

DISLOCATION CULTURELLE ET CONSTRUCTION IDENTITAIRE

© Centre de Recherche « Écritures », 2012
Université de Lorraine

ISBN : 978-2-917403-24-2
ISSN : 1961-2508

Tous droits réservés
réimpression ou reproduction interdite
par quelque procédé que ce soit, notamment par microfilm, xérographie,
microfiche, offset, microcarte, etc.

Comité de lecture
Kathie Birat, Bénédicte Ledent, Gérald Préher, Richard Samin, Charles
Scheel, Brigitte Zaugg

Mise en page, typographie
Catherine Maillot, ingénieur d'études, Université de Lorraine

Conception de la couverture
Sophie Eberhardt, ingénieur d'études, Université de Lorraine

Crédit photo (couverture) : © Nathalie Guthorel

Kathie BIRAT, Charles SCHEEL, Brigitte ZAUGG

DISLOCATION CULTURELLE ET CONSTRUCTION IDENTITAIRE

UNIVERSITÉ DE LORRAINE
CENTRE DE RECHERCHE « ÉCRITURES »

2012

Collection *Littératures des mondes contemporains*

Série Amériques, n° 8



Kathie BIRAT

Université Paul Verlaine – Metz

INTRODUCTION

Comme le dit si bien le titre en anglais de l'ouvrage séminal d'Homi Bhabha, *The Location of Culture*, traduit en français par *Les Lieux de la culture*, la notion de culture semble appeler naturellement celle de lieu, trouvant son sens même dans cet enracinement spatial. Des termes comme « interculturalité » ou « transculturalité » renforcent cette connotation spatiale de la culture en suggérant la nécessité de relier les espaces culturels entre eux. Cependant, le propos de Bhabha ne consiste pas à développer une théorie qui rendrait ceux-ci traduisibles les uns par rapport aux autres, ou qui les ferait dialoguer entre eux, mais à proposer une autre façon de penser la culture dans un monde en mutation où la mise en relief de l'idée de processus met en échec toute tentative de stabilisation conceptuelle autour de l'espace ou du temps. Le troisième espace de l'énonciation proposé par Bhabha est traversé par tous les paradoxes, toutes les contradictions qui rendent impossible une vision binaire de la relation à l'autre, en particulier à l'autre culturel¹. Dans ses analyses des paradoxes générés par le projet colonial britannique, Bhabha fait remarquer que le mot « territoire » est lié

1 Homi Bhabha désigne sous le nom de troisième espace de l'énonciation le rapport entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation, un rapport qui reflète la tension entre le langage et le contexte spécifique dans lequel un énoncé est produit. « La production du sens nécessite que ces deux positions soient mobilisées dans le passage à travers un Troisième Espace, qui représente à la fois les conditions générales du langage et l'implication spécifique d'un énoncé dans une stratégie institutionnelle et performative dont il ne peut pas être, en lui-même, conscient. » (ma traduction de « The production of meaning requires that these two places be mobilized in the passage through a Third Space, which represents both the general conditions of language and the specific implication of the utterance in a performative and institutional strategy of which it cannot 'in itself' be conscious », 53).

étymologiquement à la fois à *terra* (la terre) et *terrere* (faire peur), et qu'un territoire est donc « a place from which people are frightened off ² ». D'après lui, la question que le colonisateur pose à l'indigène pour savoir pourquoi il (l'indigène) se trouve là est inversée dans l'acte d'énonciation pour révéler à celui qui la prononce l'ambivalence de sa position de dominateur, l'obligeant à se poser la question inverse : « *Tell us why we are here* » (142) ³. De cette inversion, qui nie la possibilité de figer l'autre par un discours univoque, naît la paranoïa qui caractérise la relation coloniale. Si cette vaine tentative pour asseoir son autorité par la parole produit une fissure dans l'identité du colonisateur, elle ouvre un espace productif et fertile dans lequel le colonisé peut déjouer la relation binaire établie par la domination. C'est dans cet écart que se produit une « dislocation » qui n'est pas seulement un déplacement, mais un questionnement de toute définition de l'identité qui prendrait appui sur une vision binaire de la relation à l'autre comme un positionnement dans des espaces étanches.

L'ouverture discursive et théorique décrite par Homi Bhabha constitue un aspect important de la notion d'interculturalité que nous avons souhaité interroger en déplaçant le regard théorique pour prendre en compte la complexité de la notion même d'espace culturel. Disloquer, c'est détruire l'harmonie, la symétrie d'un ensemble, tout en créant de nouvelles relations, parfois insolites. Comme le fait remarquer Benoît Goetz, « La dislocation doit être pensée, d'abord, comme un événement premier. Elle appartient "en propre" à l'existence. Exister, c'est (se) dis-loquer, l'existence *est* dislocation. La dislocation, c'est notre dispersion essentielle ; nous sommes parsemés, épanchés, dis-traités à travers des multiplicités spatiales... » (30). Pour Goetz, l'architecture « "compose" avec cette dislocation première de l'existence et des existants, en dis-posant des lieux, c'est-à-dire en les distinguant, en les séparant, en les précisant. Le "dis-" de la dis-location, n'est donc, d'abord, en rien destructeur » (30). La dislocation n'est donc pas simplement un phénomène négatif, destructeur, qui accompagnerait le déplacement de populations soumises à la dispersion évoquée par le mot « diaspora » ou qui caractériserait la soumission de peuples colonisés, déplacés en quelque sorte du centre de leur propre monde. Elle est en même temps une construction, une composition qui, au lieu de *remplacer* une

2 Bhabha donne la définition du *Oxford English Dictionary*, vol. II, p. 215. En français, « un lieu dont les gens sont chassés par la peur ».

3 « *Dites-nous pourquoi nous sommes ici* ». Les italiques sont dans le texte.

culture « dominante » par une autre, va plutôt re-placer ou re-positionner la culture en tant qu'objet de connaissance.

Les communications présentées lors du colloque « Dislocation culturelle et construction identitaire en littérature et dans les arts », organisé en octobre 2009 par le centre de recherche Écritures à l'Université Paul Verlaine – Metz, témoignent à la fois de la diversité des approches possibles de cette reconfiguration des espaces culturels et de la cohérence de la question en elle-même, de son applicabilité à un spectre très large de cultures et de pratiques. Nous avons regroupé les articles par thématiques, tout en constatant que les croisements qui sous-tendent la notion même de dislocation rendent problématique toute classification. La contribution de Charles Bonn, « Dislocation culturelle et construction identitaire dans les littératures maghrébines et émigrées », qui ouvre le recueil, reflète la complexité de la question et les différentes manières dont on peut s'approprier la notion de dislocation. Bonn montre à quel point il est illusoire d'attendre des écrivains vivant dans des pays autrefois colonisés la production d'une identité homogène, même en tant qu'idéal. Pour lui, la littérarité est elle-même une forme d'irrégularité, le signe d'une rupture avec le connu. Si la littérature maghrébine des années cinquante et soixante ne peut pas produire une identité collective, elle ne peut pas non plus produire un lieu d'origine capable de fournir un point d'ancrage à une littérature de l'émigration – d'où la quasi-absence du thème de « l'émigration/immigration » dans les années cinquante à soixante-dix. Quand le thème de l'émigré fera son apparition dans les écrits de la deuxième génération de l'immigration, dans les années quatre-vingts, ce sera encore une fois pour inscrire la marginalité de l'émigré dans celle de l'écriture elle-même. Le texte de Charles Bonn fournit donc le cadre théorique à l'interrogation de la notion de lieu dans ses rapports avec la création artistique, que ce lieu soit géographique, culturel, ou textuel.

Le premier groupe d'articles, intitulé « Errances et communautés imaginaires », explore les paradoxes constatés dans des situations de déplacement et de dispersion réelle ou simplement ressentie et les effets positifs qu'ils ont produits. Ainsi Cyril Vettorato, dans « L'invention de la diaspora : l'exemple des "Amériques Noires" », redéfinit la tradition comme « un processus actif » plutôt qu'un simple héritage. Dans cette perspective, la culture caribéenne produira l'Afrique « à nouveau » plutôt que de se contenter de la reproduire par une nostalgie stérile. Pour Marion Sauvaire,

la relation complexe entre la région de la Caraïbe et les lieux d'émigration d'une diaspora caribéenne offre la possibilité d'explorer la pertinence des concepts de « lieu », d'« espace », d'« hétérotopie » et d'« errance » pour décrire les pratiques d'auteurs comme Émile Ollivier ou Dany Laferrière, permettant de conceptualiser « la reconfiguration des lieux en espaces » et la « dissémination des repères identitaires » dans des écrits qui réfutent toute tentation binaire ou totalisante. Mais comme le montrent les contributions de Paul Dirkx, Myriam Geiser, Marta Waldegaray et Gérald Préher, la problématique de la communauté n'appartient pas exclusivement à des situations de dispersion diasporique. La dispersion peut également être interne à une communauté linguistique ou géographique. Tout dépend de la façon dont la communauté est définie et localisée. Paul Dirkx montre comment la notion d'« antinomie homogène » (situation dans laquelle « un modèle littéraire endogène et un modèle littéraire exogène, ayant tous deux potentiellement force de *nomos*, se combattent entre eux ») donne une lisibilité théorique à la situation paradoxale des écrivains belges de langue française par rapport au champ littéraire français et permet d'expliquer la difficulté pour eux de prendre conscience d'une autonomie littéraire. Pour Dirkx, la situation de ces écrivains met en évidence les contradictions inhérentes à l'universalisme de la « littérature française ». Myriam Geiser, dans son article sur la « littérature-monde » des banlieues, s'intéresse à la façon dont « l'aspiration légitime à l'universalisme » des écrivains du collectif *Qui fait la France ?* leur permet « de passer outre le rôle du médiateur "interculturel" local et de se faire entendre au-delà du découpage habituel de la littérature française selon les origines des auteurs ». Marta Waldegaray, qui se penche sur des essais de José Martí et Carlos Octavo Bunge intitulés tous deux « Nuestra América », définit l'Amérique latine comme une communauté caractérisée par sa latinité. Cette vision l'oppose à une Amérique vue dans une perspective purement nord-américaine. Waldegaray montre comment cette communauté est produite de façon performative par l'énonciation dans les essais des deux auteurs, à l'instar du modèle proposé par Homi Bhabha. Gérald Préher examine comment Josephine Humphreys, dans son roman *Nowhere Else on Earth*, décrit la dislocation subie par la tribu indienne des Lumbee à l'intérieur des États-Unis et le processus mémoriel et narratif qui contribue à sa relocalisation identitaire.

Les textes rassemblés dans la deuxième section, « Dislocations et reconfigurations textuelles », sont centrés sur les questions de représentation et leur rapport à la construction, ou déconstruction, d'une identité ; ils

montrent que la notion de dislocation peut trouver d'autres applications si on la considère, comme le fait Veronika Thiel dans son article consacré à l'autoréflexion romanesque dans *Le Temps de Tamango* de Boubacar Boris Diop, comme « une pratique intentionnelle de rupture ». Thiel montre que Diop s'intéresse à la représentation en tant que telle, mettant en scène ainsi « une construction identitaire et un positionnement qui se qualifient par leur indétermination ». Élisabeth Castadot, pour sa part, étudie l'humour chez le dramaturge algérien Slimane Benaïssa comme une forme de distanciation qui lui permet de mettre en évidence les contradictions de la société algérienne, partagée entre quatre langues et plusieurs cultures. Maya Boutaghoul se penche sur les cas de Toru Dutt et Mayy Ziyada, auteures qu'elle qualifie de « produits d'une situation coloniale » qui, à travers l'écriture en langue française, ont tenté de conserver « leur pluralité intrinsèque » face à des formes d'écriture à visée nationaliste, prônant une « pluralité créative » comme réponse à la dislocation. Pour Maria Cristina Batalha, l'intertextualité peut être lue comme la dislocation d'un motif qui est réactualisé à travers son utilisation dans des contextes différents. Elle étudie les mutations du motif du « mandarin assassiné » entre la fiction de Balzac et les écrits du romancier portugais Eça de Queirós et des Brésiliens Machado de Assis et Cristovão Tezza.

Un troisième ensemble de textes, regroupés sous le titre « Traverses Culturelles », examine la façon dont l'expérience de plusieurs cultures peut permettre à un écrivain de s'interroger sur la nature même de l'identité et sur le moyen de repenser la différence et de la représenter, créant ainsi, selon la formule de Flaviano Pisanelli, « de nouveaux espaces de créativité ». Laurence Denooz montre comment Ṭāriq al-Ṭayyib, écrivain né au Soudan, élevé et éduqué en Égypte, et poursuivant sa vie professionnelle en Autriche, tente de représenter dans sa fiction la vie de l'exilé et la possibilité d'une « fusion culturelle » qui serait l'assimilation plutôt que le refus des différences. Flaviano Pisanelli, dans son étude de la poésie italienne de la migration, explore, dans ce même esprit, la façon dont le poète migrant « élabore à travers son écriture une sorte d'identité plurielle et composite capable de se métamorphoser sans cesse dans l'espace muable de l'entre-deux. » Anne Castaing adopte une approche similaire dans son étude de l'écriture de K. B. Vaid, écrivain indien qui s'exprime en hindi. Dans l'écriture de Vaid, l'ambivalence de la situation de l'exilé produit une conscience de la diversité qui caractérise la culture d'origine aussi bien que la culture de l'autre. Ainsi toute tentation de monolithisme culturel est dépassée. Pascal

Fobah Eblin étudie la façon dont les poètes africains de langue française produisent, à partir de pratiques liées à l'oralité et d'une conception de la genericité qui intègre la poésie dans la pratique du théâtre et de la narration, « de nouvelles pratiques littéraires ».

Les articles qui composent la quatrième section, « Arts et dislocation », démontrent que l'art, dans ses diverses formes picturales, musicales et théâtrales, se prête particulièrement bien à l'exploration des différentes formes de dislocations culturelles produites par les situations coloniales et postcoloniales. Stéphane Massonet montre comment la découverte de statues représentant des figures ancestrales de la lignée des chefs de la tribu Boyo fournit à l'anthropologue belge Luc de Heusch le noyau d'un récit sur la perte d'identité, récit dans lequel il lie sa propre identité à celle des statues, qui perdent leur identité après leur vol par des marchands d'art. Marie-Laure Allain examine la façon dont Tracey Rose utilise les œuvres conceptuelles et les performances pour « franchir des frontières que les médiums traditionnels n'autorisent pas de façon aussi directe ». Elle explique en particulier comment l'artiste utilise son propre corps pour explorer et exposer les problèmes liés à la représentation du corps dans une société marquée par la séparation des races. Bénédicte Ledent adopte le même type d'approche pour étudier l'utilisation du rap par le chanteur belgo-congolais Baloji. D'après son analyse, Baloji utilise le rap, qu'il appelle « auto-bio-phonie », pour transgresser les limites de la classification traditionnelle des genres littéraires, qui selon lui ne sont pas capables de cerner la complexité d'une réalité comme la sienne. Valerio Iacobini étudie une manifestation particulièrement violente de la dislocation par la forme à travers le théâtre de Rodrigo Garcia, qu'il appelle « une poétique de l'accident ». Iacobini explore la façon dont ce théâtre questionne le statut de l'art et comment Garcia cherche à en faire le lieu d'une dislocation qui révèle l'aliénation profonde de l'homme moderne dans un monde globalisé, soumis à une consommation à outrance.

Le dernier groupe de textes, appelé « Identités en tension », aborde la dislocation à travers le déchirement. Pour Sabine Lauret et Robert Fotsing Mangoua, la dislocation produite par un déplacement géographique ne peut jamais être compensée par une reconstruction identitaire stable. Lauret explore les conflits intergénérationnels dans les romans de l'Américaine d'origine bengalie Jhumpa Lahiri comme trace ineffaçable de ce phénomène, alors que Fotsing Mangoua étudie les contradictions de la condition de

l'exilé à travers la notion de paratopie, de non-lieu, dans les romans du Camerounais Gaston-Paul Effa. Cécile Marshall montre comment le théâtre de la dramaturge sud-africaine Reza DeWet permet de donner une autre dimension à la schizophrénie produite par la situation coloniale en mettant en scène la fragmentation vécue par des femmes et exprimée à travers leurs corps et leur langage, ou leur perte de langage. Enfin, Françoise Clary, dans un article qui ramène la discussion vers l'un des lieux devenus emblématiques de la dislocation, la Caraïbe, retrace les étapes par lesquelles les écrivains francophones et anglophones de la région ont construit un contre-discours lié à leur conscience de l'Afrique comme la terre des origines.

Références bibliographiques

BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.

GOETZ, Benoît. *La dislocation : architecture et philosophie*. Paris : Éditions de la Passion, 2001.

ENTRÉE EN MATIÈRE



Charles BONN

Université Lyon 2

DISLOCATION CULTURELLE ET CONSTRUCTION IDENTITAIRE DANS LES LITTÉRATURES MAGHRÉBINES ET ÉMIGRÉES

L'ambiguïté de la construction identitaire et des dynamiques de groupes

Dans ce qu'il est convenu d'appeler maintenant les « littératures post-coloniales », et dont il faut préciser qu'elles furent produites aussi bien pendant la période coloniale qu'après les indépendances, le concept de dislocation renvoie d'emblée à son contraire, qui est, dans cette époque où elle est encore niée, la constitution d'une identité, son affirmation, et dès lors la recherche d'une cohérence nécessaire pour cette affirmation de soi. Les littératures dites postcoloniales ont été suscitées par ce désir d'affirmer l'identité des colonisés, et appelées à cette fin par l'attente de lecture d'une minorité d'extrême-gauche chrétienne anticolonialiste qui comptait sur elles pour y trouver des arguments à opposer au triomphalisme du discours colonial. Et elles participèrent doublement à cette dynamique : en décrivant la société colonisée, qu'elles faisaient du coup exister à la face du monde, mais également par le seul fait d'exister, comme preuve de la validité d'une culture par l'existence d'une littérature, quel que soit le contenu des textes de cette dernière. C'est ce que les linguistes appellent la fonction performative de la littérature, qui produit l'identité collective par le seul fait d'exister, d'être exhibé au regard de l'Autre. Dans le contexte qui nous occupe, la théorie postcoloniale présentée par Jean-Marc Moura (1999) parle pour cette exhibition de scénographie : mise en scène de son écriture par l'écrivain périphérique devant le regard qui consacre aussi bien l'écrivain que la culture qu'il représente, et qui est celui du Centre, autrement dit, de l'ancien colon.

Or, cette scénographie n'est possible que dans un rapport à un lieu, et dans une exhibition de groupe : un écrivain isolé, quelle qu'ait été la stature, par exemple, de Jean Amrouche à une époque où on ne parlait pas encore de littérature maghrébine de langue française, ne peut assumer seul cette scénographie. Une identité collective, même si l'écriture est souvent entreprise individuelle et solitaire, a besoin d'une dynamique de groupe pour exister, même si elle peut ensuite se réclamer de créateurs solitaires en leur temps, comme Kateb Yacine, par exemple : la subversion que pratique son roman *Nedjma* (1956) du modèle romanesque occidental a été perçue dans les années soixante-dix comme un modèle à suivre par l'équipe d'écrivains regroupés autour de la revue *Souffles* dans un projet d'écriture anti-impérialiste qui n'était pas encore de façon explicite celui de Kateb quinze ans plus tôt. Le roman est lu aujourd'hui par la théorie postcoloniale comme une « scénographie de la rupture », dont la violence même contre les modèles littéraires du colon est cette fonction fondatrice qu'on a reconnue à l'écrivain bien plus tard.

Un autre aspect de cette dynamique de cohérence par une visibilité groupale est la publication de manifestes et d'anthologies, exercice de groupe par excellence, et vitrine en quelque sorte de cette affirmation. Or sur ce point déjà une différence se dessine entre littérature maghrébine ou émigrée, et littérature africaine. Si pour cette dernière on assiste dès 1948 à la publication de la célèbre *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* de Léopold Sedar Senghor, préfacée par Jean-Paul Sartre, il faut attendre 1964, soit deux ans après l'Indépendance de l'Algérie, pour voir paraître la première anthologie consacrée à la littérature maghrébine, réunie par Albert Memmi, qui d'ailleurs suscita immédiatement la polémique autour de sa non-insertion des écrivains français du Maghreb. Il en va de même pour les revues : si *Présence africaine* joua dès 1947 un rôle appréciable de rassembleur et de vitrine, favorisé de plus par l'implantation de la librairie/maison d'éditions du même nom au Quartier Latin à Paris, il faut attendre 1969 pour voir au Maroc la revue *Souffles*, autour d'Abdellatif Laâbi, jouer jusqu'en 1972 un rôle de rassembleur comparable, et cristalliser une dynamique d'opposition, cette fois, non plus à l'ancien système colonial, mais au « néo-impérialisme » et à ses « avatars » qu'étaient aux yeux de l'équipe les nouveaux gouvernements des pays décolonisés.

En d'autres termes, s'il y avait bien dans les années d'émergence de la littérature maghrébine, principalement algérienne, une conscience de groupe comparable à celle des écrivains africains de la décennie précédente, cette dernière était davantage le fait d'écrivains isolés parlant volontiers de ce groupe en réponse à des enquêtes journalistiques, comme Mouloud Feraoun ou Mohammed Dib dans leurs réponses aux questions de Pierre Grenaud dans l'enquête des *Nouvelles littéraires* (Paris) des 15 et 22 octobre 1953 sur « Une nouvelle école littéraire », ou surtout de journalistes et d'intellectuels français ou d'éditeurs, comme les Éditions du Seuil, la revue *Esprit* ou l'hebdomadaire *Témoignage chrétien*. Plus encore : alors que la guerre d'Algérie occupait progressivement le devant de la scène politique, fournissant un thème d'action collective que n'avaient pas eu les écrivains africains, on trouve fort peu, parmi les grands textes de cette époque, de romans consacrés à cette guerre, même si la poésie est alors plus prolifique, quoique plus confidentielle. Et les romans algériens sur la guerre les plus connus, comme *Les Enfants du Nouveau Monde* (1962) ou *Les Alouettes naïves* (1967) d'Assia Djebar, *Je t'offrirai une gazelle* (1959), *L'Élève et la leçon* (1960) ou *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* (1961) de Malek Haddad, *Qui se souvient de la mer* (1962) de Mohammed Dib ou *L'Opium et le bâton* (1965) de Mouloud Mammeri, sont bien plus des interrogations angoissées sur la nécessité de la violence ou les lendemains du conflit, que des proclamations collectives comme les attendrait un « engagement » militant prévisible. D'ailleurs, *Le Cercle des représailles* (1959), cycle théâtral de Kateb Yacine dont Jean-Marie Serreau ne put représenter « Le Cadavre encerclé », la première tragédie qu'elle contient, qu'à Bruxelles, du fait de la censure française, présente l'engagement guerrier de ses héros sur le mode tragique, puisque tous y meurent, ce qui n'est pas la meilleure façon de glorifier des lendemains qui chantent dans une action collective ¹ ! Et les manifestes d'écrivains algériens, comme *Le Soleil sous les armes*, ensemble de textes

1 J'ai développé ce recul des meilleurs écrivains algériens par rapport au thème attendu de la guerre, et leur utilisation littéraire de ce dernier, dans deux articles : « Le roman algérien de langue française, du thème historique de la guerre, à la guerre littéraire des discours, ou : Kateb Yacine et le Moudjahid ». *La Guerre d'Algérie, 1954-2004 : la fin de l'amnésie*. Dir. Mohammed HARBI et Benjamin STORA (Paris : Robert Laffont, 2004, p. 547-557), et « Scénographies coloniales et postcoloniales dans le roman algérien : le thème de la guerre comme révélateur d'un fonctionnement littéraire ». *La Guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire*. Dir. Anny DAYAN-ROSENMAN et Lucette VALENSI (Saint-Denis : Bouchène, 2004, p. 257-266).

rassemblés par Jean Sénac (1957), ont une diffusion confidentielle, contrairement à celles d'intellectuels de gauche français qui vont progressivement se développer.

Il y a un autre paradoxe, que j'appellerai celui des « monstres sacrés ». La dynamique groupale est certes indispensable pour l'émergence, dans les années cinquante, de la littérature maghrébine à la visibilité mondiale. Or non seulement, comme on vient de le voir, cette vue groupale de la « nouvelle école littéraire », pour reprendre les termes de Pierre Grenaud, est essentiellement le fait de journalistes et d'intellectuels « métropolitains », mais de plus l'attention du regard métropolitain est surtout attirée, alors, par les meilleurs écrivains, qui, comme Kateb dans les années cinquante ou Khaïr-Eddine dix ans plus tard, produisent en rupture avec le groupe dont ils font partie, car leur écriture est trop originale pour se conformer à un moule. « Au sein de la perturbation éternel perturbateur ² », Kateb est remarquable d'abord parce qu'il ruine le modèle du roman réaliste qui était dans les années cinquante la norme de lisibilité pour cette jeune littérature. Là où Feraoun nous montre Fouroulou Menrad dans *Le Fils du pauvre* considérant « que s'il réussissait à faire quelque chose de cohérent, de complet, de lisible, il serait satisfait » (1954 : 10), Kateb au contraire met à mal cette cohérence, cette lisibilité, et nous impose avec *Nedjma* une œuvre incontournable qui fascine précisément par son irrégularité. « Scénographie de la rupture ³ », dirait la théorie postcoloniale résumée par Jean-Marc Moura. Dans un entretien que j'avais pu avoir avec lui il y a bien longtemps, Emmanuel Roblès, l'éditeur commun de Feraoun et Kateb au Seuil, me confiait sa préférence pour le premier, qui répondait mieux à l'attente de militants anticolonialistes français comme lui, mais finissait par convenir que c'était l'irrégularité même de Kateb qui, peut-être parce qu'elle déroutait, lui donnait une autorité littéraire rendant paradoxalement plus crédible l'ensemble des écrivains maghrébins publiés dans la célèbre collection « Méditerranée ». Le paradoxe est ainsi que le groupe devient d'autant plus crédible qu'en son sein il comporte de ces « irréguliers » dont la voix forte et en rupture impose néanmoins, par le seul fait d'exister, l'autorité du groupe tout entier. Me sera-t-il permis, d'ailleurs, d'ajouter une touche plus personnelle en confiant ici que c'est la lecture du *Polygone étoilé* de Kateb

2 Selon sa formule devenue célèbre, dans *L'Action*. Tunis, 28 avril 1958.

3 Selon la description de la théorie postcoloniale par Jean-Marc MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale* (Paris : PUF, 1999).

