, jusqu'à la *Rose-Marie* à l'époque où c'était devenu une affaire fructueuse, oui, jusqu'à ce matin qui vit les deux ancêtres débarquer de la *Rose-Marie* pour commencer l'histoire qui est vraiment l'histoire pour moi. (QS 27)

Temps et espace – deux éléments fondamentaux à la construction de l'identité – sont ainsi intimement liés dans l'intrigue du *Quatrième siècle*. Mais qu'est-ce qui se passe quand il s'agit de l'histoire d'une terre dévastée par la domination d'une autre culture et quand les individus qui occupent cet espace n'ont aucun sentiment d'appartenance ? Cette question essentielle ainsi que le mélange des aspects temporels et spatiaux nous permettront, dans la partie qui suit, de prêter attention à la problématique des Antilles marquée par la Traite négrière et l'esclavage.

LE DISCOURS COLONIAL : À PROPOS D'UN ESPACE PROBLÉMATIQUE

À travers la chronologie abstraite et fragmentée de papa Longoué on relit l'histoire de l'esclavage du point de vue d'un conteur créole. Le roman s'ouvre dans les mornes de Fort-de-France où se déroulent les longues séances entre papa Longoué et Mathieu Béluse. En rencontrant régulièrement papa Longoué – un vieux *quimboiseur*⁸⁹ et le dernier de sa lignée – Mathieu cherche à découvrir la mémoire collective de leurs lignées opposées. Donc, malgré le fait qu'il fait partie de la famille Longoué, ce vieux *quimboiseur* ne raconte pas seulement le passé de sa propre lignée, mais aussi l'histoire d'une île habitée par plusieurs

⁸⁸ Toutes les références au roman *Le Quatrième siècle* seront désormais indiquées entre parenthèses par le sigle QS, suivi du numéro de page.

⁸⁹ Similaire au griot ou au *djeli* de l'Afrique de l'Ouest, le quimboiseur antillais est celui qui sert à guérir et à conseiller les autres, et aussi à préserver la mémoire de tout un peuple.

familles différentes. Son discours est axé plus précisément sur les deux familles noires susmentionnées ainsi que sur deux familles blanches, les La Roche et les Senglis, qui, tout comme leurs homologues africains, maintiennent une rivalité tout au long du roman. Papa Longoué décrit comment, à l'arrivée aux Antilles, les deux ancêtres africains rencontrent pour la première fois leurs maîtres rivaux :

Ils débarquent, ils tombent sur ces deux colons, et va savoir d'où ils venaient, ces deux-là, d'un château dans leur France, ce sont des riches qui font profiter la richesse [...] et les autres, enfin les deux autres avec l'histoire là-bas [...], embarqués sur la *Rose-Marie*, et qui tombent droit sur eux dans tout le pays, droit sur ces colons avec leurs rivalités depuis si longtemps. (QS 84)

Longoué est immédiatement vendu à La Roche, le propriétaire d'une terre fructueuse nommée *l'Acajou*. Béluse, par contre, est acheté par Senglis, un homme paresseux qui a une plantation moins prospère mais qui, avec sa femme, exerce son pouvoir total sur ses esclaves. L'ancêtre Béluse par exemple est exploité pour la reproduction d'autres esclaves : « Les maîtres louaient ainsi les mâles pour les plus durs travaux des champs et pour la monte des femmes » (QS 78). La dénomination même de Béluse est indicative de l'exploitation de l'homme soumis par l'homme dominant : on découvre au fur et à mesure que son nom dérive pertinemment des mots « bel usage » et qu'il continuera à servir son maître à l'habitation jusqu'à l'abolition de l'esclavage en 1848.

La problématique de l'espace est donc d'abord mise en évidence par ces personnages dominants qui, comme Memmi le suggère, acceptent leur statut privilégié et contribuent par conséquent à la misère du colonisé (1985 : 42). Entre les deux plantations opposées se développe un environnement physique qui ne nourrit pas ceux qui y habitent, mais qui les mène plutôt à la dégradation. D'un côté, il y a la propriété insuffisante de Senglis qui est décrite comme un « antre de décrépitude, étranger à la course forcenée qui se jouait partout ailleurs contre les bois, les ronces, pour le profit et la richesse » (QS 116). De l'autre côté, il y a la plantation de La Roche qui, elle, n'est qu'un lieu qui ne contribue qu'au profit du maître : « *L'Acajou* était une ruche et par conséquent un lieu de damnation pour les esclaves. De damnation physique et terrifiante » (QS 117). Avec les descriptions de ces deux lieux de travail, Glissant révèle la nature du pouvoir qui existait entre maître et esclave. Cette symbolisation négative de l'espace est, selon Simasotchi-Bronès, très commune dans la littérature antillaise contemporaine : « Le travail dans le champ de cannes correspond, dans

l'univers romanesque, à une descente aux enfers, à une chute qui précipite le personnage romanesque dans l'animalité que lui assignait la pratique esclavagiste et qui le rend indifférent au monde qui l'entoure » (2004 : 39). L'association des plantations à la descente aux enfers montre alors à quel point le système d'esclavage devient destructif pour les Noirs antillais.

À cause des conditions insupportables dans les plantations comme l'*Acajou*, il n'a pas fallu longtemps pour que Longoué décide de rejeter la domination de son maître. Dès son arrivée à Fort-de-France, il s'enfuit de la plantation pour vivre avec Louise, une femme esclave, dans les hauteurs où ils commencent une famille ensemble. En tant que marron⁹⁰ antillais, Longoué devient en effet symbole de résistance qui, en contraste avec son rival, refuse de cohabiter avec les colonisateurs. L'autre esclave, Béluse, accepte sa condition d'esclavage et reste à la propriété Senglis. Ces deux figures présentent alors des réactions différentes face à leur nouveau lieu : fuir la plantation ou y travailler; refuser de vivre sous la domination du colonisateur ou accepter la position de « soumis ». La vaste différence entre le choix de ces personnages face à l'esclavage contribue à la rivalité des deux lignées qui continuera tout au long du roman. Une famille habite en marge de la société dans les mornes⁹¹ couvertes de forêts tandis que l'autre vit sur la plantation avec son maître et sa femme. Glissant propose donc, à travers l'histoire de ces familles antillaises, plusieurs manières de vivre l'espace.

Cependant, l'auteur montre aussi que, là où ils habitent, ces personnages ont un rapport perturbé à l'espace. Pour les colonisés, la terre apparaît instable, car ils n'ont jamais un endroit auquel ils ont le sentiment d'appartenir complètement. Après la longue traversée sur le bateau négrier, la *Rose Marie*, il n'y avait plus de chance de retourner en Afrique, au « pays infini là-bas au-delà des eaux », car « ils sont venus sur l'océan, et quand ils ont vu la terre nouvelle il n'y avait plus d'espoir; ce n'était pas permis de revenir en arrière » (QS 38). Comme on vient de le souligner, les personnages ne possèdent pas la nouvelle terre non plus. Ils ont par conséquent la sensation récurrente de vertige qui provient du fait qu'ils ne se sentent pas chez eux. En décrivant l'arrivée des esclaves aux Antilles, papa Longoué relie le voyage du Passage du

⁹⁰ Le marron est l'esclave qui a décidé de s'enfuir de la plantation pour vivre librement dans les montagnes.

⁹¹ Nom qui désigne les petites montagnes aux Antilles où les marrons habitaient pour s'échapper de l'esclavage.

milieu au nouvel espace qu'ils sont forcés d'occuper : « C'était comme s'ils continuaient le voyage, comme si cette hutte n'était qu'un prolongement insolite du même bateau de la mort; c'était comme s'ils n'arriveraient jamais à la destination [...] comme si le voyage était pour ne jamais finir » (QS 82). Les Africains pris comme esclaves n'arrivent pas à trouver leur place dans ce nouveau pays qui ne leur appartient pas. Le souvenir du bateau négrier coïncide alors avec la sensation de vertige qui continue à perturber les esclaves pendant plusieurs années.