(1966), alors que je n'avais encore lu aucun texte maghrébin, qui m'a incité à travailler sur cette littérature, précisément parce que l'irrégularité de ce texte était telle qu'elle me fascinait ?

Or, cette irrégularité est peut-être aussi la marque de la littérarité la plus grande, ou au moins de la modernité littéraire, en ces années cinquante ou soixante, si à la suite de Baudrillard on définit la modernité comme d'une part la rupture avec les modèles antérieurs, et d'autre part l'attention portée au processus même d'écriture, au signifiant plus qu'au signifié. *Nedjma* produit le sens, non pas par un dire explicite, mais par l'exhibition de rencontres imprévues entre éléments du signifiant, comme la juxtaposition de chapitres apparemment étrangers les uns aux autres, la répétition de situations narratives dans des contextes différents, ou l'intrusion dans le modèle romanesque de structures narratives des *1001 Nuits*, qui subvertissent ce modèle. Ou encore par la suppression de toute description, qui entraîne celle de la relation de pouvoir inhérente à la description, entre un pôle sujet où auteur et lecteur partagent un système de valeurs à travers lequel sera évalué l'objet de la description, et cet objet, auquel échappe de ce fait le sens même de cette description, et donc la maîtrise de sa propre signification.

On sait que la description anthropologique est présentée par la théorie postcoloniale, toujours selon Moura, comme l'un des modes de l'« affirmation forte de son espace d'énonciation » par le colonisé, ce qui peut se vérifier en partie chez des auteurs comme Feraoun ou Mammeri. Or, non seulement Kateb fait un sort à la description, comme on vient de le voir, mais chez les auteurs mêmes qui la pratiquent on a trop vite fait de ne voir que leur dimension « ethnographique » et son ambiguïté politique. Si on y regarde de plus près, on s'aperçoit que la description, chez eux, est le plus souvent celle d'une Société traditionnelle qui, loin de « s'affirmer fortement » (Moura) par cette description, s'y montre au contraire en pleine déliquescence, laquelle n'y est même pas forcément toujours le fait de la colonisation. Cette déliquescence, cette perte tragique, y apparaissent plutôt comme liées à l'irruption du langage même de la description romanesque (ou anthropologique, nous disait déjà Claude Lévi-Strauss dans *Tristes Tropiques*) dans leur univers traditionnel clos, à travers le regard et les contradictions de personnages principaux ayant connu la culture européenne, certes, mais aussi et surtout à travers le genre romanesque lui-même, symbole d'occidentalité encore plus que la langue française. À travers la

mise en scène de leur littéarité, mise en scène constitutive de cette littéarité même si l'on en croit des théoriciens comme Riffaterre, ces textes sont donc bien plus complexes que de simples descriptions militantes, qu'ils ne sont à proprement parler jamais. Et ils inscrivent dans cette dynamique groupale à laquelle ils participent néanmoins, ne serait-ce que par le seul fait d'exister, l'ambiguïté du tragique. La nouveauté de leur parole n'est possible, même si elle procède d'une sympathie pour l'univers traditionnel, qu'au prix d'une perte relative de celui-ci dans l'acte même de le nommer – perte souvent représentée à travers le sacrifice de la mère. Sacrifice par exemple des mères kabyles auxquelles l'armée française, dans *La Colline oubliée* de Mouloud Mammeri (1952), vient d'enlever leurs fils pour les envoyer à la guerre contre les Allemands en 1939, et dont le chant de douleur se répondant hors de toute vraisemblance réaliste d'une colline à l'autre de Kabylie est l'un des plus beaux passages du roman : sa littéarité même, transformée en thrène tragique. Sacrifice de la mère dans le titre même du roman qui relança en 1969 la production romanesque maghrébine avec une force qu'elle n'avait pas eue avant l'Indépendance de l'Algérie, *La Répudiation* (1969), de Rachid Boudjedra. Sacrifice de la mère lié de façon plus explicite encore à l'entrée dans la « gueule du loup » de la langue française qui fit de Kateb Yacine le grand écrivain que nous connaissons, mais au prix de la perte de sa mère, suivie plus tard de sa folie :

Adieu notre théâtre intime et enfantin, adieu le quotidien complot ourdi contre mon père, pour répliquer, en vers, à ses pointes satiriques...
[...]

Jamais je n'ai cessé, même aux jours de succès près de l'institutrice, de ressentir au fond de moi cette seconde rupture du lien ombilical, cet exil intérieur qui ne rapprochait plus l'écolier de sa mère que pour les arracher, chaque fois un peu plus, au murmure du sang, aux frémissements réprobateurs d'une langue bannie, secrètement, d'un même accord, aussitôt brisé que conclu... Ainsi avais-je perdu tout à la fois ma mère et son langage, les seuls trésors inaliénables – et pourtant aliénés ! (1966 : 181-182).

Inséparable du mode majeur de la bien réelle « affirmation forte de l'espace d'énonciation » (Moura) des premiers textes maghrébains par la dimension groupale de leur surgissement, le mode mineur de cette perte qui en est constitutive en signe donc la littéarité, par son ambiguïté tragique. La littéarité gît dans cette ambiguïté même, et sa complexité. De même que le groupe ne s'affirme vraiment en tant que tel que par la puissance de la rupture de certains « monstres sacrés » qui sont, comme Kateb Yacine, « au sein de la perturbation l'éternel perturbateur », la littéarité, nous dit Blanchot (1980), repose sur la perte. Sans qu'on puisse pour autant parler

de dislocation, car la dislocation suppose une cohérence à perdre, qui n'a donc jamais complètement existé ici, je dirai que ce contraire de la dislocation qu'est la cohérence identitaire recherchée par les décolonisations dont je parlais en commençant n'a pas connu la pleine évidence que voudraient y trouver les idéologies. Certes, l'existence même de ces écritures est productrice d'identité par sa fonction performative, qui repose sur une dynamique de groupe, mais cette dynamique de groupe, pour présente qu'elle soit, n'en est pas moins plus complexe que ne le voudrait l'idéologie, et cette complexité est, précisément, la gloire de la littérature.

Le dire problématique de l'émigration

On n'en est que plus intrigué par la quasi-absence, dans la description sociale des textes maghrébins lors de la constitution de cette littérature en groupe visible et reconnu, dans les années cinquante à soixante-dix, du thème de l'émigration/immigration.

On a vu que l'une des scénographies essentielles de la production littéraire postcoloniale consisterait selon Moura à affirmer ou définir fortement son espace d'énonciation, entre autres par une description anthropologique de sa société de référence. Mais si l'on s'interroge sur la place de l'émigration, pourtant composante essentielle d'une société dans laquelle il est peu de familles qui ne comportent pas au moins un émigré, dans les textes littéraires, force est de constater qu'elle en est quasiment absente. Ou encore biaisée : plutôt qu'objet dans la description de société qu'opère le texte, elle y devient le lieu même de ce texte, le point de vue depuis lequel se fait la description d'un espace qu'elle semble avoir déserté.

Le personnage de l'émigré apparaît dans deux romans des tout débuts de cette littérature, à un moment où cette littérature n'est pas encore perçue comme un nouveau courant, un nouveau groupe d'écrivains dans le paysage littéraire francophone. C'est le cas dans *La Terre et le sang* (1953) de Mouloud Feraoun, dont le héros principal est un émigré de retour au pays : l'intrigue a lieu au village kabyle, et non dans les mines du Nord de la France. Et c'est le cas aussi dans *Les Boucs* (1955), de Driss Chraïbi, où les émigrés sont soit un groupe de marginaux squattant un bus dans un terrain vague, nullement représentatif de ce qu'était l'émigration maghrébine des années cinquante, soit le narrateur lui-même, intellectuel révolté s'appelant Driss comme l'auteur, et écrivant sur du papier hygiénique un roman qui

s'appelle « Les Boucs »... Après ces deux apparitions biaisées sans véritable description du quotidien des émigrés, ce personnage disparaît purement et simplement de cette littérature jusqu'en 1975, où on le retrouve dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975) de Rachid Boudjedra, qui sera suivi en 1976 par *La Réclusion solitaire*, de Tahar Ben Jelloun, puis en 1977 par *Habel*, de Mohammed Dib. (Le récit de sa propre expérience d'émigré par Kateb Yacine dans *Le Polygone étoilé* en 1966 ne peut pas vraiment faire de ce texte un roman de l'émigration.) Et puis ce sera à nouveau le silence des écrivains maghrébins reconnus sur l'émigration.

Pourquoi cette éphémère rupture, dans ces trois années, de ce qu'il faut bien appeler le silence de la littérature maghrébine sur l'émigration ? Le surgissement de courte durée de ce thème peut être mis en rapport avec l'actualité politique franco-maghrébine, puisque le début des années soixante-dix avait vu une multiplication des attentats racistes en France et une réaction assez vive en Algérie. De la même façon on pourra expliquer plus tard l'émergence de la littérature dite de la deuxième génération de l'émigration/immigration en France au début des années quatre-vingts par l'actualité du débat sur l'immigration et la montée du Front National, cependant que sa relative stagnation autour du changement de millénaire peut être également mise en parallèle avec l'effacement de ce même Front National de la scène politique. On peut donc bien dire que les rares romans importants de l'émigration sont en quelque sorte des réponses des écrivains, bien après l'indépendance de leurs pays, à ce qu'on pourrait appeler une sommation par l'histoire : face au scandale du fait politique, l'écrivain censé être représentatif de la communauté immigrée est quasiment mis en demeure par ses lecteurs de mettre en mots un vécu stupéfiant de cette communauté, afin de permettre à ces lecteurs d'en comprendre l'inédit.

En ce qui concerne le dire de l'émigration/immigration, il convient donc de s'interroger à présent sur ce qui peut expliquer, partiellement au moins, ce long silence de la littérature maghrébine au stade le plus fécond de son émergence, et le surgissement presque concomitant, dans les années 1975 à 1977, de romans importants dont l'émigration devient soudain le thème central, mais dans une écriture de la stupeur dont on vient de souligner l'inattendu.

On a vu en première partie comment, quoique de manière assez ambiguë, les premiers textes littéraires maghrébins francophones participent dans les années cinquante et soixante à la mise en lumière d'un espace

identitaire, par le fait de décrire ce dernier, certes, du moins en partie, mais surtout par le fait même d'exister. C'est parce que des textes maghrébins existent, jusqu'à constituer une « littérature » naissante, que la culture maghrébine niée par le colonialisme acquerra sa reconnaissance, car elle peut exhiber cette littérature à la face du monde, s'en réclamer comme d'un passeport de respectabilité identitaire. Cette littérature naissante, à partir du moment où elle est reconnue, fonctionne comme un étendard, et rejoint dans cette fonction productrice d'identité cet autre étendard qu'est la carte de géographie : si la littérature, même écrite en langue autre et en genre importé, produit la reconnaissance culturelle, la carte de géographie affirme le lieu d'où se tire l'identité politique. Dès lors, en cette double phase d'émergence, de la littérature comme des nations maghrébines, il n'est pas possible de se passer de ce symbole d'identité par excellence qu'est le pays, la localisation même dont on se réclame. Or l'émigration n'est pas localisable sur cette carte de géographie. Elle rompt, par son ubiquité, cette dynamique d'affirmation d'un lieu d'où être, que produisent alors aussi bien les littératures que les nationalismes maghrébins. C'est la raison pour laquelle elle est l'objet dérangeant, parce que sans lieu d'où se réclamer ou à affirmer, dans la dynamique de double émergence de ces années. Et elle le sera encore au début des années soixante-dix pour le discours identitaire d'État algérien, puisqu'à la vague d'attentats racistes qui fonctionna alors comme une sommation aux écrivains maghrébins de dire enfin l'émigration-immigration aphasique, le pouvoir algérien ne trouva pas d'autre réponse que l'interdiction pure et simple de l'émigration, ce qui ne réduisit guère le flux de l'émigration, mais rajouta des difficultés supplémentaires au vécu déjà précaire des émigrés : le dire identitaire d'État montrait là tout simplement son incapacité ontologique à prendre en charge la réalité de l'émigration, réalité en contradiction avec le symbolisme-cliché du lieu identitaire sur lequel ce discours repose.

Pour les écrivains, les choses sont plus complexes, même si elles sont liées. Constatons d'abord que les écrivains des années soixante-dix ne sont plus dans la situation d'émergence que je viens de décrire pour les deux décennies précédentes. Ils sont, pour ceux dont on vient de parler, des écrivains reconnus, qui n'ont plus de comptes à rendre à un discours social, à une norme. Plus : c'est peut-être par leur rupture même avec une norme unanimitaire, avec cette « éternelle nouveauté de vivre par milliers confondus, et forts d'un royaume hypothétique » que stigmatisait Kateb Yacine dans *Le Polygone étoilé* (17), qu'ils s'affirment écrivains. C'est donc précisément

lorsqu'il est sommé ainsi de trouver des mots nouveaux pour des vécus aphasiques, que l'écrivain va dans un premier temps décevoir l'attente par trop balisée à laquelle il doit répondre. Les grands textes qu'on vient de citer ne sont pas les descriptions du quotidien de l'immigré que les lecteurs attendent alors. D'emblée, ces écrivains déjà confirmés vont inventer un dire, et même une poétique nouvelle pour cet espace de stupeur qu'est l'expérience de l'émigré, car elle n'a jamais été dite jusque-là de l'intérieur. En ce sens, l'analphabétisme du « héros » de *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, qui brandit au nez de ses interlocuteurs pressés son adresse de destination rédigée sur un bout de papier – que lui-même ne sait pas lire – est emblématique : les mots dont dépend la vie de l'émigré ne lui appartiennent pas, et l'écriture atypique du roman sera en partie l'expression de cette aphasie, comme le sont aussi l'écriture poétique de *La Réclusion solitaire* et l'extraordinaire des anecdotes extrêmes narrées par ces trois romans.

Dès lors, la réponse de ces trois écrivains des années soixante-dix à l'attente de mots pour un vécu aphasique va développer une double dynamique : une marginalisation certaine par rapport à une attente stéréotypée (attente contradictoire d'un discours prévisible sur une réalité inédite), mais aussi un dire de la stupeur productif dans sa marginalité même. Car, par définition, les paroles pour une réalité jamais dite ne peuvent venir de discours déjà entendus et familiers. La productivité sémantique de ces trois grands textes viendra donc en partie de leur étrangeté, que les écrivains affichent avec ostentation : Boudjedra dans la structure arachnéenne de son récit, à l'image du labyrinthe du métro, Ben Jelloun dans l'extraordinaire suggestif de l'anecdote vraie narrée, Dib dans le déplacement de l'objet vers une réflexion plus vaste sur la vie, la folie, l'amour et l'écriture dont la marginalité d'un immigré atypique, même si elle y trouve sa signification la plus profonde, est d'abord le révélateur.

La marginalité de l'immigré de ce fait n'est plus seulement sociale : le social n'est-il pas d'abord le fruit d'un discours, d'une catégorisation ? L'écrivain retrouve ainsi sa véritable fonction : celle d'inventeur de mots justes pour l'innommé. Il est chargé, comme l'est Habel par l'Ange de la Mort dans le roman de Dib, de « donner à chaque chose précisément un nom ». Et en même temps il quitte, comme Habel, le statut d'objet dans une parole qui ne lui appartient pas, pour devenir la métaphore de l'énonciation elle-même. C'est dans sa relation mortelle à l'écrivain Éric Méry, dont

« les mots ne parlaient que de nous », que Habel renverse le sens du dire, et se pose en même temps face à son frère qui l'a chassé vers l'insensé, en possesseur d'un sens que son frère ne pourra jamais saisir parce qu'il est resté, n'a pas connu lui-même l'exil fécond de la ville autre et de la folie.

Éric Merrain comme le frère de Habel deviennent alors paroles inefficaces, parce que l'un et l'autre, en poussant Habel dans les chemins de l'in-sensé, hors des significations balisées, n'ont pas vu qu'ils le consacreraient diseur. En effet, seul l'in-sensé peut produire le sens nouveau. Habel – le fou – devient par son exil même la métaphore du pouvoir de dire et de nommer. Rompant avec tous les clichés d'un discours convenu élaboré ailleurs, l'émigré devient le lieu même du travail d'écrire. Son exil, de géographique, devient l'exil hors de la norme d'un discours social, d'une doxa, ce qui est précisément la condition de l'écriture. Et en même temps qu'elle opère cette rupture avec une doxa, l'écriture des années soixante-dix réalise cette autre caractéristique de la modernité artistique selon Baudrillard : se prendre elle-même pour objet, en faisant de la marginalité identitaire et géographique de l'émigré la marge même de l'écriture, l'espace de la rupture de son discours avec celui d'une norme sociale localisée.

La tâche de décrire le quotidien de l'émigration-immigration, attendue par le public, sera de ce fait reléguée à partir du début des années quatre-vingts aux écrivains dits de la deuxième génération de l'immigration. La nouveauté de ce courant littéraire lui permet en effet de revenir à une situation d'émergence. Cependant il ne s'agira plus pour ces jeunes écrivains de revendiquer l'existence d'une identité pouvant brandir un territoire comme étendard, mais au contraire de revendiquer un espace identitaire privé d'espace géographique. Un espace purement discursif, donc, dont la localisation échappe aux définitions identitaires traditionnelles, essentialistes, binaires. Espace discursif de l'entre-deux, du mouvement, du voyage : l'émigré-cliché n'est-il pas celui qui porte sa célèbre valise en carton, celle-là même derrière laquelle disparaît le personnage sans nom de *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, roman qui caractérise son texte même comme une topographie, comme un dire d'espace problématique ?

Pour ce qui est des écrivains reconnus dont on vient de parler, on se retrouve donc dans une ambiguïté comparable, du fait de la complexité du littéraire, à celle décrite en fin de première partie : d'une part la fonction performative de production d'une identité nationale se définissant par un

espace et une carte géographiques les empêche de faire état d'une émigration dont le non-lieu ne pourrait que faire éclater le discours identitaire collectif d'une culture naissante, mais d'un autre côté, lorsque poussés par l'actualité ils se saisissent sporadiquement de ce thème, c'est pour voir en la marginalité de l'émigré une représentation possible de la marge de l'écriture, et même de son désastre, qui rejoint le tragique évoqué plus haut : Boudjedra ne nous parle d'un émigré que pour en représenter le sacrifice, comme il représentait six ans plus tôt le sacrifice de la mère dans *La Répudiation*, et trois ans plus tard celui de Samia dans *L'Insolation*. Et chez Dib, Habel décide de lui-même de se sacrifier en se perdant volontairement dans la folie de Lily, qui pourrait bien être également celle de l'écriture.

Ce désastre inhérent à la littérarité est-il pour autant dislocation ? Et son rapport avec le désir de cohérence dans l'affirmation identitaire est-il toujours ce rapport de complémentarité-dissociation ? Il convient, pour répondre à ces questions, de les replacer davantage encore qu'on ne l'a fait jusqu'ici dans une perspective historique, perspective qui prendra davantage en compte l'opposition entre modernité et postmodernité que nous suggère précisément le concept de postmodernité développé entre autres par Lyotard (1979). Le concept de dislocation peut d'ailleurs être lu comme inhérent à cette approche, même si en ce qui me concerne j'ai privilégié celui de dissémination, ou celui de délocalisation. Mais qu'importe le terme choisi : l'essentiel est ici la perte d'une cohérence identitaire liée à un lieu permettant de la définir, et à un système d'explication, ou métarécit, sur lequel se fondent les identités collectives et les ruptures dont elles se réclament. On a déjà vu comment la complexité du littéraire relativise, entre autres par le concept de désastre cher à Blanchot, la binarité idéologique sur laquelle reposent ces ruptures. La postmodernité permettra une distance encore plus grande avec ces métarécits et une prise en compte des limites du discours devant une réalité brute souvent irréductible à leurs schémas d'explication globalisants. On touche ici la dimension véritablement post-moderne du concept de dislocation : ruine de cohérences discursives qui éloignaient du disparate, de la part de non-explicable que comporte nécessairement le réel, et en même temps spatialisation de cette ruine de cohérences, puisqu'en matière identitaire ces cohérences se caractérisent le plus souvent par le rattachement à un lieu, qui va ici se perdre.

La dislocation postmoderne ?

Signant la fin des métarécits, des métadiscours de la modernité qui ont abouti aux décolonisations des années soixante⁴, la postmodernité qui se développe à partir du début des années quatre-vingts dans la littérature qui nous préoccupe ici va s'y traduire d'abord par une relative perte du lien obligatoire au lieu identitaire. Lorsque Driss Chraïbi publia en 1966 *Un Ami viendra vous voir* et en 1975 *Mort au Canada*, personne ne fit état de ces romans, parce que l'action ne se situait plus au Maroc. Et lorsqu'en 1977 Mohammed Dib publie *Habel*, dont l'action se passe à Paris, ce sera son dernier livre aux éditions du Seuil, et la série de romans « nordiques » (1985, 1989, 1990, 1994) qui suit sera publiée successivement chez Sindbad, grâce à Abdelwahab Meddeb, puis chez Albin Michel, où ils recevront enfin la consécration qu'ils méritent, puisque je considère qu'on a là la part la plus fascinante de l'œuvre de cet écrivain majeur.

Par ailleurs, les thèmes des travaux universitaires évoluent. Si, il y a vingt ou trente ans, peu de travaux sur l'œuvre de Mohammed Dib portaient sur d'autres textes que sa fameuse trilogie « Algérie » des années cinquante, depuis dix ans la plupart des thèses qui me sont proposées sur cet écrivain, même en Algérie, portent sur ses romans dits « nordiques ». Plus encore : cet intérêt de la critique universitaire ne se porte pas que sur les romans « nordiques », mais sur l'ensemble des textes « délocalisés » aussi dans leur écriture de ce grand écrivain. Des textes atypiques comme *La Nuit sauvage* (1995), *L'Arbre à dire* (1998), et *Comme un bruit d'abeilles* (2001) attirent de plus en plus les chercheurs, qui choisissent leur sujet moins à partir d'un *a priori* idéologique sur la localisation référentielle des textes, que de l'évolution réelle d'une littérature de plus en plus disséminée. En effet, plus que de l'évolution d'un écrivain, qui pourrait être un fait isolé, la postmodernité littéraire est affaire de réception, car c'est celle-ci surtout qui est véritablement significative d'un changement de mentalité, de vision du

4 Notre militantisme anticolonialiste des années cinquante et soixante se réclamait volontiers de la modernité, du modernisme de nos positions, qui étaient effectivement encore assez nouvelles, et s'inscrivaient, autre caractéristique de la modernité, en *rupture* avec le conservatisme, dominant alors, du discours colonial. Il avait également cette autre caractéristique de la modernité qu'était notre conscience d'être un *groupe*, encore minoritaire, mais dont la rupture représentait indubitablement pour nous *l'avenir*. Faut-il préciser que cette conception très optimiste de l'Histoire devait être sérieusement battue en brèche par la suite ?

monde. Et par cette réception postmoderne libérée des *a priori* idéologiques et de leur paternalisme fréquent, l'écrivain maghrébin n'est plus enfermé dans son Maghreb natal.

La dislocation postmoderne porte également depuis les années quatre-vingts sur la définition des genres littéraires, dont on a vu cependant qu'elle avait déjà été bien mise à mal par Kateb Yacine dans *Nedjma* dès les années cinquante. Les années quatre-vingts voient apparaître une variété de plus en plus grande de types d'écritures et le recours à des genres jusqu'ici impensables parce que la littérature maghrébine se devait d'être « sérieuse ». On voit apparaître des genres inattendus comme le roman policier, qui pourtant se révèlent au diapason de l'horreur que vit l'Algérie dans la décennie noire, chez Yasmina Khadra, cependant que Driss Chraïbi s'amuse avec son Inspecteur Ali dans un roman policier « pour rire » qui n'en dit pas moins, lui aussi, des vérités essentielles sans en avoir l'air. Et là encore la recherche universitaire suit ce mouvement d'oscillation des genres, en s'interrogeant de plus en plus sur le développement de l'autobiographie, de l'autofiction et de leurs variantes. Cette démultiplication générique est accompagnée par la féminisation de l'écriture, essentiellement virile, si l'on excepte Assia Djebar, jusque dans les années soixantedix. Enfin, cette dissémination générique, ce retour d'un référent souvent féminin et cette irruption du biographique permettent une délocalisation encore plus grande, rendant impossible à qui penserait encore une telle entreprise justifiée, de « classer » des écrivaines typiquement de l'entre-deux comme Leïla Sebbar, Malika Mokeddem ou Nina Bouraoui, qui ne sont pourtant pas parmi les moindres. En revanche, l'irruption parallèle du féminin et de l'autobiographique peut être mise en rapport avec ce retour du référent dont j'ai déjà parlé comme d'une autre caractéristique de la postmodernité littéraire.