LE CONTRE-DISOURS UTOPIQUE : LA REPOSSESSION DE L'ESPACE ANTILLAIS

Compte tenu des quatre familles susmentionnées se trouvant à des pôles opposés, il y a clairement un état de la société dans *Le Quatrième siècle* qui ne marche pas. Les deux hommes français symbolisent les colonisateurs qui, avec leur pouvoir, ont construit un espace social problématique aux Antilles. Les familles noires, quant à elles, représentent le peuple mis en esclavage et qui essaie sans cesse de trouver sa place dans ce nouveau lieu. Après des années d'instabilité sur la terre colonisée, ces derniers commencent par conséquent à proposer une alternative et à résister contre les inégalités sociales. Comme on l'a expliqué dans la partie théorique de cette réflexion, le pouvoir présuppose toujours un projet utopique : par opposition à un discours colonial qui encourage les colons à dominer la terre, les esclaves – marrons et « soumis » – vont prendre possession de l'espace. Contrairement donc aux colonisateurs qui exploitent la terre pour leur propre profit, les personnages noirs l'utilisent pour se révolter contre la culture dominante. Dans cette partie, consacrée à la notion de contre-discours utopique, nous examinerons la manière dont l'espace antillais joue un rôle dans la résistance ainsi que dans la formation de l'identité antillaise.

Dans un entretien avec Philippe Artières (2003), Glissant explique que l'écriture sert à reconstruire la relation qui existe entre le peuple antillais et son espace :

Dans cette relation des cultures du monde, et en particulier dans cette relation entre colonisés et colonisateurs, l'espace est un des éléments fondamentaux. Quand on ne maîtrise pas, qu'on ne fréquente pas librement son espace, qu'entre le paysage et vous il existe toute une série de barrières qui sont celles de la dépossession et de l'exploitation, la relation au paysage est évidemment limitée et garrottée. Par conséquent,

libérer la relation au paysage par l'acte poétique, par le dire poétique, est faire œuvre de libération. (10)

Afin d'améliorer leur situation, les personnages dans *Le Quatrième siècle* ont donc besoin de se libérer de l'espace problématique et pour le faire, ils doivent premièrement se distancier de la terre originelle. En tant que fondateur de l'Antillanité, mouvement littéraire et politique des années 1960, Glissant fait partie des écrivains qui reconnaissent la nécessité de dépasser le mythe de retour aux origines proposé par la génération précédente. Sa notion de mise à distance du « pays d'avant » est illustrée par les marrons qui, en prenant possession des hauteurs, commencent à mieux connaître leur environnement. Ces personnages se rendent compte que ce n'est pas sur le « pays là-bas au-delà des eaux » (QS 68) qu'il faut se concentrer, mais sur « le pays infini d'ici » (QS 96), car c'est Ici que leur histoire, comme Papa Longoué l'a dit, a vraiment commencé pour eux. L'ancêtre africain – la première lignée des Longoué – est le premier à se distancier de l'Afrique afin de fonder un nouveau lieu et une nouvelle identité : il « n'avait pas oublié le pays là-bas, non; mais toute cette mer à traverser [...] avai[t] déjà fait de lui un Longoué » (QS 53). Autrement dit, il ne néglige pas complètement ses origines, mais il est déjà devenu figure de résistance sur cette nouvelle terre et, par conséquent, il s'implique entièrement dans la transformation de l'espace antillais. Loin de son pays natal, le seul choix pour Longoué était de marronner : « Puisqu'il n'y avait plus que la terre minuscule entourée de la mer sans fin et qu'il fallait bien y rester [...] il rêvait que l'acacia et les épines d'acacia lui apporterait la revanche et la satisfaction » (QS 86).

La deuxième étape de l'œuvre de libération est ainsi de défier l'ordre colonial. Cette forme de résistance est mise en évidence par les marrons qui, pendant des mois, préparent des actions militaires afin de terroriser les plantations et mettre fin au système d'esclavage. Glissant présente alors une nouvelle représentation de l'espace : au lieu d'un espace subi, les plantations deviennent, selon Simasotchi-Bronès, des « lieux de prise de conscience et de contestation sociale » (1999 : 89). Dans cette veine, les marrons contribuent, à travers l'écriture de Glissant, au contre-discours utopique dans la mesure où ils contestent l'idéologie coloniale. Il faut noter, pourtant, que cette contestation des marrons ne comporte pas seulement l'espoir d'une société sans esclavage, mais aussi d'une société qui peut enfin prendre possession de son espace. Le désir de cette prise de possession est à la base du projet

utopiste de Glissant, car comme Geneviève Bélugue le dit, « la possession de la terre est essentielle à l'identité et l'existence même de l'être » (1999 : 45). Pour les personnages comme Longoué, les actes de résistance symbolisent le début du processus d'appartenance : « La révolte d'un esclave n'est pas d'espoir, elle ne s'alimente d'aucun espoir [...] elle préfigure, elle inaugure l'action (l'opération) la plus sourde et la plus pénible : d'enracinement » (QS 117). Petit à petit, on voit comment le premier Longoué et sa femme, Louise, se réconcilient avec leur espace : quand Louise rejoint Longoué dans les mornes par exemple, elle commence à se sentir chez elle : « Elle avait oublié ce délire de la première nuit. Elle avait oublié la mer. Ils étaient propriétaires de la forêt » (QS 109). Ainsi, les marrons résistent-ils contre les colonisateurs qui leur ont refusé leur propre espace. Les mornes deviennent le lieu de refuge pour les Longoué, car c'est dans les bois qu'ils peuvent tenir et découvrir leur nouvel espace.

Ce sentiment d'appartenance est aussi mis en évidence par Béluse qui, suite à la mort de sa maîtresse, Marie-Nathalie, se libère de la maison Senglis et commence à « vraiment connaître le pays » (QS 136). Après des années d'enfermement dans l'habitation de son maître, Béluse a finalement l'occasion d'explorer et d'apprécier la terre qui l'entoure. Ainsi, cet espace problématique devient-il ce que le narrateur nomme « la terre victorieuse » (QS 135), un lieu plus favorable aux personnages noirs. Béluse n'était plus limité à l'espace isolé sur les champs, mais il était libre de « découvr[ir] la terre nouvelle, triomphale » (QS 136). Finalement, outre les quatre familles qu'on a déjà décrites, il y a un dernier groupe de personnages qui joue un rôle important dans la formation de la société antillaise. Cette famille s'appelle les Targin et elle symbolise la classe mulâtresse née du rapport entre un gérant et une femme esclave. Les Targin réside à *La Touffaille*, un lieu qui n'est ni clôt comme celui de la plantation, ni infini comme dans les mornes : « Cette famille [...] améliora l'endroit, gagna sur les sables en descendant et sur le morne de l'autre côté, se tailla un petit espace indéterminé [...] une propriété en quelque sorte, discrète, vague, pleine de fouillis, échappant à l'attention, qui par logique s'appela *La Touffaille* » (QS 193). Ensemble, toutes ces familles démontrent la manière dont les personnages noirs transforment la terre colonisée en un espace répossédé.

Vers la fin de l'esclavage en 1848, l'espace antillais continue à évoluer, car tous les esclaves sont enfin libérés et les marrons ont la

chance de descendre des mornes. Les différents groupes commencent par la suite à partager la même terre. Par exemple, au fil des années, les lignées convergent grâce à la cohabitation des personnages : Apostrophe Longoué vit avec Stéfanise Béluse; Edmée Targin quitte *La Touffaille* pour vivre avec papa Longoué et, à la fin du roman, Mathieu Béluse se marie avec Mycéa Célat, descendante de Liberté Longoué. On voit donc un brassage entre les différentes familles autrefois opposées. C'est à ce moment dans l'histoire que Glissant montre que la Martinique n'appartient plus aux colonisateurs et qu'elle n'est pas non plus aux marrons qui se sont révoltés. Selon le narrateur, « le pays est à Béluse autant qu'à Longoué » (QS 69). De cette façon, l'auteur ne met pas l'accent sur une seule famille, mais sur le mélange de plusieurs personnages qui composent la population métissée de la Martinique. Comme Michael Dash le constate, cette population sera à l'origine de l'hétérogénéité culturelle : "Glissant's tale is not about a glorification of those who resisted over those who collaborated. Rather, Papa Longoué's story is one of mutual interdependence and the emergence of a composite, creole culture" (1995 : 84). Au fond, avec ces groupes de personnages mélangés, Glissant nous montre qu'ensemble chaque famille joue un rôle essentiel dans la formation de l'identité antillaise.