Cette dissémination générique fait l'intérêt majeur de l'œuvre de maturité d'Assia Djebar, dont le texte le plus beau est sans conteste *L'Amour, la Fantasia*, qui paraît en 1985 après une dizaine d'années sans production littéraire notable mais durant lesquelles l'auteure s'était en partie consacrée au cinéma, avec entre autres le film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* en 1978. *L'Amour, la Fantasia* illustre bien cet aspect non-défini qui a permis à Marthe Robert de qualifier le roman de genre « bâtard », sans définition identitaire stricte, qui vole aux autres genres une identité éparse et multiple, devenant ainsi le genre même de l'*in-between*, si on revient de

la psychanalyse à la théorie post-coloniale. Dans ce roman tous les registres se mêlent, de la fiction à l'autobiographie, de l'histoire politique à son déchiffrement dans l'intimité de ses acteurs, des voix plurielles des femmes silencieuses aux voix singulières, tant de l'auteure que d'autres femmes, réelles ou fictives. Le modèle romanesque figé y est donc déstabilisé, mais c'est pour y trouver peut-être son essence même de genre bâtard, de genre de l'entre-deux, de genre sans identité. Cette déstabilisation générique de ce fait n'a plus rien de commun avec celle que pratiquait Kateb Yacine dans *Nedjma*, où il s'agissait, même si l'auteur ne le théorisait pas, de faire éclater en quelque sorte le genre importé du roman. L'entre-deux générique d'Assia Djebar, après cette longue période de quasi-silence littéraire par laquelle elle vient alors de passer, est un carrefour mélodieux où se rencontrent tout naturellement, et harmonieusement, des modes de discours habituellement séparés. Il relève d'une ruine postmoderne de la clôture des genres littéraires, en même temps que s'apprête à tomber le Mur de Berlin, mais aussi d'une féminisation plus grande de l'écriture, dont la perte des définitions génériques strictes est peut-être une des caractéristiques majeures, si tant est qu'on puisse parler d'« écriture féminine », c'est-à-dire reconstruire un nouveau ghetto définitionnel là où je viens précisément de montrer leur fin.

De même, les éditeurs se multiplient : si dans les années cinquante ou soixante, alors qu'elle n'était éditée qu'en France métropolitaine, la littérature maghrébine y avait en quelque sorte ses éditeurs « spécialisés », plus ou moins militants, comme Le Seuil, Denoël, Julliard, Maspero et Plon, il n'est plus aujourd'hui d'éditeur français qui n'ait au moins un écrivain maghrébin à son catalogue. Même la citadelle Gallimard s'y est ouverte et pratique à leur endroit un véritable travail d'éditeur, puisque Gallimard a découvert des écrivains d'aussi grande qualité que Boualem Sansal⁵ ou Salim Bachi⁶. La dislocation du champ éditorial est aussi renforcée par le développement récent de l'édition maghrébine. Si cette dernière rachète souvent les droits aux éditeurs français pour des « classiques » de la littérature maghrébine, elle publie également ses propres auteurs, dont certains, comme Mustapha Benfodil⁷ ou Kamel Daoud⁸, parmi bien d'autres, s'imposent par la qualité

5 Par exemple *Le Serment des Barbares* (1999), ou *Le Village de l'Allemand* (2008).

6 Par exemple *Le Chien d'Ulysse* (2000).

7 Par exemple *Archéologie du chaos (amoureux)* (Alger : Barzakh, 2007).

8 Par exemple *La Préface du Nègre* (Alger : Barzakh, 2008).

de leurs textes en Algérie et restent encore inconnus en France, créant ainsi une double spatialisation du champ littéraire maghrébin, où non seulement les auteurs les plus connus ne sont pas les mêmes, mais où les attentes du public ou les réactions de la presse sont très différentes.

Autre dislocation postmoderne, l'émergence à partir de 1983 de ce que nous tentions d'appeler à l'époque tantôt « littérature de la deuxième génération de l'immigration », tantôt « littérature "beur" », sans être jamais satisfaits par ces définitions toujours incongrues, parce que ne s'appuyant sur aucune localisation visible ni sur aucune cohérence de groupe, même si en 1983 la célèbre « Marche » des « beurs ⁹ », aboutissement visible de tout un mouvement associatif qui s'était amorcé depuis l'arrivée de la Gauche au pouvoir, nous avait fait croire à l'émergence d'une conscience de groupe créative. L'émigration-immigration avait été jusqu'au début des années quatre-vingts silencieuse, car pour les primo-immigrants, leur séjour en Europe, même s'il se prolongeait, n'était comme le dit Feraoun dans *La Terre et le sang* qu'une « parenthèse gigantesque, impuissante à changer le sens général d'une phrase » (10). Il est révélateur que dès 1952 cet auteur ait utilisé la métaphore de la parenthèse pour signifier la négation silencieuse de leur séjour hors du village par les émigrés, car c'est bien de parole qu'il s'agissait. Parole non-dite par eux de leur lieu d'exil qui ne pouvait avoir de sens, tendus qu'ils étaient vers le retour toujours repoussé et en fin de compte très souvent non réalisé au village, où la maison de type européen qu'ils construisaient souvent en dehors de celui-ci apparaît encore maintenant comme une incongruité dans le paysage. Il a donc fallu attendre que la génération suivante, née en Europe, soit en âge d'écrire, pour trouver des œuvres littéraires issues d'une immigration qui assume par cette parole problématique son absence de lieu identitaire. Car l'espace dans lequel habite l'immigration ne peut pas être revendiqué emblématiquement comme rupture d'une périphérie avec le centre du pouvoir, puisque cet espace est dans ce centre même. L'absence de lieu, dans la logique d'un discours identitaire, entraîne l'interdit du sens. La deuxième génération n'a commencé à parler et à exister en tant que telle qu'à partir du moment où elle a envisagé, entre autres par cette « Marche » ou par le mouvement associatif qui se développait alors dans les banlieues, particulièrement autour de la question de l'inscription ou non de ces jeunes

9 On en trouvera le récit par l'un de ses animateurs dans BOUZID, *La Marche. Traversée de la France profonde* (Paris : Sindbad, 1984).

Français sur les listes électorales, les modalités de son insertion dans le paysage politique français et son discours. « La France, c'est comme une mobylette, ça marche au mélange », l'un des slogans de cette « Marche », était de ce point de vue une formule tout à fait significative, tout comme le sous-titre du récit de Bouzid.

La dislocation postmoderne qu'on vient de décrire va en tout cas rendre plus facile une prise en compte de ce dire sans lieu. C'est en partie parce qu'ils affirment emblématiquement l'entre-deux dans lequel ils se développent que ces textes migrants vont d'abord se signaler. C'est le cas du plus connu des romans « beurs », *Le Gone du Chaâba* (1986) d'Azouz Begag. Le titre repose sur une double et énergique localisation contradictoire par les langages en présence, puisque si *chaâba* désigne le bidonville en arabe, *gone* est un mot de patois lyonnais très courant pour désigner l'enfant. Or, justement, le renforcement de cette localisation par le titre va, ici, annuler la localisation par la surcharge même de cette dernière, et caractériser la migration, qui sera aussi celle de tous les jeux humoristiques sur la rencontre des langues qui font une grande part de l'agrément de la lecture de ce livre, le plus célèbre encore de l'auteur. Même phénomène, renforcé par le contenu du récit, dans le titre du roman véritablement fondateur de cette émergence tardive : *Le Thé au Harem d'Archi Ahmed*, de Mehdi Charef (1983). Ce titre, qui est en fait la déformation par le cancre de la classe de la question « Le théorème d'Archimède », invite au voyage et comporte tous les signes d'un exotisme arabe de pacotille, jusqu'au moment où on s'aperçoit qu'en fait il ne veut strictement rien dire, et que de plus ce cancre n'est même pas issu d'une famille maghrébine, mais qu'il est bien « franco-français » comme plusieurs autres personnages de ce récit semi-autobiographique. De plus, contrairement à celui de Begag, le roman de Charef n'est pas que l'histoire d'un héros issu d'une famille d'origine arabe, mais celle de tout un groupe pluri-ethnique, cassant de ce fait l'assimilation par le discours raciste entre les désordres dans les banlieues et l'origine arabe supposée des délinquants.

C'est d'ailleurs une dimension très fréquente dans cette littérature émergente et dans certains textes qui l'annoncent que ce jeu des titres avec une localisation identitaire se révélant fausse, comme une sorte de pied de nez au lecteur. C'est le cas de l'excellent roman de Farida Belghoul, *Georgette !* (1986), dans lequel une enfant, affublée de ce prénom par une vieille dame rencontrée dans un jardin public, narre délicieusement ses va-et-vient entre

les discours cocassement contradictoires de son père et de son institutrice, dans une logique enfantine semi-déirante à travers laquelle les adultes que nous sommes reconnaissons des discours sociaux ainsi distancés et leurs clichés. C'est le cas aussi des romans de Tassadit Imache, dont les titres – *Le Rouge à lèvres* (1988) et *Une Fille sans histoire* (1989) – jouent sur une attente paternaliste reposant sur des idées toutes faites concernant les filles issues de l'immigration, pour la déjouer sarcastiquement par une histoire toute autre, montrant alors une mouvance, une migration inattendue du sens lui-même. Ce jeu ironique avec les titres avait été initié quelques années plus tôt par Leïla Sebbar avec *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* (1982) et surtout *Les Carnets de Shérazade* (1985), où cette jeune « beurette » en rupture de ban fait en auto-stop le tour de France des lieux où a vécu... Arthur Rimbaud !

Certes, tous les titres n'ont pas cette légèreté ironique. Mais même si *Le Sourire de Brahim* (1989), de Nacer Kettane, le fondateur de Radio-Beur, est plus lourdement pédagogique, ce roman s'inscrit également dans ce que je pourrais appeler une localisation en « ni-ni » (ni ce côté ni l'autre de la Méditerranée) qu'on peut trouver aussi dans le titre *Ils disent que je suis une Beurette* (1993), dont l'auteure s'appelle de plus Soraya Nini. La plupart de ces romans dits de la deuxième génération de l'émigration-immigration s'inscrivent donc ostensiblement dans une délocalisation, non seulement géographique, mais sémantique, dans des jeux parfois savoureux sur les langages ou sur les attentes exotiques des lecteurs.

Ces jeux ironiques de certains titres avec les discours médiatiques définissant l'immigration par son « origine » ne suffisent pas, cependant, à créer une conscience de groupe. Depuis l'enthousiasme du début des années quatre-vingts, que cristallisaient la « Marche », la création des radios libres, et les premiers textes littéraires de ce nouvel ensemble d'écrivains inclassables, les temps ont changé, et la dislocation même du paysage identitaire qui avait permis leur émergence va les empêcher de se constituer en groupe, alors même que leurs récits se ressemblent bien souvent. On ne trouve pas chez ces écrivains ni chez leurs éditeurs, qui les présentent souvent sans aucune référence à d'autres écrivains comparables, cette conscience de faire partie d'un groupe « émergent » que l'on trouvait par exemple lors des débuts de la littérature maghrébine (cf. l'interview célèbre de Mohammed Dib et Mouloud Feraoun parue dans les *Nouvelles littéraires* des 15 et 22 octobre 1953 dont je parlais plus haut), conscience relayée

par la critique dans toute la longue période d'émergence de cette littérature et portée bien sûr, entre autres, par l'actualité de la guerre d'Algérie. Dans leurs interviews, ces nouveaux écrivains (et les critiques qui les interrogent) se situent bien plus dans une relation individuelle avec un référent sociologique lourd que dans une dissidence littéraire collective par rapport à une visibilité qui serait celle d'un Centre qui tarderait à les reconnaître, comme le faisaient par exemple dans les années soixante-dix les poètes regroupés autour de la revue *Souffles* au Maroc.

Et de fait, après les spéculations et l'attente que plusieurs d'entre nous, parmi lesquels Alec Hargreaves, avons pu développer dans les années quatre-vingts, force est de constater qu'il n'y a plus guère de visibilité, actuellement, de cette « littérature beur » en tant que phénomène global, dynamique, même si les écrivains continuent à produire. Les quelques sporadiques réalisations collectives, comme en 2007 l'anthologie-manifeste du collectif *Qui fait la France ?*¹⁰, *Chroniques d'une société annoncée*, n'arrivent guère à la médiatisation et à la visibilité qu'eut la même année le manifeste bien plus élitiste *Pour une Littérature-monde* (Le Bris, 2007), qui n'a d'ailleurs pas non plus contribué à créer un groupe d'écrivains « francophones » protestant contre l'exclusion dont ils sont victimes par le concept même de francophonie. Ces entreprises collectives sont en effet vouées, en période postmoderne, à une relative inefficacité en tant que manifestes. La tentative qu'elles propulsent – créer une cohérence groupale et discursive – même si elle repose sur cette dimension essentielle de la modernité qu'est la rupture, n'en est pas moins aussitôt disloquée en tant que discours, métarécit. La postmodernité signale d'abord les limites des pouvoirs du langage, là où la modernité des années précédentes soumettait au contraire le réel pourtant têtu aux nécessités du discours et de sa cohérence.

Car la postmodernité est aussi pour cette littérature l'époque, depuis le début des années quatre-vingts, de ce que j'ai appelé ailleurs (1990) le « retour du référent ». À la moderne subversion par le signifiant que prônait autour de 1970 l'équipe de *Souffles*, et à l'opacité de ce signifiant que produisait bien souvent cette subversion textuelle, succèdent des écritures beaucoup plus transparentes, dont l'opacité a été comme dévorée par l'horreur grandissante du réel dont les textes se font les témoins. On peut en particulier observer cette évolution dans l'œuvre d'un écrivain comme

10 Nom derrière lequel on peut lire aussi « Kiffer la France ».

Rachid Mimouni, dont la subversion politique reposait dans ses premiers textes, comme *Le Fleuve détourné* (1982), sur un travail textuel fortement inspiré par l'écriture de Kateb Yacine, et dont le dernier roman, *La Malédiction* (1993) n'est plus que la chronique au jour le jour, sans aucun travail littéraire, de la terrifiante montée de l'islamisme et de ses exactions autour d'un hôpital. Le dire littéraire a perdu sa superbe, le *logos* est disloqué, laissant voir son impuissance devant l'horreur du réel, tellement énorme qu'aucun discours ne peut plus l'expliquer. Caractéristique de la post-modernité, la mort du *logos* a été rejointe, chez les nombreux écrivains souvent éphémères que suscita le terrorisme, en Algérie, par l'indicible de cette horreur, face à laquelle le langage exhibe son impuissance car aucune explication n'est vraiment satisfaisante. Cette horreur est à proprement parler l'in-sensé. Comme le discours qui prétend le porter, le sens est disloqué.

C'est là qu'apparaît l'actualité de l'œuvre de Mohammed Dib, toute entière habitée par cette impuissance du langage que l'horreur du réel ne nous fait découvrir que maintenant. Et c'est peut-être aussi la raison pour laquelle il a toujours occupé dans le champ littéraire maghrébin cette place à part. Sa réflexion sur l'impuissance de la parole devant l'horreur – celle de la guerre – est explicite dans la postface de *Qui se souvient de la mer* (1962). Très vite, ce thème, que j'ai relevé dès *L'Incendie* (1954), deviendra central dans son œuvre, aboutissant dans *Cours sur la rive sauvage* (1964) à cette « rive sauvage », précisément, où se casse la parole face à l'indicible, cependant que « Le rire fou de Hellé s'est répercuté d'un bord à l'autre du monde » (derniers mots du roman, 159). À ce rire répond, à la dernière page de *Dieu en Barbarie* (1970), Kamal Waëd partant « d'un grand rire strident qui se répercuta longuement dans la nuit déserte ». De la même façon, à la fin des *Terrasses d'Orsol*, Ed parle à Aëlle d'Aëlle, sans la reconnaître :

- Je retrouverai Aëlle aussi.
- Ed, tu es à Jarbher. Je suis Aëlle.
- Aëlle. Ah, Aëlle... Elle est là-bas, à Jarbher. [derniers mots du roman]

Comme la raison d'Ed ou de Habel, la parole est disloquée, car toute tentative de maîtrise du réel est illusoire ; ce qui fait qu'à la fin de *La Danse du Roi* l'érudite Wassem ouvre ce grand portail qui donne sur le vide, remue les lèvres sans qu'il en sorte un son, et s'écroule. L'écriture de Dib débouche le plus souvent sur ce que j'ai pu appeler aussi un « dire de la stupeur ». Stupeur d'une parole qui a perdu ses pouvoirs sur cette terrible

« rive sauvage » où l'auteur l'a menée, stupeur d'une parole disloquée. Et pourtant, en 1968, on est encore loin de parler de postmodernisme...

Si cette dislocation du langage, et plus précisément celle du discours identitaire et de sa cohérence que revendiquait dès les débuts l'engagement anticolonialiste, peut être perçue comme liée au postmodernisme dans lequel nous vivons depuis les années quatre-vingts, on a pu voir cependant que dès les débuts, cette littérature émergente, malgré son lien avec l'affirmation identitaire, s'est développée souvent sur ce qu'il faut peut-être appeler un mode mineur. Celui-là même de la littérature, qui assume, loin du monologisme binaire de l'idéologie et tout en participant parfois à celle-ci, la complexité effrayante du réel. Et tant pis si cette lucidité ultime débouche en fin de compte sur la stupeur chez Mohammed Dib, sur le désastre chez Blanchot : c'est précisément la grandeur du dire littéraire que d'assumer cet effroi, de se construire dans sa propre dislocation.

Références bibliographiques

- BEGAG, Azouz, *Le Gone du Chaâba*. Paris : Le Seuil, 1986.
- BELGHOUL, Farida. *Georgette !* Paris : Barrault, 1986.
- BEN JELLOUN, Tahar. *La Réclusion solitaire*. Paris : Denoël, 1976.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du Désastre*. Paris : Gallimard, 1980.
- BONN, Charles. *Anthologie de la littérature algérienne*. Paris : Le Livre de poche, 1990.
- BOUDJEDRA, Rachid (1969). *La Répudiation*. Paris : Denoël, 1969.
- . *L'Insolation*. Paris : Denoël, 1972.
- . *Topographie idéale pour une agression caractérisée*. Paris : Denoël, 1975.
- CHAREF, Mehdi. *Le Thé au Harem d'Archi Ahmed*. Paris : Le Mercure de France, 1983.
- CHRAIBI, Driss. *Les Boucs*. Paris : Denoël, 1955.
- . *Un Ami viendra vous voir*. Paris : Denoël, 1966.

—. *Mort au Canada*. Paris : Denoël, 1975.

COLLECTIF Qui fait la France ? *Chroniques d'une société annoncée*. Paris : Stock, 2007.

DIB, Mohammed. *L'Incendie*. Paris : Le Seuil, 1954.

—. *Qui se souvient de la mer*. Paris : Le Seuil, 1962.

—. *Cours sur la rive sauvage*. Paris : Le Seuil, 1964.

—. *La Danse du Roi*. Paris : Le Seuil, 1968.

—. *Dieu en Barbarie*. Paris : Le Seuil, 1970.

—. *Habel*. Paris : Le Seuil, 1977.

—. *Les Terrasses d'Orsol*. Paris : Sindbad, 1985.

—. *Le Sommeil d'Eve*. Paris : Sindbad, 1989.

—. *Neiges de marbre*. Paris : Sindbad, 1990.

—. *L'Infante Maure*. Paris : Albin Michel, 1994.

—. *La Nuit sauvage*. Paris : Albin Michel, 1995.

—. *L'Arbre à dire*. Paris : Albin Michel, 1998.

—. *Comme un bruit d'abeilles*. Paris : Albin Michel, 2001.

DJEBAR, Assia. *Les Enfants du Nouveau Monde*. Paris : Julliard, 1962.

—. *Les Alouettes naïves*. Paris : Julliard, 1967.

—. *L'Amour, la Fantasia*. Paris : J.C. Lattès, 1985.

FERAOUN, Mouloud. *La Terre et le sang*. Paris : Le Seuil, 1953.

—. *Le Fils du pauvre*. Paris : Le Seuil, 1954.

HADDAD, Malek. *Je t'offrirai une gazelle*. Paris : Julliard, 1959.

—. *L'Élève et la leçon*. Paris : Julliard, 1960.

—. *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*. Paris : Julliard, 1961.

IMACHE, Tassadit. *Le Rouge à lèvres*. Paris : Syros, 1988.

—. *Une Fille sans histoire*. Paris : Calmann-Lévy, 1989.

KATEB, Yacine. *Nedjma*. Paris : Le Seuil, 1956.

—. *Le Cercle des représailles*. Paris : Le Seuil, 1959.

—. *Le Polygone étoilé*. Paris : Le Seuil, 1966.

- KETTANE, Nacer. *Le Sourire de Brahim*. Paris : Denoël, 1989.
- LE BRIS, Michel et Jean ROUAUD (éds). *Pour une Littérature-Monde*. Paris : Gallimard, 2007.
- LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Minuit, 1979.
- MAMMARI, Mouloud. *La Colline oubliée*. Paris : Plon, 1952.
- . *L'Opium et le Bâton*. Paris : Plon, 1965.
- MEMMI, Albert et al. *Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française*. Paris : Présence africaine, 1964.
- MIMOUNI, Rachid. *Le Fleuve détourné*. Paris : Laffont, 1982.
- . *La Malédiction*. Paris : Stock, 1993.
- MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF, 1999.
- NINI, Soraya. *Ils disent que je suis une Beurette*. Paris : Fixot, 1993.
- ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. 1972. Paris : Grasset, 1988.
- SEBBAR, Leïla. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Paris : Stock, 1982.
- . *Les Carnets de Shérazade*. Paris : Stock, 1985.
- SENAC, Jean. *Le Soleil sous les armes. Éléments d'une poésie de la résistance algérienne*. Rodez : Subervie, 1957.
- SENGHOR, Léopold Sedar. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*. Préface de J.-P. Sartre. Paris : PUF, 1948.

1. ERRANCES ET COMMUNAUTÉS IMAGINAIRES



Cyril VETTORATO

Université Paris 13

L'INVENTION DE LA DIASPORA : L'EXEMPLE DES « AMÉRIQUES NOIRES »

Ce travail entend proposer une réflexion sur les liens entre une poésie et une diaspora. Ce dernier terme désigne d'abord un processus dynamique, à savoir la dispersion d'un peuple à travers le monde ; par extension, il sert à qualifier les communautés d'un peuple dispersé. Ainsi parle-t-on de diaspora chinoise ou encore arménienne pour se référer à l'ensemble des personnes partageant les origines en question mais résidant à divers autres endroits du globe. La diaspora est bien une forme d'appartenance, mais une appartenance marquée par l'absence de l'origine, par une cassure primordiale ; il s'agit, pour reprendre les termes de Stuart Hall, d'être « chez soi de loin » (Hall 243) ; d'habiter le monde de façon double, à la manière de la « conscience dédoublée » dont parle Du Bois (Du Bois 11) ; de se définir et surtout d'être défini par autrui en référence à un ailleurs projectif. Dans cet exil généralement forcé se donne à voir le processus qui nous occupe ici, celui de dislocation culturelle.

Lorsque l'on parle de « dislocation culturelle » à propos d'une diaspora, un exemple particulièrement frappant est celui de ces « Amériques Noires » qu'a dessinées Roger Bastide en 1967. Née de l'expérience traumatique de la traite transatlantique, l'histoire de cette diaspora articule de façon toute particulière la dispersion démographique avec l'idée de dislocation culturelle. Les conditions particulières selon lesquelles les esclaves africains furent privés de leurs cultures d'origine – rappelons qu'ils comptaient parmi leurs rangs près de quarante ethnies différentes rien que pour les États-Unis – en font un exemple unique dont la force n'a cessé de fasciner anthropologues et historiens. Tout un pan des sciences humaines et sociales s'est ainsi escrimé à faire accepter l'idée selon laquelle la diaspora africaine américaine aurait perdu tout legs culturel africain, qu'elle était une sorte de communauté dénoyautée, privée de tout héritage réel. Frazier écrit ainsi

que « jamais dans l'histoire, un peuple n'a été dépossédé de son héritage social comme les Noirs américains. Rien ne reste des coutumes et des usages, des espoirs et des craintes qui caractérisent la vie de leurs ancêtres en Afrique » (Reynier 1). À propos de l'espace caraïbe, des thèses similaires ont été développées par M. G. Smith et Orlando Patterson (Scott 107). Melville Herskovits, à la suite de Franz Boas, a défendu les thèses contraires, développant toute une tradition anthropologique qui a mis en évidence les survivances africaines dans le Nouveau Monde, que ce soit dans la religion ou encore dans la musique.

Dans tous les cas, même lorsque l'on admet la persistance de traits culturels africains, on ne peut nier que ceux-ci se déploient sur une fissure fondamentale, née de la violence esclavagiste. Les survivances musicales, linguistiques, religieuses, dessinent en creux la figure d'une Afrique « fantôme », pour pasticher le titre de Michel Leiris – une Afrique éparse, une Afrique puzzle dont la diaspora a été dépossédée et qu'elle fait revivre de façon imaginaire à travers des pratiques multiples. La culture de la diaspora se trouve forcément dans une position marginale par rapport à la culture nationale qui l'abrite, précisément parce qu'elle est l'antithèse d'une culture nationale, même si elle en adopte parfois les flonflons et l'apparat. Car, pour citer le poète afro-brésilien Nelson Maca, « Para o homem violentamente transplantado, não pode haver fronteiras nacionais. Nossa pátria é nossa dispersão ¹ ». La culture de diaspora est en elle-même dispersion. Son unité réside dans l'impossibilité d'une unité. Le pluriel, le multiple, en sont les caractéristiques fondatrices.

S'il y a donc un « peuple noir » (Du Bois), qui se fait jour au début du vingtième siècle, celui-ci n'a rien d'un retour à une entité d'avant la dislocation ; il est une création nouvelle, une identité transnationale marquée par une quête d'unité dans le multiple. L'idée selon laquelle il existerait un groupe que l'on pourrait qualifier de diaspora africaine des Amériques et qui bénéficierait d'un certain degré de conscience de lui-même est en effet une idée très moderne. Si la diaspora en tant que fait démographique existe depuis l'esclavage, elle n'existe véritablement en tant que « communauté imaginée » (Benedict Anderson) que depuis le vingtième siècle. Or, ce qui nous intéressera ici dans la notion de diaspora, ce n'est pas sa dimension

1 « Pour l'homme violemment transplanté, il ne peut pas y avoir de frontières nationales. Notre patrie est notre dispersion. »

démographique, mais comment un imaginaire commun est généré par une dislocation première. Du déplacement originel que constitue la traite trans-atlantique naît une nouvelle « communauté imaginée » que la littérature, à l'ère moderne, a contribué à façonner. L'étude de la poésie des Amériques Noires nous fournit ainsi des indices précieux sur ce que nous avons appelé l'invention de la diaspora – tout comme Valentin Yves Mudimbe a parlé d'« invention de l'Afrique ».

Reste que relier l'étude des textes poétiques à l'idée d'invention de la diaspora ne va pas de soi. Toute une tradition classique s'est contentée de lire le fait diasporique comme un processus positif basé sur la conservation d'un bagage commun : préservation de « l'identité ethnique ou ethno-religieuse » chez Gabriel Sheffer, « conscience ethno-communautaire » chez William Safran, « forte conscience de groupe ethnique » chez Robin Cohen (Chivallon 25). La diaspora est alors définie de manière positive par la persistance d'éléments culturels. Elle est une communauté parce qu'elle est cimentée par le maintien d'une conscience communautaire ; dans ce sens, la culture communautaire peut être vue comme un élément déjà présent, qui se perpétue à travers le temps. La littérature, dans ce cas, ne ferait que la représenter, la mettre en scène de façon tautologique.

Notre perspective sera toute autre, car nous pensons que la culture de la diaspora ne doit pas être vue comme la préservation d'une origine authentique, dans notre cas comme la survivance pure d'une Afrique inviolée. Pour cela, nous devons repenser le concept de tradition. Il s'agira de voir la tradition non comme un héritage, mais comme un processus actif. C'est ce qu'affirme l'anthropologue jamaïcain David Scott dans *Refashioning Futures* :

[...] tradition is an active process; [...] it depends on a social will, on an active and ongoing labor; [...] it is not about the past as such but its connection to the present and an anticipated future. On this account, in other words, a tradition is not merely – indeed not at all – about receiving wisdom or about the mere celebration of what we suppose our forefathers did. For tradition is not merely an inheritance, something that you *get*. Tradition is not a passive, absorptive relation between the past and the present. Rather tradition presupposes an active relation in which the present *calls upon* the past.² (Scott 115)

2 « [...] la tradition est un processus actif ; [...] elle dépend d'une volonté sociale, d'un travail actif et continu ; [...] elle ne concerne pas le passé en tant que tel mais sa connexion avec le présent et un futur anticipé. Pour cette raison, en d'autres termes, une tradition ne consiste pas seulement – et même pas du tout – à recevoir de la sagesse ou à simplement célébrer ce que l'on suppose que nos ancêtres ont fait. Car la tradition n'est pas seulement

Selon cette nouvelle définition, la tradition désigne la façon dont le passé est invité à opérer dans et sur le présent : la façon dont le passé est inventé et rendu présent dans l'instant présent par diverses opérations culturelles. La tradition n'a rien d'immuable, elle est une pratique. Dans ce sens, la littérature ne fait pas que colporter la tradition propre à une communauté fermée sur elle-même, elle participe de l'invention de cette communauté, en effectuant l'opération active de la tradition. Stuart Hall, autre grand penseur de la diaspora, ne dit pas autre chose lorsqu'il avance qu'« au lieu de la concevoir comme un élément déjà pleinement constitué que les nouvelles pratiques culturelles ne feraient que représenter, [il faut] considérer l'identité comme une production toujours en cours » (227). Plus loin il affirme, « le passé continue de nous parler. Simplement, il ne s'adresse plus à nous comme un simple "passé" factuel, car notre relation à ce passé, comme celle de l'enfant à sa mère, se situe toujours déjà "après la rupture". Elle est toujours construite à travers le récit, le mythe, la mémoire et l'imagination » (231). Autant d'éléments dont participe la littérature, et notamment la poésie.

Solliciter, convoquer le passé selon certaines modalités est en effet l'une des propriétés de ce genre. L'imagination poétique manipule de grands symboles qui servent à articuler un imaginaire collectif ; dans le cas de cette poésie moderne qui s'est donnée pour objectif d'exprimer au mieux l'expérience de la diaspora africaine des Amériques, ces grands symboles sont l'Afrique et l'esclavage, c'est-à-dire le lieu originel d'avant la dislocation et l'opération historique qui a accompli cette dernière. On peut penser le fait diasporique à la lumière de cette idée. Nous rejoignons donc une fois de plus David Scott lorsqu'il définit la diaspora comme une « tradition discursive » – en gardant bien en mémoire la définition de la tradition évoquée précédemment. Cette tradition est constituée principalement par la mobilisation des figures historiquement produites de l'Afrique et de l'esclavage. Ces figures sont déployées pour produire idéologiquement des effets d'identité et de différence, en d'autres termes, des effets de communauté (Scott 125). La diaspora africaine ne peut se penser à l'aune d'aucune essence fixe, d'aucune culture figée qui se transmettrait par-delà les frontières ou qui aurait été éradiquée par la dislocation esclavagiste. Cette diaspora est une pratique discursive permanente, effectuée dans tous les

un héritage, quelque chose que l'on *reçoit*. La tradition n'est pas une relation passive, une relation d'absorption entre le passé et le présent. La tradition présuppose plutôt une relation active dans laquelle le présent *sollicite* le passé. »

domaines de la vie, par laquelle le passé est convoqué, invité à trouver un sens et une fonction dans le présent et en vue d'un futur imaginé – un futur refaçonné (Brathwaite 224).

Par exemple, quel sens faut-il donner à la présence de l'Afrique dans cette culture du Nouveau Monde ? La réponse est simple : l'Afrique est le nom même de cette perte, de cette dislocation culturelle. Stuart Hall a consacré de très beaux passages à cette idée dans ses textes sur le concept de diaspora : « L'Afrique est le nom du terme manquant, la grande aporie qui repose au centre de notre identité culturelle et lui donne un sens. [...] L'"Afrique" est le signifiant, la métaphore, de cette dimension de notre société et de notre histoire qui fut massivement supprimée, déshonorée et désavouée » (229, 259). Ce que fait la culture caribéenne, c'est « produire à nouveau » l'Afrique dans son récit propre. Et il en va de même avec cette autre grande figure qu'est l'esclavage, et ce dans l'ensemble des « Amériques Noires ». Un imaginaire structuré par de grands symboles est suscité par la dislocation.

L'étude de la poésie des « Amériques Noires » donne à voir le déploiement de l'imaginaire diasporique autour de ces grands symboles. Une plongée dans la tradition afro-brésilienne pourra dans un premier temps nous permettre d'étayer cette idée. Dans le Brésil post-esclavagiste, l'homme noir est bien un être de diaspora, privé de ses racines mais toujours dans une relation viscérale avec ce grand vide, tel un enfant sans mère – c'est d'ailleurs en ces termes que le dit le poète Oliveira Silveira dans son texte « Sinto as vezes que sou uma criança sem mãe » (« Je me sens parfois comme un enfant sans mère »), construit sur l'anaphore de la traduction d'un *spiritual* américain (« Sometimes I feel like a motherless child / a long way from home ») :

Que negro poderá dizer
que nunca se sentiu uma criança sem mãe
que vai pelo mundo a procura de quê ?
de quem ?

Que negro poderá dizer
que nunca se sentiu uma criança sem mãe
mesmo em África-mãe? ³ (de Camargo 66)

3 « Quel Noir pourrait dire / qu'il ne s'est jamais senti comme un enfant sans mère / qui traverse le monde à la recherche de quoi ? / de qui ? // Quel Noir pourrait dire / qu'il ne s'est jamais senti comme un enfant sans mère / même dans sa mère l'Afrique ? »

La rupture diasporique est définitive et laisse place à une présence-absence que rien ne peut combler, pas même un « retour au pays natal ». Dès lors, la dislocation peut devenir le lieu de la création, à travers la mobilisation de grands symboles. « Peregrinação à Gorea » (« Voyage à Gorée »), de l'écrivain et militant afro-brésilien Abdias do Nascimento (extrait du recueil *Axés do sangue e da esperança*), raconte, comme l'indique son titre, un pèlerinage sur l'île de Gorée, d'où sont partis tant d'esclaves en direction du Nouveau Monde. Le narrateur du poème, double de l'auteur, entreprend littéralement, par ce voyage, une plongée dans l'histoire qui lui permet d'évoquer le vécu de ses ancêtres, amenés de force dans les Amériques. L'arrachement violent à la terre d'Afrique, qui est à l'origine du destin diasporique, est mis en scène à travers des métaphores poétiques relevant de la plongée, de l'enfouissement. Dans la topographie présente de l'île de Gorée, l'œil du poète descendant d'esclaves va repérer les signes d'un passé barbare en accomplissant un voyage métaphorique vers les profondeurs :

tuas pedras limosas
 batidas pelas águas turvas
 pelas quais desço ao teu ventre oceânico
 da garganta dos afogados
 ainda se ouvem gemidos e maldições
 às mãos assassinas
 explodindo em flores de espuma [...] o clamor do sangue dos mártires
 que ensengüenta os paredões
 da tua "Maison des Esclaves" ⁴ (Nascimento 73)

La violence de l'arrachement esclavagiste est traduite par le champ lexical du bruit : « ainda se ouvem » (« on entend encore »), « o clamor do sangue » (« la clameur du sang ») ; le poète afro-brésilien est celui qui par son rapport intime avec l'esclavage est capable de percevoir le vacarme du passé dans le calme apparent du présent. Dans ces profondeurs métaphoriques de Gorée, comparées à un ventre, survivent les horreurs de la traite transatlantique, dont l'océan est le lieu primordial :

4 « tes pierres limoneuses / battues par les eaux troubles / dans lesquelles je descends jusqu'à ton ventre océanique / de la gorge des noyés / on entend encore des gémissements et des malédictions / lancées aux mains assassines / explosant en fleurs d'écume [...] / la clameur du sang des martyrs / qui ensanglante les murs / de ta "Maison des Esclaves". »

Desde ao ventre destas águas
[...] coalhadas de ossos
no dente dos turbarões de ronda
almas convulsas se debatem
nos sacrifícios humanos
ao deus da cobiça
da espoliação e
da intolerância

Pelo teu ventre aberto
Gorea
Alcanço a rota dos navios negreiros
Refaço a tragédia
o trajeto
A epopéia da minha raça ⁵ (Nascimento 75)

La réapparition énonciative finale du narrateur marque tout le paradoxe du fait diasporique : « alcanço a rota » (« j'atteins la route »), « refaço a tragédia / o trajeto » (« je refais la tragédie / le trajet ») – avec le jeu de sonorités qui rapproche « tragédia » et « trajeto » ; le narrateur, dans un mouvement final de ressaisie, recrée le fait de diaspora ; le poème s'achève ainsi sur les mots « a epopéia da minha raça » (« l'épopée de ma race »). C'est en revivant la grande déchirure fondamentale de Gorée, celle du navire négrier et de ses « sacrifícios humanos » (« sacrifices humains »), la cassure du « ventre aberto » (« ventre ouvert ») – autre image de déchirement – que le narrateur éprouve un sentiment d'appartenance, traduit par le possessif « minha » (« ma »). Cette appartenance à la diaspora n'est jamais aussi fortement éprouvée que dans l'expérience présente d'un passé réinventé, un passé marqué par la dislocation, l'arrachement.

Une évocation assez similaire peut être trouvée dans les écrits poétiques d'un autre auteur afro-brésilien, appartenant à une génération plus récente, José Carlos Limeira. Dans son poème « Mãe » (« Mère »), extrait de *Negras Intensões : Poemas Afro brasileiros*, le poète met en scène un narrateur à la première personne qui revit l'arrachement de l'esclavage. La perte de

5 « Depuis le ventre de ces eaux / [...] caillées d'ossements / dans la dent des requins qui font la ronde / des âmes convulsantes se débattent / en des sacrifices humains / aux dieux de la convoitise / de la spoliation et / de l'intolérance // Dans ton ventre ouvert / Gorée / J'atteins la route des navires négriers / Je refais la tragédie / Le trajet / L'épopée de ma race. »

l'Afrique originelle est stylisée en une scène crépusculaire symbolique de la cassure opérée :

E se fez noite
 Quando te deixei
 O ventre do tumbeiro era o escuro ácido
 Degenerando minha pele
 E de longe enquanto erguia sonhos de outrem
 Ainda ouvia seu canto
 Guardava seu canto, teu peito
 Teu beijo
 Dentro da alma.
 [...] Pois não deixarás nunca de ser
 Minha mãe
 Pátria
 África. ⁶ (Limeira 17)

La violence de cette cassure, mise en valeur par la présence du terme « dexei » (« quittée ») à la fin du vers, est complémentaire avec la continuité ressentie, intérieure : cette dernière est traduite par l'emploi de l'adverbe « ainda » (« encore ») et du verbe « guardava » (« je gardais »), tous deux placés symétriquement en début de vers. La synesthésie « escuro ácido » (« obscurité acide ») sert à introduire une image traduisant la dislocation produite par l'arrachement : « degenerando minha pele » (« dégénérerait ma peau »). Cette métaphore de l'obscurité acide, cette nuit corrosive qui attaquerait la peau de l'Africain arraché à sa terre pour la dénaturer, littéralement la « dégénérer », témoigne de la conscience d'une perte identitaire fondamentale : la peau, symbole d'appartenance, est dépossédée de son « genre », selon l'étymologie du verbe dégénérer ; elle est marquée comme au fer rouge par le sceau de l'altérité. L'Africain est devenu un Noir de la diaspora, portant à jamais le stigmate de l'esclavage. Par là même, l'Afrique se met à exister « dans son âme », elle devient une représentation intérieure – on notera l'insistance à travers l'utilisation du terme « dentro da alma » (« à l'intérieur de mon âme »). Le lien est représenté en particulier par le « canto » (« chant »), mot répété par deux fois, marquant l'importance de la musique dans la convocation de l'Afrique perdue sur la terre améri-

6 « La nuit tombait / Quand je t'ai quittée / Le ventre du navire négrier était plongé dans une obscurité acide / Qui dégénérerait ma peau / Et de loin, pendant que les autres rêvaient / J'entendais encore ton chant / Je gardais en moi ton chant, ton sein / Ton baiser / À l'intérieur de mon âme. / [...] Car tu ne cesseras jamais d'être / Ma mère / Patrie / Afrique. »

caine. Le poème s'achève conformément à cette idée de convocation, par une invocation de l'Afrique, terme mis en parallèle à la ligne avec celui de patrie par un jeu tant visuel que sur les sonorités et les accents toniques (« Pátria / África »).

Chez un autre compatriote de Nascimento, Solano Trindade, cette mise en relation de l'esclavage et du lien préservé par des pratiques culturelles se retrouve exprimé poétiquement. Le texte « Sou negro » (« Je suis noir »), extrait de *Cantares ao meu povo*, en est un bon exemple :

Sou Negro
meus avós foram queimados
pola sol da África
minh'alma recebeu o batismo dos tambores
atabaques, gonguês e agogôs.

Contaram-me que meus avós
vieram de Loanda
como mercadoria de baixo preço
plantaram cana pro senhor do engenho novo
e fundaram o primeiro Maracatu.

[...] Na minh'alma ficou
o samba
o batuque
o bamboleio
e o desejo de libertação ⁷ (Trindade 42)

Le poème s'ouvre sur cette phrase, qui est également son titre : « sou negro » (« je suis noir »), déclaration chargée de sens pour l'Africain de diaspora affirmant ainsi son appartenance à un groupe. À partir de ce constat sur la couleur de peau, sur la « négritude » pourrait-on dire, se trouve développé un retour en arrière par le récit, qui mêle narration autobiographique et évocation de l'intériorité. La forme verbale « contaram-me » (« on m'a raconté ») sert de lien oral avec un passé lointain, celui de la cassure originelle effectuée par les grands-parents du narrateur. Cette cassure est matérialisée dans le poème par la mise en parallèle du toponyme

7 « Je suis Noir / mes grands-parents furent brûlés / par le soleil de l'Afrique / mon âme a reçu le baptême des tambours / atabaques, gonguês et agogôs. // On m'a raconté que mes grands-parents / vinrent de Luanda / comme marchandise de bas prix / ils plantèrent de la canne à sucre pour le maître du nouveau moulin / et fondèrent le premier Maracatu. // [...] Dans mon âme ont demeuré / la samba / le batouque / le bamboleio / et le désir de libération. »

« Loanda » (« Luanda ») avec le terme « mercadoria » (« marchandise ») – effet renforcé par la rime interne – qui signe l'éloignement du lieu premier et la perte de l'identité. Mais malgré cette perte originelle, l'appartenance à la diaspora est vécue comme une réalité et même comme un acte de résistance, comme le signale l'usage ironique du terme de « baptismo » dans l'expression « baptismo dos tambores » (« baptême des tambours »), véritable revendication d'identité renforcée par la liste des noms de tambours, effet africanisant dénotant l'influence du *negrismo* hispanophone – tout comme l'allitération percussive en [g] qui l'accompagne phoniquement. Comme chez Limeira, l'Afrique, suite au déchirement esclavagiste, a survécu « na alma » (« dans l'âme »), terme répété par deux fois. Elle est devenue un grand pôle symbolique. L'énumération finale met sur le même plan des survivances culturelles africaines et le désir de libération, comme si la cassure portait en elle-même la promesse d'un futur où la liberté serait retrouvée : le souvenir du passé à travers la tradition est aussi promesse d'un futur refaçonné.

Ce détour par le Brésil a permis de mettre en évidence la façon dont des poétiques singulières, dans l'un des cadres multiples qui constituent les Amériques Noires, réinvestissent et inventent l'imaginaire de la diaspora en mettant en scène la cassure de l'esclavage, la perte de l'Afrique. Il convient d'ajouter que cette tradition, en tant que telle, participe de l'invention de la diaspora, car elle fait le lien entre les différents sites de cette diaspora – qu'ils soient linguistiques, géographiques ou culturels. En effet, cette « tradition discursive » crée un réseau d'emprunts et d'influences qui va faire émerger la diaspora comme espace littéraire. Ainsi, par exemple, la manière dont cette poésie afro-brésilienne mobilise les figures de l'Afrique et de l'esclavage comme rupture brutale est directement héritée d'une autre tradition poétique, celle de la *Harlem Renaissance* états-unienne des années 1920. Les jeux de reflets intertextuels et interculturels entre ces deux sites de la diaspora mettent en évidence ce que le critique Brent Hayes Edwards a nommé « la pratique de la diaspora » (115) – c'est-à-dire le processus actif d'emprunts et de traductions par lequel se cimente la diaspora comme phénomène littéraire transnational. Afin de mettre en évidence ces effets d'échos, nous pouvons nous référer au poète majeur de cette « renaissance noire », à savoir Langston Hughes. Dans « Lament For Dark Peoples » (39), datant de 1924 et extrait du recueil *The Weary Blues*, la perte de l'Afrique est mise

en scène avec des accents lyriques : les hommes blancs ont « arraché » l'homme noir à ses « arbres », à sa « lune argentée », pour le « mettre en cage » dans « le cirque de la civilisation ». Une Afrique romantisée, idéalisée, est là encore au centre de l'imaginaire suscité par le poème ; comme chez Solano Trindade, l'invention du passé africain ne fait qu'un avec l'aspiration à une liberté retrouvée. Dans « Afro American Fragment », daté de 1930, cette perte est thématifiée de façon plus précise, à travers notamment l'évocation de cette culture seconde, nouvelle, suscitée par la dislocation – les *spirituals* notamment :

So long,
So far away
Is Africa.
Not even memories alive
Save those that history books create,
Save those that songs
Beat back into the blood –
Beat out of blood with words sad-sung
In strange un-Negro tongue –⁸ (129)

C'est paradoxalement en remobilisant l'aspect tragique de la dislocation culturelle que l'on parvient à dépasser celui-ci pour accéder à autre chose, à ce que l'on pourrait appeler l'aspect fructueux de cette dislocation, et par lequel une culture nouvelle – celle de « l'étrange langue non-nègre » dont parle Hughes – se fait entendre dans le Nouveau Monde. Dans tous les poèmes que nous avons entrevus, un vide primordial caractérise la diaspora, mais un vide fertile, qui porte en lui une infinité de possibles culturels, avec une Afrique demeurant « dans l'âme », des chansons résonnant « dans le sang ». La diaspora se définit ainsi dans ce paradoxe de l'absence-présence, qui fonde une culture seconde, axée sur une Afrique lointaine, ornée de tous les fantasmes.

Cette idée est au centre de ce que l'on peut considérer comme l'un des plus importants recueils de la poésie des Amériques Noires, à savoir la trilogie *The Arrivants* d'Edward Kamau Brathwaite. Selon les propres termes de son auteur, ce volume de presque trois cent pages n'est pas une anthologie poétique, mais la réunion de trois longs poèmes divisés en

8 « Si loin, / Si éloignée / Est l'Afrique. / Pas même des souvenirs vivants / Sauf ceux que créent les livres d'histoire, / Sauf ceux que les chansons / Font affluer dans notre sang – / Font affluer de notre sang avec des mots chantés tristement / Dans une étrange langue non-nègre –. »

sections en formant un tout entre eux. Le sous-titre, « A New World Trilogy », confirme cette idée, tout en insistant sur la portée diasporique de l'œuvre, tournée vers l'expression du vécu des descendants d'Africains du nouveau monde tout entier. Le premier livre, *Rights of Passage*, est ainsi une évocation du destin de la diaspora des Amériques, révélée sous de multiples facettes : « oncle Tom » africain américain, rastafari jamaïcain, ou encore émigrant caribéen et petite fille des bidonvilles, ces différents personnages sont liés entre eux par le souvenir de l'esclavage, présent dès les premiers vers du texte. Dans le prélude de la première section de ce livre, « Work songs and blues », un esclave du nouveau monde rêve d'Afrique. Il voit un monde en friche, mais cette vision s'accompagne d'un espoir de renouveau. Les coups de fouets sont accompagnés de « rêves » dans lesquels s'accomplit ce rapport fantasmatique à l'Afrique perdue : « I sing / I shout / I groan / I dream ⁹ » (4).

Dès le poème suivant, l'accent est mis sur le vide, le manque, comme définitoires du destin de la diaspora africaine. Les premiers vers sont construits autour d'une anaphore du suffixe « less » marquant la privation : « Helpless like this / leader- / less like this, / heroless ¹⁰ » (9). L'anaphore est reprise à la page suivante : « help- / less, horse- / less, leader- / less ¹¹ ». Est ensuite mise en scène la traversée de l'Atlantique, consacrant la perte de l'Afrique : « It will be a long long time before we see / this land again ¹² ». Dans le poème suivant, intitulé « Tom », on retrouve cette idée de privation, introduite par une référence à Aimé Césaire et son « Eia pour ceux qui n'ont jamais rien inventé » dans *Cahier d'un retour au pays natal* :

For we who have achieved nothing
work
who have not built
dream
who have forgotten all
dance
and dare to remember

the paths we shall never remember
again: Atumpan talking and the harvest branch-

9 « Je chante / je crie / je gémis / je rêve. »

10 « Impuissant comme cela / sans / guide comme cela / sans héros ».

11 « im- / puissant, sans / cheval, sans / guide ».