De plus, le mariage susmentionné entre Mathieu et Mycéa en 1946 révèle la fusion des personnages « modernes » qui préfigurent l'avenir des Antilles. Mycéa, ou Marie Célat, fait partie de la famille connue comme les « Longoué d'en bas » (QS 308) tandis que Mathieu, comme on le sait déjà, fait partie de la lignée des « soumis ». Ce mariage est donc particulièrement significatif dans la mesure où il symbolise la réunion finale des deux mondes à Fort-de-France. Entre les Béluse et les Longoué se forme une nouvelle identité culturelle : au lieu d'une rivalité continue, les deux familles ont réglé cette distanciation entre eux avec le temps. En d'autres termes, l'antagonisme des premiers ancêtres a été effacé à la fin du roman car, après l'esclavage et son abolition, ils sont devenus d'autres gens. Les descendants de Longoué et de Béluse ne sont plus africains, mais antillais : « Puisque la mer avait brassé les hommes venus de si loin et que la terre d'arrivage les avait fortifiés d'une autre sève. Et les terres rouges s'étaient mélangées aux terres noires [...] pour enfanter dans laalebasse cabossée sur les eaux un nouveau cri d'homme, et un écho neuf » (QS 329). Dans *Le Quatrième siècle*, Glissant établit donc un espace imaginaire conquis qui fait s'unir le peuple antillais. Les différentes familles ont convergé pour former un

nouveau modèle de lieu, un modèle qui représente la complexité et la diversité de la réalité antillaise. Comme Peter Poiana le constate dans « The Competing Caribbean Utopias of Édouard Glissant and Patrick Chamoiseau » :

Faced with a heritage that pits horror against beauty, Caribbean writers are driven to re-engage with the past and to re-fictionalise it in order to inject it with its own forgotten aesthetic jubilation. There thus emerges a peculiarly Caribbean utopia that, in its various narrative manifestations, transforms the colonial island prison into a model of cultural dynamism and invention. (2008 : 168)

L'œuvre de Glissant est donc une poétique vers un pays en cours de construction : avec *Le Quatrième siècle* l'auteur illustre l'expérience de la créolisation, c'est-à-dire un mélange de différents groupes qui préfigure la vision du monde à venir.

VERS UNE RÉAPPROPRIATION DE L'ESPACE : LE PROJET DU « PAYS » DE GLISSANT

Pour conclure, le projet utopiste du *Quatrième siècle* d'Édouard Glissant vise à créer une société différente de celle construite durant le colonialisme. Dans un premier temps, en décrivant les expériences personnelles des personnages esclaves arrivés aux Antilles, l'auteur problématise le rapport de l'individu à la terre. Dans un deuxième temps, en créant dans *Le Quatrième siècle* une terre qui représente la diversité de l'espace et de la société antillaise, Glissant s'oppose à l'espace problématique marqué par l'esclavage. Ces deux côtés de l'histoire révèlent effectivement le rapport proposé par Ricœur entre idéologie et utopie : s'il n'y avait pas d'idéologie coloniale, si le territoire ne comportait pas d'inégalités sociales, il ne serait pas nécessaire de créer de nouveaux rapports au lieu. Avec sa construction symbolique du « pays », Glissant s'éloigne de la notion de division entre les classes pour reconstituer de manière imaginaire l'unité de la communauté antillaise.

La rencontre finale de papa Longoué et de Mathieu Béluse au début des années 1940 symbolise alors non seulement une fusion entre les deux lignées opposées – entre les marrons qui se sont évadés des plantations pour vivre libres et les esclaves qui sont restés dans les plantations et qui se sont soumis à leur condition –, mais aussi une rencontre entre les différentes cultures à la Martinique. Sur le plan structurel, c'est cette rencontre entre les deux lignées qui rend possible la narration. Les dernières pages du roman esquissent la mort de papa

Longoué, le narrateur autodiégétique qui racontait le passé des familles antillaises. Avant de mourir, le vieux *quimboiseur* décrit la synthèse entre les branches des deux familles, entre la continuité de résistance des Longoué et la force laborieuse des Béluse :

Les Béluse et les Longoué s'étaient en quelque sorte ralliés dans un même vent, avec une furie d'abord venue des Longoué, une force, ainsi qui s'était enracinée dans l'incroyable patience Béluse. Et (pensait papa Longoué le quimboiseur, le maître de l'avenir qui aurait en Mathieu voulu préserver l'avenir) la dernière branche n'était-elle pas Béluse, sans rien qui vint des Longoué ? (QS 22)

En tant que « dernière branche » des deux lignées, Mathieu Béluse sert donc de pont entre les familles. L'histoire oscille entre deux discours différents : celui de papa Longoué qui raconte la mémoire collective des familles et celui du narrateur omniscient. Mais, à un moment donné, vers la fin de l'histoire, Mathieu s'empare de la narration devenant de cette façon le nouveau conteur qui assure que la mémoire collective ne se perde pas.

Cette continuation de la mémoire ainsi que la temporalité même de la narration sont indicatives de la vision utopique du roman. Tout comme les personnages convergent au fil des années, la narration renoue le passé, le présent et l'avenir des Antilles. Glissant choisit 1788 – deux siècles après la naissance de l'esclavage – comme commencement de l'histoire. Avec la chronologie fragmentée et les retours en arrière, le narrateur nous fait remonter jusqu'à la déportation des ancêtres esclaves. Le titre, *Le Quatrième siècle*, signifie alors qu'il y avait quatre siècles que les ancêtres esclaves ont commencé à être déportés vers les Antilles. Pourtant, comme on l'a découvert au début du roman, la date de déportation est 1788, ce qui suggère que le « quatrième siècle » se situe dans le présent. En outre, la date où se termine le récit – 1946 – n'est pas fortuite : c'est l'année de la départementalisation des îles francophones. De cette façon, malgré le fait que les esclaves ont été libérés, le titre fait une allusion voilée au fait que la colonisation n'est pas finie. À la fin du roman, les personnages soulignent que, bien qu'ils aient repris possession de la terre, le processus d'appartenance n'est pas tout à fait terminé, car l'espace occupé aujourd'hui est encore un espace imposé au peuple antillais. On relit à plusieurs reprises vers la fin du roman l'expression suivante qui exprime ce mécontentement avec la situation actuelle à la Martinique : « Ce pays n'est pas encore pour nous, non, il n'est pas pour nous » (QS 268). Parallèlement, dans un article sur les fondements socio-historiques de son pays, Glissant explique ce

même phénomène qui existe chez la présente génération des Antillais : » Le rêve du retour à l'Afrique, qui a marqué les deux premières générations importées, a certes disparu de la conscience collective, mais il a été remplacé dans l'histoire subie, par le mythe de la citoyenneté française ; ce mythe ne peut contribuer à ré-enraciner l'homme martiniquais dans sa terre » (1971 : 88). C'est ainsi que le projet du pays prend place : on a vu à travers *Le Quatrième siècle* la distanciation de l'Afrique, la résistance des marrons-esclaves et, dans l'ensemble, la réconciliation et la formation des nouveaux Antillais. En tant qu'écrivain qui croit « à l'avenir des « petits-pays » » (1997 : 802), ce que Glissant propose avec son ouvrage est la construction éventuelle d'une « nation ».