12 « Il faudra attendre longtemps avant de voir / cette terre à nouveau ».

es, all the tribes of Ashanti dreaming the dream
of Tutu, Anokye and the Golden Stool, built
in Heaven for our nation by the work
of lightning and the brilliant adze: and now nothing

nothing
nothing

so let me sing
nothing
now¹³ (13)

La présence-absence de l'origine est particulièrement frappante dans ces vers où le vide initial, évoqué par des vers libres lapidaires, se trouve ensuite comblé dans une frénésie verbale par le souvenir de l'Afrique, que ce soit à travers Atumpan, le tambour parlant, ou à travers les Ashanti et leur « Golden Stool » (« Tabouret Doré »). Cette Afrique « des livres d'histoire », comme le disait Hughes dans son poème, est abolie par la rupture esclavagiste : « and now nothing » (« et maintenant rien »). Mais ce « nothing » est loin d'être une pure vacuité, c'est un « rien » que l'on peut « chanter » : « let me sing / nothing » (« laissez-moi chanter / le rien »). Le poème est mis en abyme comme un chant construit sur le rien, mais un rien fondateur, une cassure fertile dans laquelle va naître tout un monde nouveau. Ce poème annonce d'ailleurs la structure générale de la trilogie qui, débutée par un constat de manque dans la diaspora (*Rights of Passage*) va aller chercher du côté d'une Afrique reconstruite (*Masks*) pour se tourner enfin vers l'espace caraïbe (*Islands*) vu comme un monde nouveau où l'Afrique et l'esclavage continuent de jouer dans le présent. Le poème le plus connu de cette dernière section, « Limbo » (194), traite ainsi de la façon dont l'esclavage a laissé des traces dans une pratique ludique contemporaine. Les nombreuses mises en scène de rituels afro-caribéens vont dans le même sens, en montrant comment le Nouveau Monde, avec sa « strange un-Negro tongue » (« son étrange langue non-nègre ») n'en demeure pas moins profondément marqué par ses origines africaines, non pas dans la

13 « Car nous qui n'avons rien accompli / travaillons / qui n'avons rien bâti / rêvons / qui avons tout oublié / dansons / et osons nous rappeler / les chemins dont nous ne nous souviendrons / jamais : Atumpan parlant et les branches géné- / reuses, toutes les tribus des Ashanti faisant le rêve / de Tutu, Anokye et le Tabouret Doré, fabriqué / au Paradis pour notre nation par l'œuvre / du tonnerre et de la scintillante herminette : et maintenant rien // rien / rien // laissez-moi donc chanter / le rien / maintenant. »

continuité d'une tradition inchangée, mais dans la créativité de pratiques multiples et hybrides. La poésie de Brathwaite en est un exemple frappant, qui mélange les rythmes et les sonorités créoles avec l'influence de la poésie moderne occidentale – notamment celle de T. S. Eliot.

Nous parlions à l'instant d'hybridité : nous aimerions conclure en insistant sur une idée connexe, celle d'étrangeté. Ce parcours dans la poésie des Amériques Noires nous laisse avec le sentiment que l'imaginaire de l'expérience diasporique est marqué par un sentiment d'étrangeté. En effet, écrire cette diaspora, l'inventer, c'est toujours pour l'écrivain renouer avec une part de lui-même qui est perdue, mystérieuse. Nous avons vu comment Nascimento effectue ce trajet par un voyage initiatique doublé d'une posture de visionnaire poétique. C'est Gorée qui devient signe de l'esclavage : l'ailleurs vient renseigner l'expérience de l'ici et maintenant. Chez Brathwaite, c'est également le voyage et la vision qui font exister cette origine perdue dans le présent de l'expérience diasporique. Chez Trindade comme chez Limeira et Hughes, l'Afrique est perdue et c'est « dans l'âme », « dans le sang », qu'elle se manifeste dans toute son étrangeté, à la fois intérieure et extérieure au sujet, toujours portée par le truchement du « livre d'histoire » en même temps que vécue comme intime. C'est là tout le paradoxe de la « négritude », revendiquée comme un élément de l'intériorité du sujet mais qu'il faut toujours aller chercher en dehors de soi, dans les chants et les danses, dans la quête de l'Afrique et du passé esclavagiste, dans les mots du « peuple noir » qui permettent à l'écrivain de devenir par l'acte d'écriture une incarnation de la diaspora. C'est là en dernier lieu que se duplique la « dislocation » première : dans le geste de l'écriture, et dans la manière dont il fait coïncider le sujet écrivain avec une identité imaginée marquée par l'étrangeté. Car l'écriture poétique de la diaspora, en définitive, donne à entendre une voix hantée par la présence d'un paradoxe, celui d'une altérité intime.

Références bibliographiques

- BRATHWAITE, Edward Kamau. *The Arrivants: A New World Trilogy*. London: Oxford University Press, 1973.
- CHIVALLON, Christine. *La Diaspora Noire des Amériques*. Paris : CNRS Éditions, 2005.

- DE CAMARGO, Oswaldo. *A razão da chama: antologia de poetas negros brasileiros*. São Paulo: Edições GRD, 1986.
- DU BOIS, W.E.B. *Les Âmes du peuple noir (The Souls of Black Folk, 1903)*. Paris : La Découverte, 2007.
- EDWARDS, Brent Hayes. *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- FRAZIER, James. *The Negro Family in the United States*. New York: University of Notre-Dame Press, 1948.
- HALL, Stuart. *Identités et Culture*. Paris : Éditions Amsterdam, 2008.
- HUGHES, Langston. *The Collected Poems of Langston Hughes*. Ed. Arnold Rampersad. New York: Vintage Books, Random House, 1995.
- LIMEIRA, José Carlos. *Black Intentions / Negras Intensões, Afro Brazilian Poems*. Bahia: Édition de l'auteur, 2003.
- NASCIMENTO, Abdias do. *Axés do sangue e da esperança (orikis)*. Rio de Janeiro: Aciamé, 1983.
- MUDIMBE, Valentin Yves. *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- SCOTT, David. *Refashioning Futures: Criticism After Postcoloniality*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- TRINDADE, Solano. *Cantares ao meu povo*. São Paulo: Editora Fulgor, 1961.
- MACA, Nelson. *Gramática da Ira* <<http://gramaticadaira.blogspot.com/>> (consulté le 10 mars 2008).
- REYNIER, M. *Reynier.com*, « L'œuvre et la pensée de Melville Jean Herskovits » <<http://www.reynier.com/Anthro/Amerique/Herskovits.html>> (consulté le 10 mars 2008).



Marion SAUVAIRE

Université de Toulouse 2
Université Laval à Québec, Canada

LES DIASPORAS CARIBÉENNES : L'EXIL, LA MIGRANCE, L'ERRANCE

Introduction : Les Caraïbes, entre dislocations et créolisations

Les Caraïbes apparaissent comme un espace prototypique de la dislocation culturelle et identitaire. Les phénomènes de dislocation imputables à l'histoire ont été accentués par l'exiguïté des territoires insulaires et par la géographie éclatée de l'archipel. Espace aux identités dispersées, les Caraïbes accueillent aussi de nombreux syncrétismes, et elles s'affirment comme le lieu d'expression privilégié d'une « pensée archipélique », d'une « poétique de la Relation » (Glissant, 1990). Elles constitueraient un laboratoire où s'observerait avec acuité la « créolisation » du monde. L'espace caribéen offrirait un lieu d'expérimentation, mais aussi de création pour de nouvelles dynamiques identitaires, pour des poétiques créolisées, capables de donner sens aux multiples dislocations culturelles du monde globalisé. Cette idée séduisante mérite d'être interrogée à l'aune d'un phénomène de plus en plus prégnant : la création littéraire des diasporas. Quelle est la pertinence des concepts de créolisation, de métissage ou d'hybridité, dans les situations multiculturelles des grands pôles urbains ?

Pour les écrivains des diasporas caribéennes, les processus de dislocation déjà éprouvés dans les pays d'origine se trouvent déplacés, démultipliés et transformés. Comment se reconfigurent les identités disloquées ? De nouvelles pratiques littéraires et de nouvelles figures d'écrivains naissent-elles de ces déplacements ? Une première génération avait retranscrit les affres de l'exil, reformulant, à partir d'un ailleurs, la continuité d'une brisure identitaire. Depuis les années 1980, une seconde génération invente de nouveaux passages, des espaces de l'entre-deux. Ces écrivains questionnent

autant la nostalgie d'un « retour au pays natal » que les sociétés qui les accueillent. Dans leurs récits, l'idée même de lieu est interrogée et cède le pas à des parcours d'espace. Le rapport à l'origine évolue aussi, non plus troué par les déchirements de l'exil mais tissé de nouvelles migrances. Cette toile d'errances compose, recompose, décompose les discours identitaires, à partir d'espaces qui sont traversés mais aussi habités. En quoi cette mise en récit de l'espace peut-elle donner lieu à des modes d'être et de dire qui, refusant les facilités de l'utopie du métissage, explorent les hétérotopies des diversités culturelles ?

Les écritures des diasporas caribéennes composent davantage une constellation en mouvement qu'une cartographie. Les critères liés aux appartenances nationales, les critères linguistiques ou ethniques ne permettent plus de décrire avec justesse l'expérience transculturelle du déplacement. La complexité et la mobilité des littératures diasporiques peuvent justifier la prolifération des dénominations : transnationales, hybrides, métisses, créolisées, babéliennes, migrantes... Un effort de clarification conceptuelle est nécessaire pour saisir leur spécificité et, le cas échéant, leurs récentes évolutions. Nous proposons une piste de réflexion dont les jalons seront l'exil, la migration et l'errance. La notion d'identité, qui est au cœur de ces littératures, semble subir un glissement sémantique : les images de l'hybridité, du métissage, de la créolité, métaphores du mélange, s'achèment vers des métaphores de la spatialité. À partir de la réalité des parcours d'espace, comment se transforment les identités disloquées ?

L'exil : les lieux disloqués

Selon Édouard Glissant, l'exil primordial, celui de l'arrachement à l'Afrique, travaille en profondeur les littératures caribéennes. Dans *Poétique de la Relation*, il pose le paradoxe d'une création se réalisant au travers de l'expérience du gouffre. La barque négrière en est la première métaphore : elle est un « gouffre-matrice. Génératrice de ta clameur. Productrice aussi de toute unanimité à venir » (18). Le second gouffre est celui de l'abîme marin, dévorateur de mémoire, qui « projette à la parallèle de la masse d'eau l'image renversée de tout cela qui a été abandonné, qui ne se retrouvera pour des générations que dans les savanes bleues du souvenir ou de l'imaginaire, de plus en plus élimés » (19). La mémoire collective, ou plutôt son érosion, se lit en termes spatiaux, à la surface de la mer. La formule

lapidaire de Derek Walcott, « Sea is history », exprime cette spatialisation de l'histoire, qui fait de l'espace marin un topique de la dépossession identitaire. Dans *Passages* (1994), Émile Ollivier réactualise ce motif :

De l'enfermement de l'île à la prison de Krome¹, le même délicat problème de la migrance, un long détour sur le chemin de la souffrance. Passagers clandestins dans le ventre d'un navire, nous visitons non des lieux, mais le temps. (184)

Dans ce contexte, la migrance ne peut accomplir sa visée libératrice, elle ne fait que redoubler l'enfermement identitaire, en superposant de manière spéculaire deux traversées traumatiques : la traite et l'exil. La distance géographique abolissant en quelque sorte la distance historique, l'écartèlement du lieu métaphorise la dislocation identitaire.

On peut distinguer l'exil de la migrance en considérant les causes du déplacement : des raisons d'ordre sociopolitique seraient principalement à l'origine de l'exil, alors que des facteurs économiques ou des projets individuels caractériseraient la migrance. Selon Rafael Lucas,

En dépit de l'aura particulière que confère le terme d'exil, par sa connotation de déracinement dramatique, il convient de le distinguer de l'émigration économique. Le terme d'exil est plus pertinent dans le cas des écrivains haïtiens de la période duvaliériste et ceux de Cuba jusqu'aux années 1980 ou de la République Dominicaine jusqu'en 1961. L'exil diffère également de l'aventure professionnelle légitime, tentée par des écrivains attirés par l'environnement éditorial du triangle occidental constitué par l'Europe de l'Ouest, les États-Unis et le Canada. (186)

L'exil est donc plus explicitement lié aux conditions sociopolitiques, ce qui explique que l'engagement politique et la question ethnique aient été au centre des débats identitaires des écrivains caribéens jusque dans les années 1970. Les récits d'exil questionnent la responsabilité de l'écrivain vis-à-vis de son pays et de sa culture d'origine, comme en témoigne George Lamming dans *Les Plaisirs de l'exil* (1960). Néanmoins, le lieu d'origine restant la référence privilégiée, l'exilé est condamné à la dislocation identitaire, à l'impossible résolution des contradictions entre le dedans et le dehors. Dans *Paysage de l'aveugle*, Émile Ollivier met en scène cette hybridité identitaire, sorte de partition schizophrène, que le narrateur refuse d'assumer :

Leur caractère hybride est peut-être ce qui doit le plus retenir l'attention : ni tout à fait noir, ni tout à fait blanc. Et surtout pas entre les deux... Dedans/dehors, tout tient dans cette opposition fondamentale [...]. Ils passent leur vie à regretter de ne pas être dedans

1 La prison de Krome est le lieu où sont incarcérés les immigrants clandestins lorsqu'ils abordent en Floride.

et finalement transposent, leur mauvaise conscience aidant, les problèmes du dehors sur le dedans. Tout compte fait, ils vivent dehors, en dehors tout en croyant qu'ils agissent en fonction du dedans. Mesdames et messieurs... Les zombis existent... Contemplez-les... (136)

Pourtant, dès les années 1970, les écrivains de la diaspora haïtienne, tels René Depestre (Cuba, France), Jean-Claude Charles (France, États-Unis) ou Roger Dorsinville (Liberia, Sénégal) trouvent un ancrage éditorial au Québec². Des réseaux de solidarité et des complicités militantes se constituent, par exemple, entre les membres du mouvement *Haiti littéraire* et les écrivains de la Révolution Tranquille. Selon Pierre Nepveu, cette similitude tient au fait que « l'imaginaire québécois lui-même s'est largement défini, depuis les années soixante, sous le signe de l'exil (psychique, fictif), du manque, du pays absent ou inachevé et, du milieu même de cette négativité, s'est constitué en un imaginaire migrant, pluriel, souvent cosmopolite » (200-201). En ce sens, l'exil représente pour les romanciers québécois la possibilité de fonder un nouveau lien social et une modernité littéraire. Selon Józef Kwaterko, il faut nuancer ce rapprochement car chez les écrivains haïtiens qui publient au Québec durant la même période,

si l'exil est mental, il est avant tout réel, viscéral, éprouvé physiquement. La douleur du bannissement, repère fondamental de l'oppression vécue, empêche la recomposition identitaire au sens d'un acte d'anamnèse qui permettrait au migrant de s'adapter aux conditions du présent. (216)

C'est pourquoi, dans ces romans de l'exil, les composantes spatio-temporelles du Québec ne sont pas représentées. Le lieu narratif privilégié reste Haïti, en particulier les exactions du régime duvaliériste dont le ressassement a une visée expiatoire³.

-
- 2 Éditions francophones, Nouvelle Optique, CIDHICA, la revue et collection littéraire « Collectif Paroles » ou la revue *Dérives*. Ils ont également une visibilité chez plusieurs éditeurs québécois comme Naaman, Leméac, Guérin et Pierre Tisseyre.
 - 3 Le lieu d'origine apparaît comme un univers d'exactions (*Le Nègre crucifié* de Gérard Étienne), ou comme le théâtre fantasmé de la vengeance (*Mémoire en colin-maillard* d'Anthony Phelps). Cf. KWATERKO (2002).

La migrance : des espaces arpentés aux hétérotopies

Des lieux de l'exil aux espaces de la migrance

Progressivement, ce devoir de mémoire encombré d'événements traumatiques est reconfiguré par la confrontation avec l'ailleurs québécois et le présent de l'exil. Dans les romans, les personnages commencent à s'approprier le lieu d'accueil, en général un espace urbain, en l'arpentant. Ce passage de l'exil à la migrance peut être explicité par la distinction que propose Michel de Certeau entre le lieu et l'espace⁴. Selon lui, « est un lieu l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouve donc exclue la possibilité, pour deux choses, d'être à la même place. La loi du "propre" y règne : les éléments considérés sont les uns à côté des autres » (172). C'est le cas dans le récit d'exil. Au contraire, l'espace est un « croisement de mobiles » :

Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles [...] en somme, *l'espace est un lieu pratiqué*. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs. (de Certeau 173)

L'œuvre d'Émile Ollivier est significative de la transformation des lieux de l'exil en espaces de la migrance. L'évolution entre deux romans – de *Paysage de l'aveugle* (1977) à *Passages* (1991) – montre comment l'irré-médiable distance entre deux pôles cède le pas à la création de divers espaces superposés. Cette mise en récit des parcours caractérise les processus de construction identitaire et de dislocation culturelle qui se jouent à la fois sur le plan individuel et sur le plan collectif. Comparons le rapport du sujet migrant à la ville de Montréal dans ces deux romans. Dans *Paysage de l'aveugle*, Hermann vit son exil comme une aliénation irréductible dans une ville « aussi vaste qu'un pays. Ville en mue. Ville en crue. [...] Ville qui prend la fuite par tous ses pores. Ville en tour, en pyramide. Ville perforée au néon. Éblouissant printing » (107). Le lieu urbain est marqué à la fois par une expansion illimitée, les figures de la verticalité et la fragmentation. Il provoque l'anéantissement du sujet, en proie à un « étrange sentiment de mort provisoire » (26). Dans *Passages*,

4 Les récits « traversent et organisent les lieux ; ils les sélectionnent et les relient ensemble ; ils en font des phrases et des itinéraires. Ce sont des parcours d'espaces ». Voir le chapitre IX, « Récits d'espace », p. 170-191 dans *L'invention du quotidien*.

la même ville se trouve imbriquée dans la conscience du personnage. Cette forme d'agencement entre la subjectivité et l'espace urbain constitue une tentative de résolution narrative de la dislocation identitaire : « cette ville en explosion représentait pour Normand un lieu géométrique de la conscience de lui-même. Il pouvait marcher des heures. La marche constituait-elle pour lui une preuve concrète de son existence ? » (69). Pourtant cette adéquation n'est pas euphorique, il s'agit plutôt d'une juxtaposition d'éléments subjectifs et spatiaux, dominée par la sensation de l'enfermement :

Cette ville était devenue pour lui une prison. Il disait toujours qu'à force d'errer dans cette ville, il existait des quadrilatères, des segments entiers dont il connaissait chaque pierre, chaque devanture de maison. Sa vie d'adulte y était incrustée, enchâssée. (71)

Dans *Passages*, Normand arpente la ville, et ce faisant, il crée un espace d'interactions entre le dedans et le dehors.

La reconfiguration des lieux en espaces se réalise également au travers du détournement des repères spatio-temporels qui déterminent l'imaginaire québécois, comme l'hiver ou l'immensité. Pierre Nepveu montre que les mythes de l'ouest et du nord, traditionnellement représentés par le discours littéraire québécois comme enivrants et exotiques, se trouvent désormais déterritorialisés vers le sud :

Le sud ne vient pas seulement ajouter un autre pôle excentrique et exotique à l'aventure du Nouveau Monde. [...] Le sud, aujourd'hui, est ce qui vient vers nous et habite de plus en plus notre espace. [...] Le sud se trouve à devenir une figure de notre intérieur, une réalité qui vient habiter notre domaine, l'interroger, le changer. [...] Par Haïti, c'est pour la première fois une immigration américaine, d'ascendance africaine et de culture forcément syncrétique, qui investit notre nord-est et travaille le dedans du lieu montréalais, le dissémine, le tropicalise, le bariole de signes foisonnants et contradictoires. (329)

La migration des écrivains a pour corrélat la migration des imaginaires, la dissémination des repères identitaires, la contamination des espaces. Il ne faudrait pas hâtivement conclure à une « créolisation » sans heurts des identités, ou surestimer la résolution dialectique des processus de dislocation culturelle. S'il existe une réverbération des espaces les uns sur les autres, elle s'opère sur le mode de la discontinuité, voire de la rupture.

Les hétérotopies

Ces espaces discontinus de la migration ne sont ni des utopies, ni de fluides espaces de passage, mais des hétérotopies, au sens défini par Michel Foucault (2009). Selon lui, il y a des régions de passage (la rue, le

train, le métro), des régions ouvertes de halte transitoire (le café, la plage, l'hôtel) et les régions fermées du repos et du chez-soi.

Or parmi tous ces lieux qui se distinguent les uns des autres, il y en a qui sont *absolument* différents : des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des *contre*-espaces. (Foucault 24)

Parmi eux, on trouve les jardins, les cimetières, les maisons closes, les prisons. Ce sont des lieux paradoxaux, des « utopies situées, ces lieux réels hors de tous les lieux [...] ». Ce ne sont pas proprement des utopies, puisqu'il faut réserver ce nom à ce qui n'a vraiment aucun lieu, mais les *hétérotopies*, les espaces absolument autres » (25). La notion d'hétérotopie peut être pertinente pour décrire les espaces de la migrance car elle permet de penser la coexistence en un lieu réel de divers parcours d'espace : « l'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles » (27-28).

Le parc de la rue Sherbrooke à Montréal, tel qu'il est représenté dans *Passages*, est un exemple d'hétérotopie. Émile Ollivier décrit, non sans ironie, cette juxtaposition de différents espaces lorsque le carnaval envahit le parc. C'est l'« irruption de la Caraïbe des origines ; pulsions sauvages de la violence lascive des tropiques, tout cela vibrait sous le regard médusé des archéo-qubécois qui auraient pris panique, n'était la présence massive et rassurante de la flicaille » (39). Or, « les hétérotopies ont toujours un système d'ouverture et de fermeture qui les isole par rapport à l'espace environnant [...] ». L'hétérotopie est un lieu ouvert, mais qui a cette propriété de vous maintenir au-dehors » (Foucault 32). On voit dans cet exemple comment deux pratiques culturelles coexistent tout en s'isolant l'une de l'autre. Les hétérotopies constituent des espaces, des « croisements de mobiles » mais elles en ritualisent les clivages, les seuils, les déviations. Ce même parc est décrit comme le lieu du durcissement des frontières ethnocoreligieuses entre deux autres communautés :

le théâtre de conflits violents entre les jeunes Noirs qui habitaient en contrebas de la rue Sherbrooke, au sud, et des adolescents juifs logés en majorité au nord. Depuis, il est devenu un lieu frontière, un point de démarcation, une ligne de fracture entre deux solitudes. (Ollivier, 1991 : 38)

Au travers de ces hétérotopies, les récits de migrance explorent les contradictions internes des sociétés multiculturelles qui les accueillent.

De la migration à l'errance : diversités et multiplicités des espaces

À partir des années 1990, cette évolution se radicalise, elle s'accompagne d'une vocation autobiographique, comme en témoigne « l'autobiographie américaine » en douze romans de Dany Laferrière. Dès son premier opus, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1985), il affirme qu'il ne s'agit plus de témoigner de la dislocation identitaire de l'exilé, mais de confronter la culture occidentale à ses propres préjugés et fantasmes. Ce texte est apparu comme un texte charnière, probablement parce qu'il représente une rupture avec la figuration de l'altérité haïtienne ; Haïti n'y est jamais mentionnée. Prenant à bras-le-corps les stéréotypes ethniques nord-américains, le romancier vise à libérer le récit d'exil du topos de l'écartèlement. La migration peut alors devenir la condition d'émergence d'une figure d'écrivain, délivrée de l'obsession nostalgique du pays d'enfance :

Je suis né en Haïti, mais je suis né écrivain à Montréal. L'impossibilité qu'ont généralement les écrivains des Caraïbes, quand ils vont vivre ailleurs, d'occuper le nouveau lieu a été prédominante dans ce que je voulais faire. C'est pourquoi mon premier roman se place non seulement à Montréal, mais dans la modernité de cette ville, avec des problématiques nouvelles, le rapport au nègre, au racisme, au désir. (Laferrière, 2008 : 246)

On retrouve des revendications similaires chez les écrivains anglophones, comme Caryl Philips. Si l'écrivain exilé sentait l'obligation de représenter les valeurs des communautés noires et de révéler leurs souffrances face à une société occidentale indifférente, selon Philips, cette « attitude missionnaire » (cité par Curriel 172) doit désormais être dépassée. Être le témoin ethnologique contraint de leurs cultures d'origine, voilà ce que refusent ces écrivains de la nouvelle génération.

La pensée de l'errance : vers des espaces interstitiels

Dépasser les contradictions entre le lieu d'origine et les espaces de la migration caractérise ce que Glissant nomme la « pensée de l'errance », qu'il définit ainsi :

L'errance ne procède pas d'un renoncement, ni d'une frustration par rapport à une situation d'origine qui se serait détériorée (déterritorialisée) ; ce n'est pas un acte déterminé de refus, ni une pulsion incontrôlée d'abandon. [...] C'est bien là l'image du rhizome, qui porte à savoir que l'identité n'est plus toute dans la racine, mais aussi dans la Relation. [...] Contrairement à la situation d'exil, l'errance donne avec la négation de tout pôle ou de toute métropole. [...] La pensée de l'errance n'est ni apolitique, ni antinomique d'une

volonté d'identité, laquelle n'est après tout que la recherche d'une liberté dans un entour.
(31)

La pensée de l'errance refuse l'amalgame entre l'identité et l'appartenance, elle rejette l'antagonisme entre la révolte et l'assimilation. Elle se réalise en assumant les tensions inhérentes aux hétérotopies ; la tension étant, peut-être, une forme première de la Relation. Dès lors, les relations privilégiées par les écrivains sont latérales, c'est-à-dire établies entre des espaces périphériques, qui contournent la dichotomie centre-périphérie. La recherche d'un *tiers-lieu*, d'un espace interstitiel, permet d'assumer les déséquilibres entre le présent et le passé, l'ici et l'ailleurs, l'expression d'un « je » et celle d'un « nous ». Cet espace interstitiel est réalisé par la mise en relation de lieux autrefois juxtaposés. Ainsi, le « pays réel » et le « pays rêvé » non seulement s'imbriquent dans la conscience des personnages, mais se déplacent au gré d'une narration polyphonique, par constants allers-retours entre le pays natal et le pays d'accueil. *Passages* propose une variation sur ce thème. Normand échoue dans sa tentative de retour. Haïtien installé depuis vingt ans à Montréal, il vient mourir à Miami, alors même qu'Haïti fête la chute des Duvalier et que les cadavres de ses compatriotes s'échouent à Palm Beach. Le pays natal, symbole d'une incapacité obsessionnelle à vivre le pays réel, devient alors pays légal. Parallèlement, son amante, Amparo Doukara, installée à Vancouver, issue d'une famille cubaine d'origine syrienne émigrée à New York, est retournée à la Havane, mais son rêve n'a pas résisté aux assauts de la réalité. Elle dresse le constat d'un impossible retour : « Elle revenait de Cuba sans en revenir. En cela elle ressemblait à ceux qui, ayant trouvé Jérusalem, continuent à la chercher ailleurs, éternellement, jusqu'au bout du monde, voire au-delà » (114). Son exil, transformé en errance, rend possible l'apparition d'un *tiers-lieu*, à Miami. Cette ville qui pour le narrateur « n'est qu'un lieu de passage, une terre d'errance et de la déshérence » (66) peut devenir un espace intermédiaire entre l'exil canadien et la nostalgie caribéenne :

L'errance est une fabrique de mythes. Elle pousse, ou bien à rechercher des pays polis par les ans, dépositaires de grandes civilisations, ou bien à nouer un dialogue avec d'autres espaces. Dans les deux cas, de cet exotisme qui naît de la rencontre de temps ou de géographies différents, l'esprit fabrique artificiellement un lieu sur mesure. Amparo et Normand s'étaient offert un séjour à Miami. Inconsciemment, ils avaient créé dans cet univers de béton, de chrome, de verre et d'acier, un espace de voyage dans le voyage.
(119)

Ce « lieu sur mesure », cet « espace autre », est également l'espace du partage avec l'Autre. Il est aussi, par une sorte de mise en abîme de l'expérience littéraire, celui de la lecture puis de l'écriture. Dans *Je suis un écrivain japonais* de Dany Laferrière, le narrateur, qui est aussi écrivain, suggère la création de cet espace interstitiel à propos de ses lectures :

La malaria qui a décimé tout mon village et emporté mon premier amour, celle à la robe jaune. Et moi, fiévreux tous les soirs, en train de lire Mishima sous les draps. [...] et je le lisais pour quitter cette prison du réel. Mais je ne me réfugiais pas pour autant chez Mishima – la littérature n'a jamais été un refuge pour moi. Mishima, je suppose, n'écrivait pas non plus pour rester chez lui. On se rencontrait ailleurs, dans un endroit qui n'était ni tout à fait chez l'un, ni tout à fait chez l'autre. Dans cet espace qui est celui de l'imaginaire et du désir. (28)

Ce tiers-lieu est envisagé par l'écrivain à la fois comme un espace potentiel de réception et comme le lieu d'interrogation de l'identité :

Quand des années plus tard, je suis devenu moi-même écrivain, et qu'on me fit la question : êtes-vous un écrivain haïtien, caribéen ou francophone ? Je répondis que je prenais la nationalité de mon lecteur. Ce qui veut dire que quand un Japonais me lit, je deviens immédiatement un écrivain japonais. (29)

La Relation glissantienne mise au jour par les récits de l'errance s'opère entre des sujets situés mais a-centrés, que ce soit au niveau de la représentation diégétique (entre les personnages) ou sur le plan de la réception (entre l'auteur et le lecteur). En quoi la mise en récit de cette pensée de l'errance participe-t-elle à leur construction identitaire ?

Les identités errantes : diversités des itinéraires relationnels

L'errance n'est pas seulement la traversée d'espaces multiples, elle consiste à assumer des appartenances plurielles, qui enrichissent l'origine de nouvelles interprétations du passé. La narration tisse une trame de mémoires entremêlées, où l'hétérogénéité des lieux problématise toute recherche totalisatrice du sens, toute appréhension univoque de la vérité et de l'identité. Qu'elle explore à toute vitesse un espace immense, comme le continent américain (Laferrière 2002), ou qu'elle se cantonne dans un micro-espace comme celui de la chambre-île (Laferrière 1985), l'errance agence des multiplicités, non à des fins totalisantes, propices à une rhétorique du métissage réussi, mais pour ouvrir le texte à un imaginaire transculturel, apparemment réfractaire à toute récupération communautaire ou nationale. Henry Miller, James Baldwin, Chester Himes, Mishima, Charles Bukowski, Sylvia Plath,

Jacques Roumain, Sigmund Freud, Blaise Cendrars, Marguerite Duras, Marguerite Yourcenar, les jazzmen new-yorkais, le Kamasutra et le Coran, une telle accumulation de références hétéroclites tend à désacraliser la mémoire collective et à affirmer la singularité d'un sujet « bricoleur de sens ».

Dans les récits de l'errance, l'origine n'est pas désavouée, elle est étendue au-delà des appartenances communautaires, vers des itinéraires relationnels, repérables, par exemple, dans la vocation transaméricaine de l'écriture de Dany Laferrière ou de Jean-Claude Charles. Ce dernier proclame son « enracinerrance », notion développée dans son essai *Le Corps noir* et qu'il définit ainsi : « Le concept d'enracinerrance est délibérément oxymorique : il tient compte à la fois de la racine et de l'errance ; il dit à la fois la mémoire des origines et les réalités nouvelles de la migration ; il remarque un enracinement dans l'errance » (38). L'écrivain se dit « en perpétuelle migration, dans un triangle dont Haïti serait le sommet fuyant, les États-Unis et la France, les angles de base » (39). Cette enracinerrance ruine non seulement toute possibilité d'énonciation à partir d'un espace national, mais elle désorganise l'écriture. L'étrangeté de celle-ci ne provient plus d'une volonté de dépaysement au travers de créolismes, mais plutôt d'un brouillage des signes de la culture. L'errance se distingue en effet d'un discours différentialiste faisant de la créolisation du français « une langue à soi ». Elle crée davantage des imaginaires transculturels et intersubjectifs. L'errance étant relationnelle, elle se conçoit dans les interstices des différentes cultures qui composent la subjectivité, et dont aucune n'est hégémonique. Comme Glissant le formule de manière magistrale :

c'est que la pensée de l'errance est aussi bien pensée du relatif, ce qui est le relayé mais aussi le relaté. La pensée de l'errance est une poétique, et qui sous-entend qu'à un moment elle se dit. Le dit de l'errance est celui de la Relation. (31)

Charles revendique la création langagière comme poétique de l'errance : « il ne s'agit pas tant du mouvement des corps sur la planète, que de la mise en mouvement, dans la langue, des lieux traversés, des cultures rencontrées, des langues données, apprises, reprises » (40).

Pour conclure

Dans un contexte où les phénomènes de dislocations culturelles qui accompagnent les parcours trans-territoriaux des diasporas et plus

généralement des mouvements migratoires se multiplient et se diversifient, il est nécessaire de s'interroger sur les risques d'une segmentation des lieux et des différences, ou au contraire, sur la possibilité d'inventer des espaces relationnels. Selon Jacques Rancière, par la notion de « partage du sensible » on peut d'abord entendre la constitution d'un monde sensible commun par le tressage d'une pluralité d'activités humaines. Il rappelle que ce « monde commun » n'est jamais simplement le séjour commun, « il est toujours une distribution polémique des manières d'être et des "occupations" dans un espace des possibles » (66). En occupant et en reliant des espaces hétérogènes, les écrivains des diasporas configurent des identités narratives transculturelles qui contribuent à la remise en question collective de la distribution des rôles, des espaces, des langages. Avec les notions d'exil, de migration et d'errance, nous avons essayé de cerner ce que ces parcours d'espaces apportent à des récits de construction identitaire complexes, relationnels et souvent contradictoires.

Références bibliographiques

- CHARLES, Jean-Claude. « Enracinement ». *Bouture* 1.4 (2000) : 37-41.
<www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/boutures/0104/charles.html>.
- CERTEAU, Michel de. *L'Invention du quotidien*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1990.
- CURIEL, Victoria. « Littérature anglophone de la Caraïbe ». *Culture Sud, Caraïbes : un monde à partager* 168 (janvier-mars 2008) : 166-175.
- FOUCAULT, Michel. *Le Corps utopique, les hétérotopies*. Clamecy : Nouvelles Éditions Lignes, 2009.
- GLISSANT, Édouard. *Poétique de la Relation : Poétique III*. Paris : Gallimard, coll. « NRF », 1990.
- KWATERKO, Józef. « Les fictions identitaires des romanciers haïtiens du Québec ». *Revue de littérature comparée* 302 (2002/2) : 212-229.
- LAFERRIERE, Dany. *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*. Montréal : VLB, 1985.
- . « Créolisation et diaspora ». *Culture Sud, Caraïbes : un monde à partager* 168 (janvier-mars 2008) : 240-247.
- . *Je suis un écrivain japonais*. Montréal : Boréal, 2008.

- . *Cette grenade dans la main d'un jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* Montréal : VLB, 2002.
- LUCAS, Rafael. « La littérature caribéenne et l'exil : la migration des imaginaires ». *Culture Sud, Caraïbes : un monde à partager* 168 (janvier-mars 2008) : 178-189.
- NEPVEU, Pierre. *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*. Boréal : Montréal, 1998.
- OLLIVIER, Émile. *Paysage de l'aveugle*. Montréal : Pierre Tisseyre, 1977.
- . *Passages*. 1991. Paris : Le serpent à plumes, 1994.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le Partage du Sensible*. Paris : La Fabrique éditions, 2000.



Paul DIRKX

Université Nancy 2

UNE DIASPORA BELGE : ANTIMOMIE ET FORMES DE MIGRATION

Un objet encombrant

L'histoire de la production littéraire francophone en Belgique a toujours été marquée par une forte émigration vers la France. La plupart des écrivains migrants ont connu en Belgique aussi bien leur « littérisation primaire » – leur socialisation littéraire avant leur première publication – qu'une partie de leur « littérisation secondaire » – leur socialisation littéraire en tant qu'écrivains (Dirkx, 2006a : 9-10). Les autres n'y ont vécu que leur littérisation primaire, la partie secondaire s'étant entièrement déroulée au sein des milieux littéraires français. Pour le seul xx^e siècle, période à laquelle notre propos se limitera, le nombre d'agents littéraires (écrivains, mais aussi éditeurs, revuistes, etc.) partis en (Île-de-)France s'élève à plus de 200, et si l'on tenait compte de ceux qui s'en retournèrent au pays après quelques années, on atteindrait probablement plusieurs centaines.

200 est un chiffre considérable, si on le rapporte par exemple aux 550 écrivains qui, aux xix^e et xx^e siècles réunis et tous pays d'origine confondus, ont émigré vers une destination très ouverte comme le Québec (Chartier). La migration littéraire belge, tant d'un point de vue numérique que symbolique, apparaît même comme la plus importante de toutes les migrations littéraires vers la France. Vers 1985, son ampleur fit dire au critique Jean-Jacques Brochier, alors directeur du *Magazine littéraire*, qu'« [e]n France, aujourd'hui, un écrivain français sur deux est belge ». Les écrivains forment en effet l'essentiel des effectifs. Ils se retrouvent dans tous les secteurs du champ littéraire hexagonal, occupent les positions institutionnelles les plus variées, représentent tous les genres. Fernand Crommelynck, Henri Michaux, Norge, Georges Lambrichs, Hubert Juin,

Henry Bauchau, Werner Lambersy : la liste est longue et représente un capital littéraire considérable, avec, entre autres, deux Immortels (Félicien Marceau et François Weyergans), cinq Prix Goncourt (Charles Plisnier, Béatrix Beck, Francis Walder, Marceau et Weyergans) et les lauréats de nombreux autres trophées littéraires¹. Parmi les critiques, on relève les noms de Robert Kanters, Lucien Guissard ou Antoine Compagnon. Du côté de l'édition, la « contribution » belge – pour sacrifier au *topos* de l'apport « francophone » au trésor français – n'est pas non plus à négliger, avec la création de revues, de collections, voire de maisons d'édition telles que Nizet, Denoël, Losfeld, Le Terrain Vague, Tchou ou Actes Sud.

Pourtant, malgré son importance quantitative et qualitative, la migration littéraire belge francophone demeure relativement peu étudiée. Cette méconnaissance tient à plusieurs facteurs qui se renforcent mutuellement. Citons-en les quatre principaux. Il y a d'abord le fait que la critique universitaire rechigne à parler de « migration » à propos d'un phénomène qu'elle perçoit encore souvent comme un simple déplacement dans l'espace, chose somme toute accessoire puisqu'il s'agit de « créateurs », personnalités hors normes, relativement isolées les unes des autres et dont l'activité échappe aux contingences matérielles. Les études littéraires ont toujours tendance, du moins en France, à ne guère prendre en considération que les textes et les intertextes, conformément à une tradition qui autorise tout au plus à sémiotiser des processus migratoires pourtant autrement plus complexes. De leur côté, les sciences sociales qui, jusque vers 1970, s'intéressaient peu à l'immigration en France d'une manière générale (Rea et Tripier 22), n'ont cessé depuis de donner la priorité à ses dimensions démographiques et socio-économiques, aux dépens de ses aspects culturels – pour ne pas parler de ses aspects littéraires, même si l'étude sociohistorique des relations littéraires internationales a considérablement évolué depuis quinze ans (Boschetti). Du reste, à l'instar de l'ensemble de « l'immigration dorée » (Wagner), un intellectuel, et encore moins un écrivain, ne saurait être défini, ni se définir lui-même, comme « immigré » (éventuellement comme « exilé »).

1 Deux Grands Prix de Poésie de l'Académie française (Alain Bosquet et Guy Goffette), deux Grands Prix du Roman de l'Académie française (Bosquet et Amélie Nothomb), deux Femina (Dominique Rolin et Françoise Mallet-Joris), deux Renaudot (Conrad Detrez et Weyergans), deux Interallié (Marceau et Bosquet), un Médicis (Jean-Philippe Toussaint) ; cette liste n'est pas exhaustive.

Le tropisme textualiste est d'autant plus agissant ici que l'on a affaire à la « francophonie » littéraire, communauté certes « plurielle », mais perçue comme fondamentalement unie autour d'une langue présumée partout la même et censée véhiculer un même héritage de valeurs universelles « françaises ». Bien que cet universalisme, comme tout universalisme, ait une base contradictoire, simultanément locale (française) et universelle (« française »), il demeure ancré dans la *doxa* intellectuelle et passe donc largement inaperçu², ce qui fait prendre la position monopolistique de Paris pour un état de fait normal ou, du moins, la migration intellectuelle vers cette ville pour une donnée bien connue. Ainsi, les définitions de l'intellectuel qui se font concurrence en France font oublier qu'elles concernent généralement la figure de l'intellectuel français, avec ses idéaux universalistes « français », de même que les débats sur l'écrivain ou la littérature tendent à dissimuler leur caractère hexagonal : rien n'y est universel, puisque tout y est filtré par un système axiologique national, la question sartrienne « Qu'est-ce que la littérature ? », par exemple, étant en réalité une tentative d'imposition française d'une définition française de la « littérature française » ou, plus précisément, de la littérature française. Aussi les définitions légitimes de l'« intellectuel (français) » et notamment de l'« écrivain (français) » exigent-elles des intellectuels immigrés en France, parfois de manière explicite (par exemple dans le cadre de l'actuel débat sur l'« identité nationale »), qu'ils se muent en intellectuels « français », c'est-à-dire français. Tout les incite à jeter sur leur héritage d'« origine » le voile universaliste, c'est-à-dire à rendre cet héritage digne de l'indifférence universaliste ou, mieux, « franco-universaliste » (Dirkx, 2006a). Exigence qui leur est faite sans que jamais rien ne soit à proprement parler exigé d'eux, ce qui fortifie chez chacun l'illusion d'un universalisme naturellement « français » et, par conséquent, encourage la tendance à gommer son propre passé, migration comprise. Ce passé, réduit à des « origines » et de ce fait, pour ainsi dire, plus dépassé encore que le passé, finit par apparaître aux yeux du public lettré et savant comme un terrain « bien connu », suscitant au pire l'indifférence, au mieux les réflexes de l'historiographie et de la sociologie spontanées.

Or, et c'est le troisième facteur, cette indifférence, cécité structurale qui est d'abord une non-différenciation, frappe en particulier les écrivains

2 Quoique constituant un des fondements du rapport de l'intellectuel français à l'étranger et particulièrement à l'intellectuel étranger, cet universalisme échappe aux analystes français les plus lucides (voir, par exemple, Pinto).

« francophones » européens. Ceux-ci, en effet, ne font manifestement pas partie des « minorités visibles » (sauf, au besoin, quand leur accent, leur *hexis* corporelle, etc. redeviennent intéressants le temps d'une remarque destinée à les remettre à leur place). Ils sont en outre perçus comme géographiquement, culturellement et littérairement trop proches, leur langue étant celle « de la France ». Ce sont surtout eux qui se voient dénier le statut d'immigrés, mais sur un mode d'autant plus imperceptible qu'ils se dénie ce statut à eux-mêmes. Les études françaises sur l'immigration intellectuelle, dont la plupart se limitent à l'univers le plus proche de la plupart des chercheurs (Paris), traitent du « Paris siamois, Paris juif, allemand, noir, algérien, italien, latino-américain, tchécoslovaque, russe, polonais » (Kaspi et Marès 7), mais pas ou accessoirement d'un « Paris belge » ou d'un « Paris suisse ».

Enfin, à tout cela s'ajoute l'oubli de la capacité dont a fait preuve la Belgique, au moins tout au long de la Troisième République, à contrecarrer, souvent avec succès, la domination française sur les plans diplomatique, économique, scientifique et culturel, y compris littéraire et donc linguistique. Une rivalité double, politique et spécifique, structure les discours franco-belges et belgo-français qui ressortissent aux secteurs de la vie culturelle où la langue joue un rôle à part entière (littérature, cinéma, théâtre, BD, chanson). Ce n'est sans doute pas un hasard si l'émigration intellectuelle est la plus forte dans ces domaines. Quoi qu'il en soit, l'omission de certaines réalités historiques plutôt gênantes ne fait qu'accroître le désintérêt à l'égard de la Belgique et la difficulté à parler sinon scientifiquement, du moins sérieusement de ce pays en France, difficulté qui se manifeste particulièrement en matière d'immigration et surtout d'immigration culturelle. Combien d'intellectuels français (et belges) non spécialisés se souviennent aujourd'hui que la Belgique fut le principal pays d'émigration vers la France durant tout le XIX^e siècle et jusqu'en 1914, comme le rappelle un ouvrage récent (Popelier) ?

Pour toutes ces raisons, la migration littéraire belge francophone est toujours un sujet d'étude peu légitime. Ses déterminants, sa morphologie, ses développements ainsi que son impact sur les deux univers littéraires concernés demeurent en grande partie dans l'ombre.

Corps antinomique et migration

L'un des déterminants majeurs de cette migration est l'antinomie littéraire. Ce concept désigne la coexistence conflictuelle en un seul corps d'écrivain de deux principes d'investissement littéraire antagonistes (cf. Dirx, 2006a : 28-30). D'une part, les écrivains belges francophones sont incités, tout au long de leur littérisation primaire (et notamment de leur scolarité), à sur-évaluer les modèles hexagonaux qui, associés à la clarté et l'universalité présumées de la triade Langue-Littérature-Nation, sont perçus comme naturellement légitimes. D'autre part et corrélativement, ces mêmes écrivains, citoyens d'un pays aussi notoirement privé de Nation unique, de Langue distincte et de Littérature commune, ont tout pour douter de leurs propres originalités, voire les dénier, en les méconnaissant comme les indices objectifs de la non-universalité de la triade en question. On comprend que, l'exiguïté du marché littéraire intérieur aidant, ils aient été toujours plus nombreux à pencher en faveur de l'identification aux modèles dominants (et à une « littérature française de Belgique »), au détriment de l'adhésion certes distinctive, mais en soi illégitime à une singularité nationale ou régionale (et à une « littérature belge de langue française »).

Dans cet univers-là, appartenir ou non à la « littérature française » est un enjeu concurrent à l'enjeu d'une définition endogène des orientations littéraires. De ce fait, cette question entrave sans cesse la production d'un *nomos* littéraire, d'une « loi » fondatrice d'une croyance collective en une *autonomie* littéraire malgré tout possible et donc capable d'engendrer, contre l'universalisme censément anhistorique, un consensus sur les singularités historiques et sur un nécessaire désintéressement à l'égard des profits littéraires parisiens. Cette question empêche de croire pleinement en soi en tant que corps d'écrivain (« français ») et en tant que membre du corps d'écrivains (« français »), capable d'écrire librement et donc de tenir tête aussi à l'autorité politico-littéraire française, malgré son poids symbolique (générique, etc.) et matériel (éditorial, etc.) écrasant. Il y a « du » champ en Belgique, mais il n'y a pas de champ belge francophone ; c'est pourquoi il vaut mieux parler de « sous-champ » par rapport au champ français. Bien plus que d'une question de terminologie, il s'agit de prendre en compte ce qui nous paraît essentiel, à savoir le fait que, dans ce sous-champ, fait défaut un *nomos* tel que celui qui, certes toujours menacé par ce qui n'est

pas littéraire, sous-tend le champ français, entre autres³. Cela revient à dire que la domination littéraire française a pour effet, comme dans d'autres parties de la « francophonie » littéraire, mais aussi dans la « province » française, de nourrir un *antinomos* littéraire, une force « juridique » qui contrarie le développement d'un *nomos* littéraire. Cette domination entretient donc une *antinomie* littéraire ou coexistence de deux principes littéraires constituants inconciliables.

L'antinomie littéraire ne fait que s'ajouter à l'antinomie qui fragilise déjà à tout moment n'importe quel espace littéraire à cause de l'intrusion permanente de contraintes hétéronomes d'ordre politique, économique, religieux ou encore médiatique. Autrement dit, en Belgique francophone (et néerlandophone), non seulement les *antinomos* politique, économique, etc. pèsent sur l'écriture désintéressée (« pure »), mais les logiques hétéronomes ont en outre un caractère littéraire et sont, en tant que telles, plus efficaces, car plus difficiles pour les écrivains à identifier comme étant hétéronomes.

L'antinomie n'est pas un concept nouveau. Il fait depuis longtemps l'objet de réflexions théologiques, philosophiques, épistémologiques et logiques. Il est d'un usage courant en droit et en science politique. Dans les études littéraires, il n'a guère été conceptualisé que par Amaryll Chanady dans le cadre de ses recherches sur le réalisme magique et le fantastique⁴. Chez elle, « antinomie » désigne un conflit entre deux codes narratifs incompatibles, conflit qui, irrésolu, caractériserait le registre fantastique, et qui, résolu, serait propre au réalisme magique (Chanady 11 et *passim*). Or, les usages théologiques et juridiques mis à part, ce concept est généralement utilisé sans que son sens étymologique (*antinomia*, contradiction entre des lois différentes) ne soit réactivé. En sociologie, où il n'est guère fréquent, on y recourt également sans le resémantiser. Cela peut paraître étonnant quand on sait qu'Émile Durkheim a fait du mot anomie, issu du grec *anomia* et signifiant sous sa plume la dérégulation de tout ou partie de la société, une des rares spécificités lexicales de cette discipline⁵. En outre, un des

3 Sur ce *nomos*, voir BOURDIEU (1992 : 298 *sq.*). Précisons ici que le concept de champ littéraire ne découle pas de la seule histoire littéraire de la France (BOURDIEU, 1992 : 94, 306 et *passim*).

4 Pour une synthèse, voir SCHEEL (87-99). Nous remercions cet auteur d'avoir attiré notre attention sur cette acception de « antinomie ».

5 Sur le destin de ce concept relativement flou et abandonné par Durkheim et ses disciples dès 1902, voir notamment BESNARD.

lecteurs les plus attentifs de Durkheim, Pierre Bourdieu, n'a cessé d'avoir à l'esprit le grec ancien en forgeant et affinant certains de ses concepts, notamment celui de *nomos*, auquel il rapportait « autonomie » et, pour peu qu'il s'en servît, « anomie ⁶ ».

Quoi qu'il en soit, il faut souligner ici que « antinomie » n'est pas simplement synonyme de « contradiction » ou de « aporie », mais signifie la coprésence tensiogène de deux ou plusieurs forces nomothétiques à l'échelle d'un champ. Appelons « antinomie hétérogène » la situation courante où les principes littéraires internes s'opposent aux principes externes (politiques, économiques, etc.), et « antinomie homogène » le cas peut-être plus rare où de surcroît, comme en Belgique, un modèle littéraire endogène et un modèle littéraire exogène, ayant tous deux potentiellement force de *nomos*, se combattent l'un l'autre. Le concept d'antinomie homogène oblige à penser ensemble ce qui ne l'est que rarement, à saisir en une seule formule un investissement littéraire local inversement proportionnel à l'investissement dans la réalité littéraire internationale, « française ». L'antinomie homogène est cette combinaison à chaque fois unique entre deux forces aussi inséparables qu'inconciliables, précairement solidaires dans leur contradiction même. Ces forces sont également vouées à l'échec, en ce que chacune travaille à faire émerger un *nomos* tout en minant les efforts de l'autre. C'est l'ensemble des positions et des prises de position au sein du sous-champ belge francophone que l'antinomie homogène concourt à structurer, rendant insuffisamment précises les lectures qui divisent l'histoire littéraire en phases chronologiques.