Pour mettre en lumière le projet du « pays » dans l'œuvre de Glissant, il convient finalement de se tourner vers le *Discours antillais* où il souligne son programme indépendantiste et son désir d'une fédération antillaise. En se penchant sur la symbolique des fleurs du « pays », Glissant décrit le parfum riche des fleurs du passé. Celles d'aujourd'hui, par contre, sont « cultivées pour l'exportation. Sculpturales, nettes, d'une précision et d'une finesse qui frappent. Mais elles sont lourdes aussi, pleines, durables [...] Ces fleurs ravissent. Mais elles n'ont aucune odeur. Elles ne sont que forme et visibilité » (1997 : 138-39). Selon Glissant, la Martinique a perdu ses odeurs et a « renoncé [à] son « essence » pour se concentrer tout[e] dans l'apparence » (139). Il propose alors de prendre ces fleurs artificielles pour créer quelque chose de nouveau et cette nouveauté fait partie du projet de fédération au sens très politique du terme. La réconciliation entre les deux lignées dans *Le Quatrième siècle* symbolise pour Glissant la construction d'une nouvelle société : après une longue histoire sur la nouvelle terre, ces deux familles appartiennent à un même groupe métissé qui va enfin être une nation. Pourtant, pour le moment, le sens littéral de l'utopie – un lieu de nulle part – demeure toujours approprié pour la Martinique, car cette nation indépendante rêvée par Glissant est une société qui attend d'être construite.

Ouvrages cités

- ARTIÈRES, Philippe. « Solitaire et solidaire : Entretien avec Édouard Glissant ». *Terrain* 4.9 (2003) : 9-14.
- BELUGUE, Geneviève. « De lieu incontournable à la relation ». *Poétiques d'Édouard Glissant*. Jacques Chevrier (éd.). Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999. 43-53.
- DASH, J. Michael. *Édouard Glissant*. New York : Cambridge University Press, 1995.
- GLISSANT, Édouard. « Introduction à une étude des *fondements socio-historiques du déséquilibre mental* ». *Acoma* 1 (1971) : 78-93.
- . *Le Discours antillais*. Paris : Gallimard, 1997.
- . *Le Quatrième siècle*. Paris : Gallimard, 1997.
- MEMMI, Albert. *Portrait du colonisé ; précédé du Portrait du colonisateur et d'une préface de Jean Paul Sartre*. Paris : Gallimard, 1985.
- POIANA, Peter. «The Competing Caribbean Utopias of Édouard Glissant and Patrick Chamoiseau ». *Nowhere is Perfect : French and Francophone Utopias/Dystopias*. John West-Sooby (ed.). Newark [Del.] : University of Delaware Press, 2008. 168-79.
- RICEUR, Paul. *L'Idéologie et l'utopie*. Paris : Seuil, 1997.
- SIMASOTCHI-BRONÈS, Françoise. « Roman et espace antillais : d'un espace problématique à un espace emblématique ». *Littératures postcoloniales et représentation de l'ailleurs*. J. Bessière et Jean Marc Moura (éds.). Paris : Honoré Champion, 1999. 83-98.
- . *Le Roman antillais, personnages, espace et histoire : Fils du Chaos*. Paris : L'Harmattan, 2004.

L'hybridation générique comme mécanisme de représentation dans le *Pleurer-Rire* d'Henri Lopes et *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi

El hadji Camara
The University of Western Ontario

INTRODUCTION

Dialogisme et polyphonie sont deux notions introduites dans la critique par Mikhaïl Bakhtine pour évoquer les différentes instances narratives dans l'œuvre littéraire, le roman en l'occurrence. Le dialogisme se manifesterait par l'apparition d'autres voix dans le récit d'autrui, alors que la polyphonie serait la pluralité de voix dans une œuvre romanesque.

Selon Bakhtine, l'auteur joue dans ce cadre un rôle actif consistant à entrer en dialogue avec les personnages. Il est une instance qui dirigerait les voix pour produire un effet de sens global. De ce point de vue, il ne serait pas passif dans l'œuvre, malgré des procédés de distanciation qu'il peut utiliser. Qu'en est-il du rapport entre les personnages dans cette activité dialogique ? Pour Bakhtine, toutes les voix ont leur importance dans le texte. Toutefois, il insiste sur un fait qui lui semble fondamental pour déterminer les instances narratives dans le roman. Pour lui, en effet, dès qu'un personnage commence à dialoguer avec lui-même, quels que soient les registres ou les niveaux de langue, il y a polyphonie. Cette multiplication de voix narrative rendrait impossible toute hiérarchisation entre ces dites voix puisqu'elles émanent d'une seule et même instance.

Dans *Le Pleurer-Rire* (1982) comme dans *La Vie et demie* (1979), il y a une multiplicité d'instances narratives. Cette technique narrative

s'inscrit dans la logique d'une quête identitaire, une des préoccupations majeures du roman francophone après l'obsolescence de la « Négritude ». Cette quête sera à la fois thématique et formelle. Ainsi, contrairement aux écrivains africains de la première génération (terme proposé par Sewanou Dabla en 1986), le récit linéaire ayant une intrigue qui retrace la vie d'un personnage de sa naissance jusqu'à sa mort, comme chez Camara Laye ou Cheikh Hamidou Kane, se trouve amandé par la subversion et l'invention de la part d'auteurs comme Sony Labou-Tansi ou Henri Lopes.

Cependant, si Lopes superpose dans son œuvre plusieurs voix en greffant à l'histoire principale d'autres récits secondaires, Sony Labou-Tansi développe quant à lui trois intrigues imbriquées les unes dans les autres par un subtil procédé d'enchâssement. Dès lors, on se demande dans quelle mesure ces notions bakhtiniennes de « dialogisme » et de « polyphonie » sont opérationnelles dans l'approche des deux romans précités. L'analyse qui suit tentera d'apporter quelques réponses à cette interrogation.

POLYPHONIE NARRATIVE ET MULTIPLICATION DES INTRIGUES CHEZ SONY LABOU-TANSI

Il convient d'abord de noter la distinction que Bakhtine fait entre « polyphonie » et « plurivocalisme ». Bakhtine voit dans la notion de polyphonie un phénomène nouveau qui caractérise le roman de Dostoïevski. C'est pourquoi Laurent Jenny (2003 :10) parle de « polyphonie littéraire » en mettant l'accent sur la différence qu'on peut noter dans l'utilisation de ce terme de polyphonie en littérature et en linguistique. Chez Bakhtine, en effet, la polyphonie s'oppose au monologue qui caractériserait le roman traditionnel. S'ajoute à cette notion celle de « plurivocalisme », qui désigne dans le texte les différentes strates vocales que sont entre autres la narration littéraire et les styles des personnages. Il y a donc une certaine fluctuation de la notion de polyphonie qui, tout en étant une caractéristique majeure du roman, peut bien être celle du langage selon Bakhtine.

Cependant, si au départ, les notions de « dialogisme » et de « polyphonie » étaient utilisées par Bakhtine pour analyser l'œuvre de Dostoïevski, le souffle nouveau qu'elles introduisent dans la critique littéraire nous permet de voir dans quelle mesure ces notions restent pertinentes dans l'approche des œuvres littéraires francophones en

général, et celles africaines en particulier. Voyons dès lors comment ces notions sont transposées dans cette littérature si dynamique tant par la production d'œuvres fictionnelles que par les approches théoriques des dernières décennies.

Le dialogisme chez Sony Labou Tansi peut se lire à travers les procédés de composition de son roman, *La Vie et demie*. L'auteur a développé tout au long de cette œuvre trois intrigues imbriquées les unes dans les autres : le récit des règnes successifs de la dynastie des « Guides Providentiels », souverains de la Katamalanasié ; celui de la famille de Martial qui ne veut pas mourir ; et le rapport de celle-ci avec les Pygmées et leur lutte contre le pouvoir central. Ces différentes intrigues sont subtilement reliées par l'auteur les unes aux autres de manière à briser la linéarité du récit et l'unité de l'action. Pour cela, il utilisera diverses techniques telles que l'enchâssement des intrigues et la multiplication des personnages-narrateurs dans son roman.