Or, en allant du pôle d'identification « belge » au pôle « français », la croyance selon laquelle le jeu littéraire peut légitimement être joué sur place, en Belgique, diminue à mesure qu'augmentent l'adhésion à la thèse de l'universalité littéraire « française » et le besoin d'incarner le modèle de l'« écrivain français » sur le mode le plus complet, c'est-à-dire mentalement et physiquement, en émigrant vers la France, de préférence vers son centre parisien. Tout au long du xx^e siècle, ce sont ainsi quelque 180 écrivains belges qui ont émigré en (Ile-de-)France, désireux de se donner plus de chances d'obtenir une légitimité au-dessus de tout soupçon, en échappant notamment au plus redoutable des effets de l'antinomie littéraire homo-

6 On n'oublie pas ici l'apport de Max Weber dans le travail conceptuel de Bourdieu.

gène : l'insécurité littéraire et l'incertitude que celle-ci fait planer sur le statut même d'écrivain (« français »).

Formes de migration littéraire

Mais c'est dans chaque corps d'écrivain que l'antinomie homogène enracine, de manière plus ou moins prégnante, la propension à l'émigration, à une ascension littéraire de type physique et spatial, où il s'agit de « monter » à Paris. Les écrivains « restés au pays », comme on les appelle alors, n'y échappent pas. Dans leur cas, on pourrait parler de migration intérieure ou d'exil intérieur. Toutefois, ces formules métaphoriques conviendraient pour certains écrivains seulement, et encore, à des degrés très divers et de manière bien imprécise. Un Michel de Ghelderode, par exemple, entretenait avec la Belgique un rapport d'amour-haine d'autant plus intense qu'il a longtemps estimé que Paris ne lui était d'aucun secours (jusqu'à ce que des metteurs en scène français le découvrent et lancent la « ghelderodite aiguë » des années 1947-50). En revanche, le romancier Pierre Mertens (1978), tout en privilégiant dans son œuvre le thème de l'« exil intérieur » et s'y faisant le théoricien spontané de quelques-unes des nombreuses impasses dans lesquelles peut mener l'antinomie, a su établir d'emblée des liens avec Paris et son appareil éditorial. Un « exilé intérieur » n'est donc pas l'autre. Mais, de toute manière, l'« exil intérieur » n'est qu'un effet parmi d'autres de l'antinomie littéraire. Il vaut mieux se faire une idée plus précise, moins métaphorique, de l'espace des possibles scripturaux et éditoriaux dans chacun des deux pays à un moment donné, ainsi que de la représentation plus ou moins consciente, peu ou prou réaliste et toujours singulière que tel ou tel écrivain se fait de chaque espace et de ses chances d'y faire œuvre d'écrivain. De nombreux facteurs littéraires et non littéraires informent cette capacité à anticiper ses propres chances de reconnaissance. La maîtrise de leur combinatoire est déterminée par (et détermine à son tour) la position de l'écrivain, c'est-à-dire un certain coefficient d'antinomie : une position dans un champ est en effet la résultante d'un degré de légitimité corrélatif à un degré d'autonomie, ou plus exactement, suivant nos observations, un degré d'antinomie. La sensation plus ou moins forte d'être un « exilé intérieur » est liée à ce coefficient.

De même, on pourrait analyser le cas des écrivains qui ont souvent été étiquetés comme « irréguliers du langage » sous l'angle du concept

d'antinomie – l'étiquette critique, quant à elle, n'accentuant qu'un aspect du problème et étant encore un hommage rendu à la présumée régularité française. L'étude devrait d'ailleurs porter, conjointement, sur l'espace des critiques (universitaires) qui, étant lui-même traversé par l'antinomie littéraire, produit parfois des notions qui renseignent plus sur la position du critique que sur les textes commentés. De Charles De Coster au XIX^e siècle à Jean-Pierre Verheggen aujourd'hui, en passant par Ghelderode, les écarts stylistiques chez les « irréguliers » et leurs variations s'éclairent moins à l'aune de la norme hexagonale qu'au regard de ce qui constitue la tension antinomique inscrite dans leurs positions.

Toujours parmi les écrivains « restés au pays », ceux qui adhèrent à la thèse d'une « littérature française de Belgique » voient leur nombre augmenter sans cesse tout au long du XX^e siècle, selon des modalités qui restent largement à étudier. Le poète Marcel Thiry, par exemple, est animé par un sentiment de frustration croissant à l'égard d'une France dont il se sent coupé en tant que « Français de Belgique » – une France mythique, dont l'exemplarité linguistique et l'homogénéité culturelle fantasmées rappellent le manifeste du Groupe du Lundi de 1937, dont Thiry fut l'un des vingt-et-un cosignataires. À mesure qu'il revendiquera son attirance toute « naturelle » pour la France, notamment en tant que cheville ouvrière de l'Académie Royale de Langue et de Littérature *Françaises*, il développera une pensée et une carrière politiques qui le mèneront au bord du « rattachisme », cette émigration symbolique par recomposition territoriale interposée (« retour » de la Wallonie à la France). Le fondement expansionniste du franco-universalisme littéraire finira par se faire matière poétique dans son tout dernier recueil (Thiry 7-12). Cette conjonction d'options littéraires et politiques, présente depuis le début de sa trajectoire, a été voilée notamment par son recours au « réalisme fantastique », autre caractéristique esthétique remarquable de la production francophone belge. L'analyse de ce « réalisme fantastique belge » en termes d'antinomie, au sens où l'entend Chanady, pourrait fort bien s'accommoder de ce même concept tel qu'on l'entend ici.

Il semble donc que le concept d'antinomie littéraire permette de relier un certain nombre de questions disparates et de données micro- et macro-textuelles, non qu'il suffise à lui seul à rendre compte de tel ou tel type de phénomène, mais en tant qu'il est un principe de structuration du sous-champ littéraire belge francophone et, à ce titre, de délimitation heuristique. Précisons encore que l'antinomie homogène s'est quasiment institutionna-

lisée à travers un flot d'articles, de livres et autres pétitions qui constitue un véritable sous-genre autochtone aussi répandu que méconnu comme tel et qui, plus ancien que l'État belge, n'a cessé de ruminer la question de l'appellation, « littérature française de Belgique ou littérature belge de langue française ? », emblématique d'une autonomisation inachevée. Mais on peut se demander s'il est une seule institution littéraire belge francophone qui ne soit pas structurée par l'antinomie homogène, à commencer par l'académie citée plus haut et dont l'appellation à la fois « Royale » et « Française » constitue sous ce rapport une sorte d'idéaltype. L'antinomie homogène trouble la perception des agents, produisant sans cesse des malentendus structuraux, parmi lesquels on note une vision souvent idéalisée ou déréalisée, car dépassée, de la littérature française. Cette vision peut aller jusqu'à faire remonter l'idéal de l'écriture française au XVII^e siècle, comme le faisaient plusieurs des ténors du néoclassicisme littéraire belge après 1945, souvent membres d'une Académie qui, littéralement, a quelque chose de royalement français.

Quant à la migration proprement dite, elle apparaît comme la matérialisation accomplie de l'antinomie homogène, comme sa somatisation achevée. L'antinomie permet de comprendre et de garder à l'esprit que la migration ne se termine pas par l'intégration des écrivains concernés dans les milieux littéraires français, quoique celle-ci soit généralement vécue par eux comme « naturelle » ou du moins ne posant aucun problème particulier. Les effets de l'antinomie, loin de disparaître, continuent d'agir après ce que Dominique Rolin décrit, d'une métaphore pertinente, comme une « transplantation ⁷ ». De même, la migration ne commence pas par l'émigration, comme le soulignait Abdelmalek Sayad (1999) parlant de la main-d'œuvre immigrée nord-africaine : il convient de ne pas oublier la partie « prémigratoire » des trajectoires. La migration littéraire ne peut donc se comprendre sans tenir ensemble l'émigration et l'immigration ainsi que leurs déterminants respectifs. Prenons un exemple, celui d'Henri Michaux. Une fois installé à Paris et mêlé à certains réseaux d'écrivains, Michaux mit longtemps avant de trouver sa place dans un univers littéraire qu'il maîtrisait mal (*Vrydaghs passim*). Alors qu'il est réputé aujourd'hui avoir renié d'entrée de jeu son « identité » belge, il a usé pendant plusieurs années d'une véritable « stratégie du "Belge de Paris" » (*Vrydaghs* 44-46). Et si une certaine familiarisation avec

7 Entretien de l'auteur avec Dominique Rolin, le 23 mars 1993.

les logiques du champ hexagonal le conduira à corriger le tir et à se faire « écrivain français », ce ne sera que progressivement, vu « son incompréhension de la logique avant-gardiste », liée elle aussi, tout comme sa « difficulté à saisir les enjeux formels » du champ français (Vrydaghs 48), à l'intériorisation durable des structures du sous-champ belge francophone. Comme Michaux (cité dans Bréchon 16) en avait lui-même l'intuition, son œuvre sera jusqu'à la fin hantée par l'antinomie. Autre exemple : Charles Plisnier, dont toute la socialisation et notamment la littérisation en Belgique survécurent à son passage en France et se manifestaient à chaque prise de position « rattachiste », notamment dans la presse littéraire (Dirkx, 2006a : 323-338), comme à travers un style d'écriture des plus épurés.

Le système des trajectoires migratoires reste donc à étudier. Là aussi, il faut se défier de la tentation de la typologie ou de la périodisation. Un schéma faisant toujours autorité divise ainsi l'histoire littéraire belge francophone en trois phases qui sont le « répondant exact » de ce qui se passe sur le plan sociopolitique (Klinkenberg 41) : une « phase centripète » (disons « belge », de 1830 à 1920), une « phase centrifuge » (« française », de 1920 aux années 1960-1970) et, enfin, une « phase dialectique » (durant laquelle la stratégie de légitimation « belge » et la stratégie « française » tendent à s'équilibrer, après les années 1960-1970). Ce schéma « gravitationnel » (Klinkenberg et Denis 12) corrobore le constat d'une assez grande perméabilité de la production littéraire belge francophone aux logiques politiques, économiques, etc., c'est-à-dire confirme notre hypothèse d'un degré d'autonomie faible (du moins au sens qu'a ce mot dans le cadre de la théorie des champs) et d'un degré d'antinomie littéraire élevé. Ce schéma souligne également que le statut de cette littérature est « tout entier déterminé par sa position relative vis-à-vis de la littérature de l'Hexagone, elle-même déterminée par l'instance parisienne » (Klinkenberg 34 ; cf. Klinkenberg et Denis) : cela ne fait qu'accentuer l'importance du processus migratoire comme révélateur de la dynamique antinomique. L'ennui, c'est que la courbe migratoire ne suit pas, ni de près ni de manière décalée, la courbe d'intensité des forces « centripète », « centrifuge » et « dialectique ». C'est que chacune des trajectoires migrantes repose sur un faisceau complexe de facteurs relativement antinomiques. Si le « modèle gravitationnel » semble correspondre à peu près au champ de forces dont parle Bourdieu (un système relationnel et différentiel d'agents doublé d'un système relationnel et différentiel de textes), ce champ de forces est aussi un champ de luttes entre agents, lesquels n'y sont pas entraînés par des forces agissantes (fuyant ou recher-

chant le centre), mais s'ajustent à des *rappports de force* antinomiques en croyant peu ou prou à leur bien-fondé.

Dislocation, construction, identité

En guise de conclusion, on serait tenté d'établir certains parallélismes « évidents » entre la problématique antinomique et les notions qui sont au centre du présent volume, celle de « dislocation » et celle de « construction identitaire ». Mais afin d'en évaluer la pertinence heuristique, il est sans doute préférable de prendre d'abord connaissance de l'ensemble des articles. Toutefois, il ne paraît pas imprudent d'avancer d'ores et déjà que l'agent littéraire – corps individuel, littérisé, ou corps collectif, institutionnalisé – est le lieu où des forces contraires « disloquent » sans cesse, au sens de désarticuler (jusqu'à un certain point), l'autoperception de l'agent et de ses pratiques scripturales, jusqu'à l'inciter parfois à se « délocaliser » en France. Une étude consacrée à la migration des écrivains belges de langue française aurait à s'interroger sur ce processus. Pour l'heure, il ne semble pas opportun de penser que ce processus « (dé)construit » une « identité », mais plutôt qu'il produit des *effets* identitaires sur l'agent, liés à un travail d'ajustement entre une trajectoire et des contraintes structurales. Et ce processus ne « construit » pas tant une nouvelle « identité » (inter)nationale qu'une nouvelle « identité » sociale, et pas tant une « identité » qu'un statut existentiel, celui d'écrivain, fondamentalement évolutif, voire précaire, toujours fragilisé par les effets de l'antinomie et notamment par les sirènes de l'émigration. Ainsi, la problématique migratoire a contribué à structurer les romans de Georges Simenon, écrivain nomade s'il en est, jusqu'à la fin de sa vie d'écrivain (Dirkx, 2006b). Un exemple récent est celui de Patrick Roegiers qui, à la mort de son père, (re)découvre à plus de cinquante ans son « mal du pays » et le fait que, « même expatrié », il « n'y a au fond pas plus belge que [lui] » (Roegiers 18). Ainsi, dans plus d'un cas, et quelle que soit la « phase » considérée, on voit l'écrivain immigré se réappropriier tout ou partie de l'« identité » dont il avait pris ses distances, mais après avoir acquis un statut d'écrivain reconnu par Paris, bref, après avoir perdu tout ou partie de cette même « identité » – concept décidément bien monolithique. La dislocation semble ainsi comporter une part de relocation, selon un jeu de transfert transfrontalier de capital symbolique.

Références bibliographiques

- BESNARD, Philippe. *L'Anomie, ses usages et ses fonctions dans la discipline sociologique depuis Durkheim*. Paris : PUF, 1987.
- BOSCHETTI, Anna (dir.). *L'Espace culturel transnational*. Paris : Nouveau Monde, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992.
- BRÉCHON, Robert. *Michaux*. Paris : Gallimard, 1959.
- CHANADY, Amaryll. *Magical Realism and The Fantastic. Resolved Versus Unresolved Antinomy*. New York & London: Garland, 1985.
- CHARTIER, Daniel. « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles ». *Voix et Images* 27 (2002), 2 (n° 80) : 303-316.
- DIRKX, Paul. *Les « amis belges »*. *Presse littéraire française et franco-universalisme*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2006. [2006a]
- . « Georges, l'immigré. Société et écriture dans les derniers romans de Simenon ». *Traces* 17 (2006) : 31-43. [2006b]
- GROUPE DU LUNDI. *Manifeste*. Bruxelles : Imprimerie Van Doorslaer, 1937.
- KASPI, André et Antoine MARÈS (dirs). *Le Paris des étrangers depuis un siècle*. Paris : Imprimerie nationale, 1989.
- KLINKENBERG, Jean-Marie. « La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique ». *Littérature* 44 (décembre 1981) : 33-50.
- KLINKENBERG, Jean-Marie et Benoît DENIS. *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*. Lovreval : Labor, 2005.
- MERTENS, Pierre. *Terre d'asile*. Paris : Grasset, 1978 ; Bruxelles : Labor, 1987.
- PINTO, Louis. *Le Café du commerce des penseurs. À propos de la doxa intellectuelle*. Bellecombe-en-Bauges : Le Croquant, 2009.
- POPELIER, Jean-Pierre. *L'Immigration oubliée. L'histoire des Belges en France*. Lille : La Voix du Nord, 2003.
- REA, Andrea et Maryse TRIPIER. *La Sociologie de l'immigration*. Paris : La Découverte, 2003.

- ROEGIERS, Patrick. *Le Mal du pays. Autobiographie de la Belgique*. Paris : Seuil, 2003.
- SAYAD, Abdelmalek. *La Double Absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris : Seuil, 1999.
- SCHEEL, Charles W. *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*. Paris : L'Harmattan, 2005.
- THIRY, Marcel. *Lettre du cap. Suivie d'autres tons*. Bruxelles : André De Rache, 1977.
- VRYDAGHS, David. *Michaux l'insaisissable. Socioanalyse d'une entrée en littérature*. Genève : Droz, 2008.
- WAGNER Anne-Catherine. *Les Nouvelles Élités de la mondialisation. Une immigration dorée en France*. Paris : PUF, 1998.



Myriam GEISER

Université Johannes Gutenberg Mayence-Germersheim, Allemagne
Université de Provence Aix-Marseille I

LA « LITTÉRATURE-MONDE » DES BANLIEUES : DISLOCATION DES SYSTÈMES LITTÉRAIRES

Localisation d'une littérature décentrée

La littérature dite 'beur', produite par les descendants d'immigrés d'origine maghrébine et publiée à partir des années 1980, est – selon la définition de Michel Laronde – « la première manifestation dans la Culture française d'une littérature produite par un groupe de romanciers d'origine étrangère écrivant de l'intérieur » (7). Le décalage entre le lieu de l'écriture et les origines « exogènes » des auteurs peut ainsi exercer « une torsion sur la forme et la valeur du message » (Laronde 8). L'expression esthétique d'une telle torsion est manifeste dans ce qu'il appelle « l'écriture décentrée ». Il s'agit d'une forme de « dislocation culturelle » au sein de la littérature française contemporaine, dont nous proposons d'étudier le courant le plus récent, issu de l'expérience du métissage et de la marginalisation.

Les romans 'beur' restent difficiles à localiser dans les systèmes littéraires traditionnels, car ils n'appartiennent ni aux écritures post-coloniales, ni à celles de l'immigration, ni tout à fait au corpus de la littérature nationale. À présent, on regroupe les textes issus de l'immigration sous l'appellation 'littératures de banlieue' ou 'littératures urbaines'. Les auteurs sont perçus comme un ensemble cohérent dans le contexte social difficile des cités. D'une appellation d'ordre ethnique ('beur' étant le dérivé du mot 'arabe' en verlan), nous passons ainsi à des termes qui désignent des espaces, et dans le cas de 'banlieue', un espace fortement connoté socialement. Les catégories 'beur' ou 'de banlieue' ne sont pas à considérer comme des genres à

proprement parler. On peut cependant constater qu'à l'intérieur de ces courants s'est développé le genre d'une nouvelle littérature sociale et engagée.

De la littérature 'beur' aux littératures 'de banlieue'

En 2007, la fondation du collectif d'auteurs *Qui fait la France ?*, avec la publication d'un manifeste et d'un recueil de nouvelles intitulé *Chroniques d'une société annoncée*¹, a accentué la tendance revendicatrice des littératures issues de l'immigration. Le manifeste du collectif proclame : « Parce que catalogués écrivains de banlieues, étymologiquement le lieu du *ban*, nous voulons investir le champ culturel, transcender les frontières et ainsi récupérer l'espace confisqué qui nous revient de droit, pour l'aspiration légitime à l'universalisme » (8). L'idée même d'un lieu (celui du « ban ») se transforme ainsi en espace de créativité d'où émane un message qui s'adresse au reste de la société (voire du monde). Cette dislocation esthétique implique une posture de contre-discours, annoncé sous forme de manifeste, avec une fonction identitaire au-delà des classements territoriaux et ethniques définis par la société dite « d'accueil »². Pour le collectif, l'origine n'est pas un critère d'appartenance au mouvement – l'expérience commune de la vie en banlieue et l'origine sociale le sont bien davantage. L'écrivaine Faïza Guène, qui a grandi dans la cité des Courtilières en banlieue parisienne, affirme par exemple : « Je suis fille d'ouvriers », plutôt que de souligner qu'elle est issue de l'immigration³. Et Mohamed Razane, président du collectif, souligne : « Les origines réelles ou supposées n'ont pas de droit de cité. Il n'y a que des citoyens français pour qui il est urgent

1 Avec les contributions de Dembo Goumane, Mabrouck Rachedi, Jean-Eric Boulin, Samir Ouazene, Habiba Mahany, Khalid El Bahji, Thomté Ryam, Karim Amellal, Mohamed Razane et Faïza Guène. Paru en septembre 2007 aux éditions Stock.

2 Cf. Christiane ALBERT : « Cette écriture métisse [...] questionne les identités d'une manière nouvelle non plus en fonction de l'origine ou de l'appartenance territoriale, mais à partir de positions essentiellement urbaines ou sociales qui permettent aux immigrés de négocier leur intégration à la modernité par des redéfinitions permanentes de leur identité » (162).

3 « Die junge Autorin [...] findet den sozialen Unterschied wichtiger als den Einwanderungshintergrund: 'Ich bin ein Kind von Arbeitern'. » (« La jeune auteure [...] considère plus importante la différence sociale que le fait d'être issue de l'immigration : 'Je suis un enfant d'ouvriers'. ») Cf. Dorothea Hahn, « Die Sagen der Vorstädte », *Die Tageszeitung*, 23 octobre 2003. NB : Toutes les traductions sont de l'auteur du présent article.

de sécréter un autre sens à notre vivre ensemble, et de s'ériger en contradicteurs de ceux qui ont pris en otage, de pères en fils, les espaces d'expressions et de pouvoirs » (Puig 91).

Récemment, Alec G. Hargreaves et Anne-Marie Gans-Guinoune ont défini une troisième phase de la littérature de l'immigration en France qu'ils distinguent de la génération des primo-migrants et de la vague d'écriture dite 'beur' apparue à partir des années 1980. D'après eux, il s'agit d'une « communauté d'expérience » propre aux années 1990-2000 : « Variés dans leurs ascendances généalogiques, ces jeunes constituent un groupe sociologiquement cohérent dans la mesure où ils ont tous grandi en France dans une conjoncture sociale très différente de celles qu'avaient connues leurs prédécesseurs » (4). Ce nouveau courant dénonce, sous des formes plus ou moins directes, les discriminations dont est victime toute une génération socialement défavorisée. Dominic Thomas parle de la « post-Beur generation ⁴ » et qualifie de « new writing for new times » les écrits des auteurs du collectif *Qui fait la France ?* dont l'attitude caractéristique serait « a rejection of the centripetal force of the hegemonic center ⁵ ».

Les littératures 'de banlieue' « constituent aujourd'hui une des plus importantes sous-catégories du roman urbain à caractère social », comme le souligne Christina Horvath (146) ; elles participent ainsi d'une culture urbaine, à l'intérieur de laquelle elles occupent une position marginalisée : « la notion d'exclusion (sociale, raciale ou économique) se trouve liée à l'espace périurbain » (Horvath 146). Cette identité urbaine n'a plus de véritable ancrage ethnique ni national, et perturbe ainsi les discours identitaires classiques qui se définissent par des lieux symbolisant une origine. « Ici, point d'exil car point de lieu de référence », selon la formule de Charles Bonn (49) – ou sinon, un lieu qui demande encore à être défini et investi.

La littérature 'beur' a souvent été considérée comme un phénomène temporaire, un courant contestataire qui s'essoufflerait au bout d'une géné-

4 Le titre de l'article est « New Writing for New Times: Faiza Guène, banlieue writing, and the post-Beur generation » (« Nouvelle écriture pour des temps nouveaux : Faiza Guène, l'écriture des banlieues et la génération post-beur »).

5 « We effectively have here the blueprint for what I have described as *new writing for new times*, alongside a rejection of the centripetal force of the hegemonic center » (« Nous avons en effet à faire ici à l'épuration de ce que j'ai décrit comme *nouvelle écriture pour des temps nouveaux*, allant de pair avec un rejet de la force centripète du centre hégémonique ») (38).

ration d'écrivains, voire après la publication d'un seul récit autobiographique par auteur témoignant des difficultés de l'intégration des jeunes issus de l'immigration. Le recensement du corpus et de son évolution proposé par Hargreaves en août 2008 démontre le contraire. En résumé de son étude, Hargreaves fait remarquer : « Certes, les émeutes de novembre 2005 engendrent chez les éditeurs et les médias un intérêt accru pour les auteurs dits des 'banlieues' (parmi lesquels bon nombre issus de l'immigration maghrébine) », et la production croissante de ce type de récits pourrait ainsi être liée à des motifs politiques et commerciaux (201). Son bilan montre, en revanche, que « ce pic ne fait qu'accentuer la tendance à long terme », et que le rythme annuel des parutions s'accélère constamment depuis les années 1980 (202). Nous pouvons en déduire qu'il s'agit là d'une littérature qui se renouvelle continuellement, et qui élargit ainsi le monde littéraire francophone de l'intérieur.