En effet, la famille des Guides dans ce roman est une dynastie, peut-on dire. Au moins une dizaine de présidents se sont succédés à la tête de la Katamalanasié, et aucun ne semble être la figure dominante tant ils se rivalisent par la cruauté et la bouffonnerie qui les caractérisent. Le récit consacré à Martial ou à ses descendants est raconté d'une manière assez particulière par le narrateur. Mais le rapport narrateur / narrataire est brouillé à cause de l'instabilité du point de vue de narration. Le texte brouille aussi le récit en lui refusant tout repère temporaire cohérent. Ceci est peut-être la condition *sine qua non* pour un passage fluide entre le présent et le passé qui s'enchaînent. Martial, qui refuse de « mourir cette mort » que lui a donnée le Guide Providentiel, revient hanter le sommeil de ce dernier. Chaïdana, la seule survivante de la famille de Martial, qui a été contrainte de manger son père sous l'œil menaçant du Guide Providentiel, poursuit le combat initié par son père. Mais si, après sa mort, sa fille continue le combat dans l'espoir de reprendre la ville, c'est dans un flot de souvenirs que le récit se lance à la recherche du passé :

Chaïdana se rappelait ces scènes-là tous les soirs, comme si elle les recommençait, comme si, dans la mer du temps, elle revenait à ce port où tant de cœurs étaient amarrés à tant de noms – elle était devenue cette loque humaine habitante de deux mondes : celui des morts et celui des « pas-tout-à-fait-vivants », comme elle disait elle-même. (*La Vie*⁹² 17).

⁹² Toutes les références au roman *La Vie et demie* seront désormais indiquées entre parenthèses par le sigle *VD*, suivi du numéro de page.

Dès lors, le personnage de Chaïdana sert à établir le pont entre le passé et le présent, entre les morts et les vivants, à travers ses souvenirs. On voit ainsi que même mort, Martial continue d'occuper une place importante dans la vie de tous les jours en Katamalanasia. Quant aux Pygmées, le récit qui leur est consacré est d'une moindre importance, certes, mais leur farouche résistance aux tentatives d'intégration dont ils ont fait l'objet et l'évocation de leur terroir par le narrateur à travers les pérégrinations des personnages, notamment de Chaïdana, ou de Chaïdana-fille, font d'eux des membres à part entière de l'État dissident du Darmellia.

Sir Amanazavou avait convaincu le guide des qualités martiales de ses confrères et l'avait persuadé d'installer une base militaire essentiellement pygmée à Darmellia. C'était à cette époque que la chasse aux Pygmées pour leur intégration atteignit son paroxysme. (...) On avait emmuré au parc d'attractions près de trois mille Pygmées. (VD 102-03)

L'initiation de Pygmées aux secrets des plantes permet à l'auteur de faire de ce groupe les protagonistes de sa « fable » en envoyant Chaïdana-fille dans leur univers. En effet, l'initiation de Chaïdana-fille, qui retourne dans la forêt pour se préparer à la guerre du sexe entamée par sa mère, nous permet de découvrir le milieu des Pygmées de la région, mais aussi leur enracinement et les liens affectifs qui existent entre eux et leur univers :

Kapahacheu versait la forêt dans la cervelle creuse de Chaïdana. Les sèves qu'on met dans les yeux pour voir très loin ou pour voir la nuit. Les sèves qu'on met dans les narines pour respirer l'animal ou l'homme à distance. Les sèves qui font dormir ou qui empêchent de dormir. Les sèves qui provoquent les mirages ou les effets de vin. La gamme de poisons. La gamme de drogues. Les mots aussi. Les mots qui guérissent. Les mots qui font pleuvoir. Les mots qui donnent la chance. Ceux qui la tuent. (VD 98)

Elle y retrouve la connaissance et la maîtrise des secrets des plantes et de la nature, donc de la vie tout court, comme lui dit le vieux pygmée. Cependant, à travers ces déplacements des personnages d'un milieu à un autre, ce qui est à l'œuvre ici c'est la rencontre d'univers distincts, parfois opposés, qui dialoguent. La composition du roman montre donc la complexité des relations entre les personnages et entre les univers.

C'est donc sur le plan de sa structure que le texte de Sony dialogue avec lui-même. Les procédés de mise en abyme, permettant au texte principal d'entrer en dialogue avec le récit d'un personnage comme Chaïdana, participent aussi de cette multiplication des instances et des

points de vue de la narration. Les poèmes que Chaïdana compose dans le roman en train de s'écrire l'illustrent parfaitement :

Elle compose des chansons, des cris, des histoires, des dates, des nombres, un véritable univers [...]. Ainsi naquit la "littérature de Martial" qu'on appelait aussi littérature de passe ou évangile de Martial. Les manuscrits circulaient clandestinement de main en main. (VD 76-77)

Ces textes qui sont une sorte de pied de nez au pouvoir en place constituent aussi un défi lancé à la littérature. L'accès aux manuscrits permet d'atteindre le cœur même de l'œuvre littéraire à venir. C'est aussi un manifeste de la future littérature, pourra-t-on dire, où le destinataire participe à l'élaboration de l'œuvre.

PLURALITE DE VOIX OU ABSENCE DE NARRATEUR OMNISCIENT CHEZ HENRI LOPES

Comme dans *La vie et demie* de Sony Labou Tansi, *Le Pleurer-Rire* d'Henri Lopes ne présente pas une intrigue unique. Au contraire, sur l'histoire principale viennent se greffer trois récits secondaires : le récit du maître d'hôtel, narrateur du *Pleurer-Rire*, l'histoire du capitaine Yabaka, et le récit de la vie de Tiya, ancien instituteur et militant anticolonialiste, ce qui donne au roman une structure de mosaïque circulaire. Et c'est au narrateur de réunir les diverses pièces de la mosaïque. Notons que le maître d'hôtel travaille au palais du Président Bwakamabé Na Sakkadé, situation idéale pour noter et raconter les faits et gestes du Président. Par ailleurs, il connaît et fréquente les principaux protagonistes et peut ainsi révéler la destinée du capitaine Yabaka, comme le désespoir du vieux Tiya.

Cependant, la multiplicité des personnages et des intrigues qui s'interpénètrent dans *Le Pleurer-Rire* trouve son unité dans l'action du roman. Débarrassée à la fois de l'unicité et de la linéarité habituelles dans le roman africain dit classique, l'action ou le mouvement interne du récit se fonde ici, comme dans *La vie et demie*, sur les relations entre les protagonistes des différentes intrigues. Henri Lopes préfère une composition romanesque qui procède de la juxtaposition de plusieurs intrigues plutôt que de leur hiérarchisation ou de leur fusion. Dans la même logique, l'espace subit évidemment les mêmes perturbations ; il se retrouve fatalement lié au temps aboli : « Le pays n'est pas sur la carte. Si vous tentez à le retrouver, c'est dans le temps qu'il faut le

chercher » (*PR*⁹³ 58) déclare le narrateur du *Pleurer-Rire*. En quelque sorte, l'espace n'existe pas comme on pouvait le trouver dans les romans antérieurs à ceux de Lopes et de sa génération.

Il est intéressant de constater que tantôt c'est Lopes qui écrit (un personnage de fiction portant le nom de l'auteur), tantôt c'est un autre narrateur qui vient le corriger. Il y a donc une superposition de deux sujets écrivant la même histoire. Ceci nous renvoie à ce que Bakhtine a déjà remarqué dans *Esthétique et théorie du roman* (1975), à savoir :

Par-delà le récit du narrateur, nous en lisons un second : celui de l'auteur, qui narre la même chose que le narrateur et qui, de surcroît, se réfère au narrateur lui-même. (...). Le narrateur lui-même, son discours, et tout ce qui est narré, entrent ensemble dans la perspective de l'auteur. (134-35)

Ce rapport presque intime entre l'auteur-personnage et le narrateur se maintient tout au long du texte en lui conférant une dimension très moderne.

À mesure que l'histoire avance dans *Le Pleurer-Rire*, l'auteur-narrateur envoie son manuscrit pour avis à un autre personnage du roman qui s'appelle « le compatriote ancien directeur de cabinet ». Il s'agit d'un témoin privilégié du règne du Président Bwakamabé Na Sakkadé, et ses points de vue ont une grande influence sur ceux de l'auteur. Ceci démontre si besoin en est que « [l]es paroles d'un personnage exercent presque toujours une influence (parfois puissante) sur le discours de l'auteur, le parsèment de mots étrangers (discours caché du personnage), le stratifient, et donc y introduisent le polylinguisme » (Bakhtine 1975 :136).

Le narrateur prend donc part à l'élaboration de l'écriture romanesque. Il joue ici le rôle du conteur traditionnel. Et comme ce dernier, il fait des commentaires sur les problèmes et les événements qu'il expose pour mieux sensibiliser le lecteur à la problématique du récit. Notons qu'une des formes les plus importantes de l'introduction et de l'organisation du plurilinguisme dans le roman, ce sont les genres intercalaires, comme l'affirme Bakhtine : « Tous ces genres qui entrent dans le roman, y introduisent leurs langages propres, stratifiant donc son unité linguistique, et approfondissant de façon nouvelle la diversité de ses langages » (1975 : 141).

Cette démarche d'écriture qui mêle plusieurs univers linguistiques se retrouve aussi dans *Les Soleils des indépendances* (1970) d'Ahmadou

⁹³ Toutes les références au roman *Le Pleurer-Rire* seront désormais indiquées entre parenthèses par le sigle *PR*, suivi du numéro de page.

Kourouma. En effet, le discours romanesque chez Kourouma émane d'une foule de narrateurs aux statuts et aux niveaux de langue très divers. Cette multiplicité provoque un effet d'hétérogénéité du discours. Par exemple, le discours de *Monné, outrages et défis* (1990) est assez polyphonique. Les voix multiples et fluctuantes qui disent « Nous » dans le texte peuvent surprendre le lecteur. Mais si nous considérons cette remarque de Bakhtine selon qui « tout roman dans sa totalité, du point de vue du langage et de la conscience linguistiques investis en lui, est un hybride » (1975 : 182), nous constaterons que ces voix traduisent des points de vue émanant du groupe social, phénomène si caractéristique de l'Afrique traditionnelle. Dès lors, le roman cesse d'être le parcours d'un individu problématique pour devenir l'aventure collective d'un peuple. Cette voix collective transpose aussi au niveau du discours écrit ce qui s'exprime dans la tradition orale comme les mythes, les légendes, les épopées, etc. En même temps, on pourrait dire que cette voix éclatée rend compte d'une identité elle aussi éclatée. La narration hétérogène dont le roman procède est une des inventions les plus originales et les plus intéressantes de Kourouma.

Mais on s'aperçoit que le besoin de communication directe avec le lecteur, manifeste chez Ahmadou Kourouma, se révèle aussi puissamment dans l'œuvre de Lopes qui y introduit un lecteur fictif. Membre à part entière de l'univers romanesque, ce lecteur fictif se trouve impliqué dans le récit, étant lié au narrateur par une relation de complicité intense. Aussi, le maître d'hôtel peut-il s'adresser au lecteur pour dire son émotion devant les faits – « le lecteur entend ma gorge serrée » (PR 107) – ce qui confirme l'idée de Bakhtine que tout discours émane d'autrui.

Mais cette narration laisse largement la parole aux principaux personnages en élargissant son champ par des procédés originaux. Par exemple, à l'intérieur du pays, la radio, le journal officiel, les slogans et le discours de Tonton donnent leur version de la réalité qui correspond bien rarement au témoignage du Maître narrateur. Il y a aussi « Radio trottoir », cette rumeur qui court les rues de Moundié, dont la présence est si puissante dans tout le roman qu'elle a une fonction non négligeable. « Radio trottoir » est un contre-pouvoir potentiel qui libère le peuple de ses frustrations en lui donnant la parole. Ses voix extérieures sont le directeur de cabinet en exil, ancien collaborateur de Tonton, et les journaux "Le Monde" et "Gavroche Aujourd'hui" qui traversent le récit de leurs commentaires.

Ainsi, le récit allie-t-il la confiance intime du narrateur et le discours public du personnage officiel. De ce fait, tendresse et humour alternent avec la farce tragique. Des lecteurs supposés expriment leurs points de vue sur le récit de manière parfois acerbe. Cette démarche apparemment destructrice qui interrompt la continuité narrative devient constructive puisqu'elle constitue la structure même du roman. Ce mélange de discours crée une œuvre aux multiples voix, solidement architecturée. On note aussi dans *Le Pleurer-Rire* l'absence d'un narrateur omniscient qui organiserait le récit, ce qui explique le fait que parfois, le narrateur principal découvre certains faits en même temps que le lecteur du roman. Cette technique narrative aura pour conséquence une transformation de la structure même du roman francophone.

RENOUVELLEMENT DE LA STRUCTURE ROMANESQUE

Le renouvellement de la structure du roman se manifeste surtout par ce qu'on pourrait appeler le renoncement à l'histoire linéaire racontée d'un bout à l'autre du roman. Sur le plan formel, cette transformation se traduit d'abord chez Henri Lopes par l'irruption dans le tissu narratif d'un quotidien nouveau. En effet, Lopes y transcrit des slogans et des coupures de presse. Il ne s'agit jamais de résumer ces textes ordinairement peu romanesques ou d'en rendre compte par le biais de la narration. Ils sont restitués directement ; l'auteur pousse le souci de réalisme jusqu'à la fidélité à la typographie journalistique pour imiter les extraits du journal *Le Monde* :

La déclaration de la Voix de la Résurrection Nationale confirme certaines rumeurs dont nous nous étions fait déjà l'écho dans nos éditions antérieures et selon lesquelles, d'une part, le président Bwakamabé Na Sakkadé aurait échappé à un attentat, d'autre part, le dépôt d'armes des Forces Armées nationales aurait été attaqué.

Notre article avait suscité, à l'époque, une violente réaction des autorités du Pays. Après la saisie sur place de notre édition du 27 juin, l'ambassadeur du Pays à Paris nous avait fait parvenir un communiqué dans lequel il qualifiait notre information « d'allégations gratuites et fantaisistes, inspirées par la haine et la jalousie des régimes totalitaires ». Il ajoutait que les informations du Monde étaient « cousues de contradictions et de contre-vérités de nature à jeter le discrédit sur le régime du respecté président Bwakamabé Na Sakkadé ». (PR 272)

On assiste ainsi, dans *Le Pleurer-Rire*, à la disparition du récit unique anecdotique derrière sa multiplication et sa discontinuité. La

subversion du récit linéaire comme celle de l'action unique se trouvent donc réalisées par la multiplication de l'intrigue et des personnages.

Chez Sony Labou-Tansi, à ces procédés, il faut ajouter le fonctionnement particulier du temps romanesque. En effet, dans l'environnement déconstruit de son roman, c'est la notion de temps qui est la plus perturbée, et qui refuse ici la linéarité d'une chronologie précise, préférant se cantonner dans une sorte de passé indéfini. Cette référence à l'enfance de l'héroïne en témoigne : « C'est l'année où Chaïdana avait eu quinze ans. Mais le temps. Le temps est par terre. Le ciel, la terre, les choses, tout. Complètement par terre. C'était au temps où la terre était encore ronde, où la mer était la mer ». (VD 11). Le lecteur ne perçoit qu'une durée vague du temps que confirme la succession des événements, des générations et des régimes. La datation qui ponctue par moments le récit ne représente qu'un leurre temporel dénué de la fonction de repère.

Ce projet romanesque nouveau, on le trouve également chez l'écrivain sénégalais Boubacar Boris Diop. Ce dernier procède par un brouillage systématique de tous les référents convenus du roman traditionnel, l'espace, le temps, les événements, les personnages, etc. Ses œuvres sont composées d'histoires fragmentées, et il n'y a pas d'intrigue cohérente et linéaire. Dans *Le Temps de Tamango* (1981), les instances de la narration sont multiples; et selon Ernest Le Carvenec, l'objet même du récit se diversifie en embrassant les événements, les pensées et les rêves, les comportements individuels, mais aussi la genèse du roman et la voix de l'auteur lui-même. En considération de cette pluralité des instances narratives dans l'œuvre, il sera aisé dès lors de partager cette affirmation de Bakhtine :

Le roman peut ne pas accorder à son personnage un discours direct, il peut se limiter à ne représenter que ses actions, mais dans cette représentation par l'auteur, si elle est substantielle et adéquate, on entendra inévitablement résonner des paroles étrangères, celles du personnage lui-même, en même temps que celles de l'auteur. (1975 : 155)

Le Temps de Tamango se développe donc autour de trois préoccupations majeures : une crise sociale, la destinée du personnage Ndongo, et l'esthétique romanesque illustrée par un récit discontinu. Par un jeu de miroirs, la mise en abyme, les décalages, etc. l'auteur met ce personnage dans une situation où il peut devenir commentateur du roman de Khader, un autre personnage du texte, sans être pourtant un personnage omniscient. Ainsi, le narrateur tente-t-il de définir ce qui pourrait être une écriture vraie du réel, c'est-à-dire des « tas de choses

qui ne veulent rien dire, qui ne vont nulle part, qui viennent de nulle part ». (Diop 1981 : 123). Il y a donc une sorte de déroboade du récit qui passe de narrateur en narrateur, qui donne l'impression d'une absence de cohérence entre les histoires racontées dans ce premier roman de Boris Diop. Tout comme les deux auteurs congolais qui font l'objet de notre étude, Boris Diop veut se démarquer d'un certain type de récit, celui du roman africain traditionnel de composition linéaire et à caractère réaliste. Car pour lui, le réel est insaisissable. Du coup, son roman devient non plus l'aventure d'un héros, mais celle d'un procédé scriptural.

CONCLUSION

Force est de constater que le besoin de renouvellement de l'esthétique romanesque a conduit les écrivains francophones, notamment africains, à pratiquer une technique narrative qui confirme la validité des notions bakhtiniennes de « dialogisme » et de « polyphonie ». Étudiant les multiples rapports entre les différentes instances narratives, Bakhtine a constaté avec justesse que le discours romanesque « ne peut, ni naïvement, ni de manière convenue, oublier ou ignorer les langues multiples qui l'environnent » (1975 : 152).

En effet, le plurilinguisme dans le texte se manifeste à travers plusieurs éléments, à savoir la parole des personnages, l'hybridation des genres, l'association de niveaux de langue entre autres. L'introduction d'autres discours dans le langage d'autrui sert à réfracter l'expression des intentions de l'auteur.

Notons avec Bakhtine que « [l']auteur n'est ni dans le langage du narrateur, ni dans le langage littéraire 'normal' auquel est corrélaté le récit (...), mais il recourt aux deux langages pour ne pas remettre entièrement ses intentions à chacun des deux » (1975 : 135). Il existe cependant d'autres modalités par lesquelles le plurilinguisme se manifeste dans un texte littéraire, à savoir la combinaison de manière visible d'une langue principale à des langues secondes (hétérolinguisme), ou la transposition qui se fait de façon dissimulée, permettant à tout texte de fiction de fonctionner sur une base plurilinguistique.

En outre, que ce soit dans *Le Pleurer-Rire* ou dans *La Vie est demie*, on constate que la narration est toujours marquée à la fois par la conscience de l'acte d'écrire et par le désir de conter. L'auteur fait du

lecteur une instance dont l'importance n'est plus à démontrer, dans la mesure où c'est en fonction de son horizon d'attente que l'œuvre à venir se construit. Cela montre que la polyphonie littéraire n'est pas seulement la pluralité des voix, elle est aussi « une pluralité de conscience et d'univers idéologiques » (Jenny 2003 : 11). Certes, l'auteur a une importance capitale dans l'activité dialogique, mais la reconnaissance du lecteur comme instance de dialogue et le fait que les personnages peuvent constituer des consciences autres à part entière, sont des éléments qui confèrent au roman un caractère plurivocal. L'existence d'une pensée dialogique chez tout auteur, de manière consciente ou inconsciente, semble donc indéniable.

Ouvrages cités

- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.
- . *La Poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil, 1970.
- CAMARA, Laye. *L'Enfant noir*. Paris : Plon, 1953.
- DABLA, Jean-Jacques Séwanou. *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*. Paris : L'Harmattan, 1986.
- DIOP, Boubacar Boris. *Le Temps de Tamango*. Paris : L'Harmattan, 1981.
- JENNY, Laurent. *Méthodes et problèmes. Dialogisme et polyphonie*. Genève : Université de Genève, 2003.
- KANE, Cheikh Hamidou. *L'Aventure ambiguë*. Paris : René Julliard, 1961.
- KOUROUMA, Ahmadou. *Monné, outrages et défis*. Paris : Seuil, 1990.
- . *Les Soleils des indépendances*. Paris : Seuil, 1970.
- LE CARVENNEC, Ernest. « Figures et fiction dans *Le Temps de Tamango* de Boubacar Boris Diop ». *Mythologie de l'écriture et roman*. Paris : Études romandes, 1999.
- LOPES, Henri. *Le Pleurer-Rire*. Paris : Présence Africaine, 1982.
- SONY, Labou Tansi. *La Vie et demie*. Paris : Seuil, 1979.

COMPTE RENDU

Hanétha Vété-Congolo. *Avoir et Être : Ce que j’Ai, ce que je Suis*. Mazères : Le Chasseur abstrait, 2009. 154 pp 978-2-3554-062-2

Samia Kassab-Charfi
Université de Tunis (Tunisie)

LE CONTRALTO POÉTIQUE OU L’ÉCRITURE À MARÉE HAUTE

Hanétha Vété-Congolo : « parole-projectile », comme l’écrit Alain Mabankou dans sa *Préface* au recueil, mais d’emblée aussi lame de fond, frappe et puissance verbale d’où surgit, comme une réaffirmation obstinée, la féminité et l’incisif bonheur d’être. Au-delà des malaises entre lesquels la poétesse sinue, c’est l’aspérité de cette parole rauque, rocheuse, toute en volonté et en volition qui accroche, dans sa manière de remonter les rapides sans casser, sans même plier, « houant sarclant » de son style le sol du poème, à son potomitan.

D’entre les staccatos de l’écriture poétique de Hanétha Vété-Congolo, ce ne sont pas uniquement les échos aux signifiants diffractés, les infinies variations de l’être antillais, de l’être-femme qui montent vers le lecteur, l’aspirent, s’enroulent autour de son écoute, comme le thyrses baudelairien, mais encore la vibration d’une gamme grave, amplifiée à volonté, où ne fume pourtant jamais aucun lamento, aucune amertume. Éruptive, litannique, bâtie à contre-courant des ritournelles joliment parfumées des poésies insipides ou des maléfices des textes noirs, elle frôle par moments l’âcreté délicieusement réconfortante du blues, de la soul, sans se recroqueviller ni se rétracter jamais.

Cette écriture n’est pas avaricieuse. La phrase, souvent hors d’haleine, éprouvée par l’exigeante tension du rythme et de l’invocation,

déploie ses splendeurs, où la chute, l'agonie génèrent paradoxalement un recommencement fulminant, une genèse impérative, comme une inspiration nouvelle après chaque épreuve. Le « Chant du cœur en Amour majeur » illustre magistralement cette scalaire rythmique, un battement jazzy qui n'attend plus que son chorégraphe. Il n'y a pas de fiction d'opéra, ici, pas de feinte d'oratorio : la pure voix du poème mène le thème, l'ordonne, ou plutôt le désordonne, tant la syntaxe tremble et se défait par cette *hypnose sonore*, et dans cette rupture des trames émerge la formule nouvelle, outrageusement singulière, du poème d'Hanétha. Affleurantes, vocales, vocalisantes, les touches de sa langue ont tout expérimenté : les écholalies et leur plaisir solitaire, les essences rares cachées au fond du lexique, les griffures du créole au flanc lourd des langues établies. La poétesse est aux bords du domaine, aux limites du genre et de la langue : « au bord du français », dirait le philosophe Jacques Derrida. Elle s'y tient et cela lui convient, tout comme elle joue l'équilibre entre l'Être et l'Avoir. Tricotant son texte, égrenant ses mots – lames et larmes, tranchant et fondant – aux frontières de la musique, du chant, drame et apothéose. Ce territoire lui convient ; elle y nomadise. Sitôt qu'on l'écoute, qu'on la suit, elle a pourtant déjà changé de registre. Nous ne sommes nullement face à un seul livre d'initiation, mais à des feuillets où chacun est le prétexte à un nouvel engendrement, à l'issue duquel il brûle un passé exorcisé. Ce clivage où elle marronne nous enchante : nous quittons l'écriture pour le chant et l'avènement d'une voix portante qui envoûte. Nous suivons, secoués, amplifiés.

Dédié aux Femmes, aux ancêtres d'Afrique, le recueil dit en bannière la féminité victorieuse et sur-consciente : non pas triomphante ni feinte, une fois de plus, mais vibrante, mais laminaire. L'espace collectif est prodigieusement ouvert dans cette entreprise : depuis la dédicace jusqu'aux flamboiements créoles où s'épanche une voix conjointe à tous les archipels, défaits par les ordalies puis reconstitués en matrices textuelles. Cette démesure qui gonfle la phrase d'un mouvement de marée haute n'est pas une vanité rhétorique. Elle est l'indice probant d'une inquiétude, d'une quête ouverte, suspendue : comme dans la mer Caraïbe, la vague qui sans crier gare monte et s'ourle inopinément au large, loin de la rive, révélant la caye sous-marine, ce récif intime qui charge d'une brusque montée le souffle ordinaire des mers tranquilles, leur faisant rendre un soupir. Telle, cette parole, chargée dans ses tréfonds de cayes : récifs et rocailles des dessous

des mers. Avoir est à ce prix : traîner ses boulets, les sortir, les retrouver et en cette confrontation, redire son être au monde quand la barque est avariée, quand les turbulences sont passées par là.

Il faut ici repousser la tentation d'envisager chaque section du recueil dans son clivage apparent, dans sa configuration faussement dualiste. Le miroir aux alouettes poétique nous invite en vérité à considérer l'interpénétration de l'avoir et de l'être. Il nous dit la progression vers les terres lentement gagnées du silence, le souffle coupé devant les pertes et les manquements, la violence, la bêtise. Il sourd le gémissement intime qui se défend de devenir thème poétique, qui ne fait que dessiner, par affleurements, la voûte douloureuse d'une misère conjugale, le frémissement d'une espérance toujours gardée, le don renouvelé des hommages – *lonnè épi rès pé* – aux êtres aimés, à la mère, « grande âme couchée-debout » (*Ce que je suis*), à *Haiti chérie*, à Césaire tutélaire, au legs vaudou et aux animismes qui réinsufflent force vitale au cœur de toute lassitude. C'est ce jaillissement qui empêche de trouver mesure de métronome endormeur à cette écriture, qui jamais n'enjôle ni ne cajole mais secoue, remue, électrise : en un mot, exige. De son lecteur qu'il devienne batteur, tambour résonnant à son tour, voix répercutante, contralto. Le lecteur se transforme en soliste en retour, donnant la réplique, comme dans un concert de Miles Davies, où le trompettiste reprend un morceau de la fable interrompue et l'affabule à son tour, lui donne de sa voix propre : de cette chair de voix scarifiée, alarmée, mais germinative, toujours. Pas de cri, même si explose « Freedom » dans *Yo soy from this néans*, splendeur postmoderne dédiée à Aimé Césaire, (mé)tissage d'un quatuor de langues, et d'autant de voix. Écrire comme on enseme, comme on parcourt l'espace humide de la terre pleine d'une vie à venir, et non écrire pour geindre, pour gémir, tel est l'art absolu de Hanétha, femme et poète, femme-voix livrée au vent des syncopes poétiques, souveraine et fulgurante, « au centre-là » de ce qu'est écrire, acte essoufflé et infini, augural, « sacramental » et inventif – insoumis, toujours.

APPEL D'ARTICLES

Prochain numéro des *Cahiers du GRELCEF* N° 2 Mai 2011

Thème : « La textualisation des langues dans les écritures francophones »

Les relations entre l'écriture et les langues ont été au cœur de la réflexion critique sur le fait littéraire, que ce soit dans la dimension institutionnelle ou dans la dimension artistique de celui-ci. Si la langue a pu servir de base aux définitions nationales de la littérature, par exemple, c'est aussi par la rencontre des langues que s'est défini parfois le rapport de l'écrivain à la langue d'écriture. Il en est ainsi de l'écrivain francophone. Depuis les travaux de Mikhaïl Bakhtine sur le dialogisme jusqu'aux réflexions actuelles portant sur le processus d'hétérogénéisation des langues dans l'écriture, il s'est agi de déplacer la problématique des langues dans le texte littéraire, des compétences linguistiques exclusives de l'écrivain, vers les mécanismes de textualisation des langues dans l'écriture. Ainsi, dans ce numéro, il s'agit moins de penser les langues de l'écrivain, que les langues du texte et leur pertinence dans le processus de signification d'ensemble de l'écriture. Un intérêt particulier sera accordé aux écritures francophones. Les articles souhaités pourront porter sur des études de cas ponctuels ou constituer des réflexions critiques sur le thème proposé.

Les articles proposés, d'une longueur de 4000 à 7000 mots et accompagnés des coordonnées et affiliation institutionnelle (s'il y a lieu) des auteur.e.s, ainsi que d'une notice bio-bibliographique d'environ 100 mots, doivent parvenir à l'adresse électronique suivante **au plus tard le 15 février 2011** : cgrelcef@uwo.ca. Les articles proposés doivent suivre également le protocole de rédaction des *Cahiers du GRELCEF* (www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_protocole.htm). Tous les articles reçus feront l'objet d'une évaluation anonyme par un comité de lecture.

Les Cahiers du GRELCEF

ISSN 1918-9370

Rédacteur en chef

Laté LAWSON-HELLU

Comité de rédaction

Rohini BANNERJEE, Mariana IONESCU, Laté LAWSON-HELLU, Karin SCHWERDTNER, Jeff TENNANT

Comité scientifique

Alain GOLDSCHLÄGER, Mustapha HAMIL, Mariana IONESCU, Laté LAWSON-HELLU, Anne-Marie MIRAGLIA, Marilyn RANDALL, Karin SCHWERDTNER, Elena Brandusa STEICIUC

Ont participé à ce numéro :

Olympia G. ANTONIADOU, El Hadji CAMARA, Rita GRABAN, Sarah JACOBA, Samia KASSAB-CHARFI, Vassiliki LALAGIANNI, Nataliya LENINA, Fanny MAHY, Monique MANOPOULOS, Ramona MIELUSEL, Maria PETRESCU, Leah ROTH, Daniela TOMESCU, Hanétha VETE-CONGOLO

Groupe de recherche et d'études sur les littératures
et cultures de l'espace francophone
(G.R.E.L.C.E.F.)

Département d'études françaises
The University of Western Ontario
London (Ontario), CANADA N6A 3K7

Tél : 519-661-2111, poste 85716
Fax : 519-661-3470
Courriel : grelcef@uwo.ca

Web : www.uwo.ca/french/grelcef