La littérature 'de banlieue' entre territorialité et mondialisation

Le manifeste du collectif *Qui fait la France ?* l'affiche dès le départ : « Nous voulons [...] récupérer l'espace confisqué qui nous revient de droit, pour l'aspiration légitime à l'universalisme » (8). Bien qu'il s'agisse d'une littérature localisée de façon très précise, géographiquement et socialement, les auteurs du collectif la conçoivent comme un mode d'expression cosmopolite, au nom de l'universalité de leurs propos et de leur engagement. Ce positionnement nous incite à nous interroger sur le rapport entre territorialité et mondialisation dans ce nouveau courant littéraire. Par leur caractère pluriculturel, les textes transgressent les délimitations traditionnelles du corpus de la littérature nationale, alors que leurs auteurs sont français. Se pose donc la question : la catégorie 'littérature-monde' (ou 'littérature mondiale') n'est-elle pas mieux adaptée pour qualifier l'écriture de cet espace sans références nationales qu'est la banlieue ? Certains auteurs classés 'beur' ont exprimé leur position cosmopolite bien avant le manifeste du collectif, comme le chanteur et écrivain (Mohand Nafaa) Mounsi, né en Algérie en 1951 et arrivé en France à l'âge de 7 ans, qui note dans son essai *Territoire d'outre-ville* (1995) :

Je suis en état de légitime différence. À tout prendre, je préfère saisir mon narcissisme à pleines mains et je repousse ceux qui veulent faire de moi un Français de France ou un Algérien d'Algérie. Élevé dans un monde bigarré, tissé d'influences kabyles et imprégné

de culture française, je revendique aujourd'hui une conscience de cosmopolite, celle des immigrés du monde. (38)

Dans cette affirmation comme dans beaucoup de textes issus de l'immigration, nous discernons le principe d'une 'littérature-monde' opérant à l'intérieur de la France mais ouvrant une perspective transculturelle et transnationale. La notion de 'littérature-monde' – rappelant à la fois l'idée de *Weltliteratur* développée par Johann Wolfgang Goethe au début du XIX^e siècle, et le concept poétique du « Tout-monde » d'Édouard Glissant – fait débat en France depuis la publication du manifeste *Pour une littérature-monde*, initié par Michel Le Bris et Jean Rouaud au printemps 2007, et signé par 44 écrivains francophones (dont des personnages aussi illustres que J.-M. G. Le Clézio, Tahar Ben Jelloun, Alain Mabanckou et Nancy Huston). Le premier objectif de ce manifeste est d'attirer l'attention sur « la formation d'une constellation [...], où la langue libérée de son pacte exclusif avec la nation, libre désormais de tout pouvoir autre que ceux de la poésie et de l'imaginaire, n'aura pour frontières que celles de l'esprit ⁶ ». La cible principale de cette prise de parole des auteurs signataires est l'utilisation de la catégorie 'littérature francophone' pour désigner les œuvres d'auteurs d'origine étrangère, voire hors métropole. Le manifeste revendique l'abandon des catégories nationales et post-coloniales dans les systèmes de classement littéraire.

De quelle manière cette vision d'une nouvelle organisation du monde littéraire francophone concerne-t-elle le courant marginalisé des littératures 'de banlieue' ? Dans leur bilan de la réception de la littérature dite 'beur', Hargreaves et Gans-Guinoune notent : « Si [...] [les auteurs issus de l'immigration] pouvaient en principe rentrer sur un pied d'égalité avec tous les autres écrivains d'expression française regroupés au sein de la littérature-monde [...], force nous est de constater que dans la pratique ils brillent par leur absence dans la liste des 44 signataires du manifeste de mars 2007 » (5). Même si le combat des auteurs classés francophones et de ceux dits 'issus de l'immigration' n'est pas tout à fait le même, les uns et les autres revendiquent la pleine reconnaissance de leur contribution à la littérature française au-delà des critères ethniques ou nationaux. Les descendants d'immigrés se retrouvent dans une situation particulière de double écart par

6 « Pour une 'littérature-monde' en français ». *Le Monde des livres*, 16 mars 2007. Voir aussi le recueil *Pour une littérature-monde*, dirigé par Michel Le Bris et Jean Rouaud, paru chez Gallimard en mai 2007.

rapport à la culture du centre, et par rapport aux langues et cultures dites 'd'origine'. Cet écart est encore accentué par le contexte de ghettoïsation sociale dans les banlieues. Afin de contourner des appellations souvent ressenties comme stigmatisantes, telles que 'littérature issue de' ou 'littérature beur', nous proposons la notion de 'post-migration' pour qualifier ces littératures pluriculturelles⁷. Nous souhaitons défendre ici l'idée que – dans une perspective supranationale – les littératures de la migration et de la post-migration contribuent à bien des égards à l'émergence d'une 'littérature-monde' au même titre que les littératures post-coloniales. Hargreaves en donne l'indice en affirmant que les œuvres 'beur' appartiennent « à la littérature française, malgré les attitudes et comportements discriminatoires dont leurs auteurs font souvent l'objet, ainsi qu'à des espaces littéraires plus vastes tels que ceux du postcolonialisme et de la littérature-monde » (196).

Dans leur manifeste, les auteurs du mouvement *Qui fait la France ?* s'auto-caractérisent comme « somme d'identités mêlées », « citoyens de là et d'ailleurs, ouverts sur le monde », « écrivains en devenir, ancrés dans le réel », « enfants de la République », ou comme « fils de France, issus d'ici » (9). Ces formules, qui peuvent paraître contradictoires, expriment autant des localisations géographiques, politiques et identitaires qu'esthétiques. Mohamed Razane affirme : « que je trempe ma plume dans le magma des souffrances de nos territoires en peine ne doit pas ériger mon œuvre en objet social », et il souligne la vocation de la jeune littérature issue des banlieues à l'universel (Puig 88). Ce qui – à première vue – paraît paradoxal n'est autre que la volonté de passer outre le rôle du médiateur 'inter-culturel' local et de se faire entendre au-delà du découpage habituel de la littérature française selon les origines des auteurs. La tension entre une situation territoriale et une vision globale semble être caractéristique de l'ère de la mondialisation que nous vivons. La tendance des écrivains 'de banlieue' à se considérer comme membres d'une communauté imaginaire universelle des marginalisés en témoigne. Laura K. Reeck décrit l'ambiguïté de leur positionnement : « This committed literature grounded in the *cités* aspires [...] to universalism; these authors are at once local and global, particular and universal in their perspective⁸ » (82). Cette bipolarité

7 Voir mon article « La 'littérature beur' comme écriture de la post-migration et forme de 'littérature-monde' », dans HARGREAVES / GANS-GUINOUNE, 121-139.

8 « Cette littérature engagée fondée dans les *cités* prétend [...] à l'universalisme ; ces auteurs ont une perspective à la fois locale et globale, particulière et universelle. »

de l'esthétique urbaine bouscule les systèmes traditionnels de classification et se manifeste dans les stratégies narratives qui expriment une dislocation culturelle et identitaire.

Dislocation des références et des perspectives

L'universalité évoquée par Mohamed Razane et le collectif est celle des biographies et des thématiques des banlieues, mais aussi celle de l'écriture même. Il s'agit pour les écrivains de réclamer une reconnaissance de leur statut d'artistes en s'appuyant sur l'innovation et la créativité de leur démarche littéraire. En 1990 déjà, Azouz Begag, représentant notoire de la littérature de la post-migration, soulignait l'originalité de la perspective de « l'écriture décentrée » des banlieues : « Les références imaginaires et les sources sont [...] marquées par des histoires spécifiques qui ne sont ancrées nulle part, sinon dans des situations sociales et spatiales périphériques. C'est là toute leur nouveauté, celle d'apporter un angle de vue décentré par rapport à tout ce qui est dit sur les immigrés et la société française » (1990 : 100). Quelques années plus tard, il rapproche le processus d'une identité en devenir de l'acte de la création : « Créer, c'est partir d'une origine et reconstruire le monde à travers le regard qu'on porte sur lui. Dès lors, quand on est artiste issu de l'immigration, il y a là une interpénétration de deux univers qui fabriquent et se nourrissent en même temps de mouvances, de dérives, de recherche de soi » (1998 : 9).

D'après Michel Laronde, « est 'décentrée' une Écriture qui, par rapport à une Langue et une Culture centripètes, produit un Texte qui maintient des décalages linguistiques et idéologiques » (8). Dans les récits et les romans des écrivains 'de banlieue' transparaissent les décalages qu'ils ressentent par rapport à la société et la culture du centre. Le contexte actuel de la transformation des champs littéraires nationaux amplifie le potentiel de créativité qui émane des chocs et frictions culturels dont les textes témoignent. Les 'ondes de choc' perceptibles pour les lecteurs proviennent essentiellement des nouvelles conceptions identitaires et des positionnements esthétiques, délibérément cosmopolites. Des auteurs comme Mohamed Razane et Faïza Guène montrent dans leurs récits que les réalités du territoire très localisé de la cité peuvent entrer en correspondance avec leur vision globale de la condition des marginalisés. Leur écriture proclamée dans le manifeste comme « l'avant-garde du réel » (13) prend ainsi la posture d'un contre

discours esthétique « aux antipodes de la littérature actuelle, égotiste et mesquine » (7) du centre parisien en perte de légitimité. Deux mots d'ordre sont donnés dans le programme esthétique du collectif : l'engagement de l'écriture (« parce que nous sommes convaincus que l'écriture, aujourd'hui plus que jamais, ne peut plus rester confinée, molle, douceuse, mais doit au contraire devenir engagée, combattante et féroce », 7) et le réalisme du récit (« nous nous engageons pour une littérature au miroir, réaliste et démocratique, réfléchissant la société et ses imaginaires en leur entier », 9).

Dans l'écriture 'de banlieue', le récit à la première personne ne relève plus d'une démarche autobiographique, comme ce fut le cas dans une grande partie des premiers romans dits 'beur'. Les histoires narrées sont bel et bien des fictions, mais la voix du narrateur (ou de la narratrice) crée un effet de réel qui engage le lecteur à se confronter aux faits relatés. Le genre du récit autobiographique est ainsi exploité et transformé en style d'écriture réaliste afin de rester au plus près du quotidien des personnages fictifs. Voici des extraits de deux romans qui permettent d'illustrer nos propos. *Dit violent* (2006) de Mohamed Razane est le récit de vie du jeune Mehdi, fils de parents marocains et champion de boxe thaï, qui a grandi dans une cité de la banlieue parisienne :

Mon histoire c'est celle d'un gamin qu'on a gavé d'amertume sans réaliser qu'un jour son corps ressentira l'insoutenable besoin de recracher tout cela à la face de ce monde. Je m'appelle Mehdi, j'ai dix-huit ans, je suis fils unique, au chômage et pas une thune pour prendre ma place de consommateur moyen, condamné à compter les quelques misérables sous que je peux glaner à gauche et à droite, tandis que d'autres palpent des millions seulement en montrant leur tronche à la télé. Moi aussi je veux faire Loft Story ou Star Academy et palper ma part et accessoirement le cul à Loana. Je m'appelle Mehdi et j'ai le quartier et tout un tas de trucs qui me chatouillent dans la tête. (18)

Dans *Du rêve pour les oufs* (2006), Faïza Guène raconte l'histoire d'une jeune femme de vingt-quatre ans, Alhème, dont la mère a été assassinée pendant la guerre civile en Algérie, et dont le père a perdu la tête à la suite d'un accident de chantier en France. Habitant la cité d'Ivry, Alhème cherche à subvenir aux besoins du foyer en enchaînant des missions d'intérim, tout en surveillant son père et son jeune frère attiré par les trafics des caïds de la cité. Elle cherche à s'échapper de son quotidien en ayant recours à l'écriture :

Évidemment que j'aspire à mieux, mais il faut bien vivre. Les gens qui remplissent leur frigidaire en faisant ce qu'ils aiment ont bien de la chance. Si c'était mon cas, je rendrais grâce au bon Dieu bien plus de cinq fois par jour, ça mériterait au moins ça. Parfois, il m'arrive d'écrire des choses dans un petit carnet à spirale que j'ai chouré au Leclerc de

l'avenue. Dedans, je raconte un peu ce que je vis, ce qui me fait péter un boulard. Je me dis que si un jour je deviens ouf comme mon père, au moins mon histoire sera inscrite quelque part, mes enfants pourront lire que j'ai rêvé. Je suis un peu comme un chat, c'est comme si j'avais eu plusieurs vies déjà. J'ai vingt-quatre ans et le sentiment d'en avoir quarante. (48-49)

Le travail sur le langage qui reproduit le parler des jeunes dans les quartiers (dans le roman de Mohamed Razane) ou qui développe un style laconique, de simple constat, faussement naïf (comme dans l'écriture de Faïza Guène), fait partie des nouvelles stratégies narratives. Le style oral crée l'impression d'une grande proximité et d'une authenticité ; des réflexions intimes semblent être confiées au lecteur. L'effet d'oralité est augmenté d'une forte dose d'humour, voire d'autodérision, ce qui d'une part amortit le caractère violent et cru de la réalité présentée, et d'autre part contribue à une sorte de complicité avec le confident que devient le lecteur. Faïza Guène, dans un entretien autour de son roman, évoque le « regard froid, usé, habitué » que sa protagoniste porte sur son environnement, qualifiant sa capacité d'autodérision de stratégie protectrice : « Dans les quartiers, on imagine que les mecs tiennent les murs et qu'ils dépriment toute la journée. Mais ce n'est pas le cas. L'humour est présent dans les quartiers. Comme au Maghreb, l'autodérision est de mise⁹ ».

La violence des propos, que ce soit dans la description des personnages et des événements ou dans les énonciations des protagonistes, relève également d'un choix esthétique. Il s'agit de créer un effet de choc pour situer les personnages dans une situation sociale condamnable et pour ainsi impliquer le lecteur dans la gravité de la cause. Interrogé sur son choix d'écrire, Mohamed Razane exprime ses intentions comme suit :

Le besoin de pousser un râle, le besoin de cracher le morceau indigeste d'une société qui vous méprise, l'insoutenable révolte qui vous habite et vous ronge au regard des injustices dont vous-même et vos semblables êtes les victimes. L'écriture comme un écho ou plutôt comme un porte-voix de cette plèbe dominée, comme une possibilité de se disputer avec ceux-là même qui vous méprisent. Ainsi vous comprendrez pourquoi je me qualifie d'écrivain réaliste et engagé [...]. (Puig 86)

Au centre des récits 'de banlieue' se trouve, plus ou moins explicite, une réflexion autour d'une identité flottante, indéterminée, en devenir, mais

9 « Prendre la parole. Interview de Faïza Guène ». Propos recueillis par Mélanie Carpentier en septembre 2006. <<http://www.evene.fr/livres/actualite/interview-faiza-guene-reve-pour-les-oufs-kiffe-demain-440.php>> (consulté le 25 septembre 2009).

surtout ressentie comme 'autre' par rapport à la société, la majorité, la norme. Le sociologue Abdelhafid Hammouche observe une « recomposition culturelle » au sein de la société française actuelle, traduite par « un processus de redéfinition des 'frontières' (des distances, des statuts...) qui sont au principe de l'altérité » (109). Selon lui, les tensions actuelles dans les banlieues ne sont pas causées par la diversité ethnique et culturelle, mais par le « décalage et la prétention des uns et des autres à définir la représentation légitime » (109). Il estime que le concept de 'littérature-monde' traduit avant tout la revendication d'un « changement de centralité » (105). Ce changement est introduit par l'affirmation d'une multi-appartenance ainsi que par l'idée « d'un autre roman » : « Dans ce sens, c'est une reconsidération d'auteurs ou de forme de roman jusque-là renvoyés à l'exotisme ou perçus comme insuffisamment élaborés par rapport aux normes dénoncées » (105). Ce dernier constat s'applique parfaitement à la réalité de la littérature 'de banlieue' et conforte notre proposition d'adopter une perspective transnationale pour évaluer la créativité et la force subversive de cette écriture de la dislocation.

Pour une 'littérature-monde' du métissage

L'écriture des marges des métropoles participe à une dynamique de l'hétérogène telle que l'a décrite Alexis Nouss : « Pour le métis, sa subjectivité repose sur les frontières de ses appartenances, il se tient et pense à la frontière. Il n'ignore pas les frontières, il les reconnaît mais est autant à l'aise d'un côté que de l'autre » (77). Les protagonistes des romans 'de banlieue' se heurtent aux discriminations et aux injustices sociales, mais ne construisent pas leur identité sur la base des différences ethniques. Pour eux, l'hybridité culturelle est la réalité du quotidien. Le métissage est à l'œuvre dans les sujets des romans mais également dans leur forme. Les textes varient et mélangent les genres (tels que le récit autobiographique, le récit initiatique, le roman policier, le roman engagé ou la satire), ils offrent des perspectives pluriculturelles sur la société française et introduisent de nouveaux styles linguistiques. Comme les littératures post-coloniales, l'écriture du métissage produite en France appelle à des catégories théoriques innovantes de classification et d'analyse. Edward W. Said avait proposé la méthode de « la lecture du contrepoint » afin de prendre en compte les « expériences discordantes » qui constituent les œuvres post-coloniales (73). Une telle méthode nous semble être transposable à la

littérature urbaine des banlieues. La perspective comparatiste arrive sans doute mieux à mesurer la dimension transculturelle, voire 'mondiale' qui caractérise l'écriture du métissage et que Said a nommé la part de 'mondialitude' (*wordliness*) des littératures pluriculturelles : « Wordliness [...] can only be accomplished by an appreciation not of some tiny, defensively constituted corner of the world, but of the large, many-windowed house of human culture as a whole¹⁰ » (Wicke 242). Le terme même de 'littérature-monde' n'est pas incontournable dans l'approche des œuvres de la post-migration. Mais pour l'étude différenciée des textes hybrides et de leur place dans les systèmes littéraires, l'idée d'un « espace littéraire mondial » (Casanova 146) paraît essentielle. Nous souhaitons ainsi terminer sur la réflexion de l'écrivain Gary Victor, exprimée dans le recueil *Pour une littérature-monde* : « Pour qu'une littérature dite monde vive, prospère, il faudrait changer de regard, de perspective. Refuser les stéréotypes, refuser les catalogues, refuser une certaine hiérarchisation de la littérature qui a à voir avec une forme de colonisation qui ne se dit pas » (Victor 319). Il nous semble que les auteurs du collectif *Qui fait la France ?* pourraient partager de telles convictions.

Références bibliographiques

- ALBERT, Christiane. *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris : Karthala, 2005.
- BEGAG, Azouz et Abdellatif CHAOUITE. *Écarts d'identité*. Paris : Seuil, 1990.
- BEGAG, Azouz. « Écrire et migrer ». *Migration, Exil, Création. Écarts d'identité* n° 86 (sept. 1998) : 9-12.
- BONN, Charles. « L'exil et la quête d'identité, fausses portes pour une approche des littératures de l'immigration ? ». *Cultures transnationales de France. Des 'Beurs' aux... ?* Dir. Hafid GAFAITI. Paris : L'Harmattan, 2001. 37-53.
- CASANOVA, Pascale et Tiphaine SAMOYVAULT. « Entretien sur *La République mondiale des lettres* ». *Où est la littérature mondiale ?* Dirs. Christophe

10 « On ne saurait parvenir à la 'mondialitude' [...] par la seule appréciation de quelque minuscule coin du monde, fondé sur une attitude défensive, mais en considérant la grande maison aux multiples fenêtres de la culture humaine comme un tout. »

- PRADEAU et Tiphaine SAMOYAUULT. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2005. 139-150.
- COLLECTIF Qui fait la France ? *Chroniques d'une société annoncée*. Paris : Stock, 2007.
- GUÈNE, Faïza : *Du rêve pour les oufs*. Paris : Hachette, 2006.
- HAMMOUCHE, Abdelhafid. « L'interculturalité en France entre frictions et créations ». *L'interculturalité en débat. Hommes & Migrations*, Hors-Série (nov. 2008) : 98-110.
- HARGREAVES, Alec G. et Anne-Marie GANS-GUINOUNE. « Introduction ». *Au-delà de la littérature 'beur' ? Nouveaux écrits, nouvelles approches critiques. Expressions maghrébines. Revue de la Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines (CICLIM)*. Dirs. HARGREAVES / GANS-GUINOUNE. *CICLIM* 7.1 (2008) : 1-9.
- HARGREAVES, Alec G. « La littérature issue de l'immigration maghrébine en France : recensement et évolution du corpus narratif ». *Au-delà de la littérature 'beur' ? Nouveaux écrits, nouvelles approches critiques. Expressions maghrébines. Revue de la Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines (CICLIM)*. Dirs. HARGREAVES / GANS-GUINOUNE. *CICLIM* 7.1 (2008) : 193-213.
- HORVATH, Christina : *Le Roman urbain contemporain en France*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.
- LARONDE, Michel (dir.). *L'Écriture décentrée. La Langue de l'Autre dans le roman contemporain*. Paris : L'Harmattan, 1996.
- MOUNSI. *Territoire d'outre-ville*. Paris : Stock, 1995.
- NOUSS, Alexis. *Plaidoyer pour un monde métis*. Paris : Les éditions Textuel, 2005.
- PUIG, Steve. « Interview avec Mohamed Razane ». *Au-delà de la littérature 'beur' ? Nouveaux écrits, nouvelles approches critiques. Expressions maghrébines. Revue de la Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines (CICLIM)*. Dirs. HARGREAVES / GANS-GUINOUNE. *CICLIM* 7.1 (2008) : 85-92.
- RAZANE, Mohamed. *Dit violent*. Paris : Gallimard, 2006.
- REECK, Laura K. « Mohamed Razane: The Re-generation of Beur Literature ». *Au-delà de la littérature 'beur' ? Nouveaux écrits, nouvelles*

approches critiques. Expressions maghrébines. Revue de la Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines (CICLIM). Dirs. HARGREAVES / GANS-GUINOUNE. *CICLIM*7.1 (2008) : 67-83.

SAID, Edward W. *Culture et Impérialisme*. Traduit de l'anglais par Paul Chemla. Paris : Fayard / Le Monde diplomatique, 2000.

THOMAS, Dominic. « New Writing for New Times: Faïza Guène, banlieue writing, and the post-Beur generation ». *Au-delà de la littérature 'beur' ? Nouveaux écrits, nouvelles approches critiques. Expressions maghrébines. Revue de la Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines (CICLIM).* Dirs. HARGREAVES / GANS-GUINOUNE. *CICLIM*7.1 (2008) : 33-51.

VICTOR, Gary. « Littérature-monde ou liberté d'être ». *Pour une littérature-monde*. Dir. Michel LE BRIS et Jean ROUAUD. Paris : Gallimard, 2007. 315-320.

WICKE, Jennifer et Michael SPRINKER. « Interview with Edward Said ». *Edward Said: A Critical Reader*. Dir. Michael SPRINKER. Oxford: Blackwell, 1992. 221-264.



Marta Inés WALDEGARAY

Université Paul Verlaine-Metz

« NUESTRA AMÉRICA »
LECTURE D'UNE DISLOCATION CONCEPTUELLE :
DE JOSÉ MARTÍ À CARLOS OCTAVIO BUNGE

L'empire colonial espagnol fragmenté, suite aux campagnes militaires qui eurent lieu lors des premières décennies du XIX^e siècle (la bataille décisive ayant été celle d'Ayacucho en 1824), commença alors la difficile mise en place de l'organisation administrative des jeunes nations américaines. La scène politique régionale, agitée et confuse, se caractérisa de ce fait par la quête de modèles modernes de gouvernement dans un cadre de disputes et de conflits entre différentes factions pour s'emparer du pouvoir administratif. Sur les plans législatif, juridique et constitutionnel, les modèles de référence furent d'une part, la monarchie constitutionnelle et parlementariste britannique, et d'autre part, le système représentatif des jeunes États de l'Amérique du Nord qui incarnaient une volonté républicaine et libérale de gouvernement face à la tradition absolutiste espagnole (Romero 53-87, 88-121). On peut dire que le programme appliqué par les groupes responsables du mouvement d'émancipation répondit, d'une manière générale, à un modèle fondamentalement conservateur et oligarchique en politique, libéral et mercantiliste en économie, positiviste dans le cadre des idées philosophiques. Avec pour objectifs la cohésion sociale et l'unité politique, ce programme valorisa l'éducation laïque et la transmission de valeurs identifiées comme nationales, et provoqua le recul de l'institution ecclésiastique dans la vie sociale et administrative des jeunes nations (Terán 13-27).

Vers la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, les effets sociaux de ce programme de modernisation commencèrent à se voir et à être perçus comme négatifs. Certes, les sciences, les arts et le progrès industriel étrangers (européen, nord-américain) suscitaient constamment l'admiration de l'intellectuel latino-américain, mais entre 1890 et 1930, les lettrés latino-

américains (éducateurs, politiciens, avocats constitutionnalistes, écrivains, historiens, journalistes, beaucoup d'entre eux ayant plus d'une fonction) analysèrent et interprétèrent la réalité sociale et politique de leurs pays sur la base d'une certitude commune : le postulat de l'existence d'un caractère régional essentiel qui expliquerait l'énigme ou le mal (politique, social) de nos nations. C'est ainsi que naquit une pensée latino-américaniste qui s'éloigna de la séduction suscitée par les États-Unis entre 1870 et 1890 (ce que l'Uruguayen José Enrique Rodó appelle « nordomanie » dans une œuvre clé du début du vingtième siècle, *Ariel*), une pensée qui évoque la notion de latinité, une latinité qui repose sur une vision plus spirituelle et idéaliste de la culture et des relations sociales dans la région (Fell 114-130). Ce fut dans les essais de ces années-là que le débat sur le modèle culturel latino-américain eut lieu. Dans son étude sur l'essai latino-américain, Susana Rotker précise que cette forme d'expression de fin de siècle offrit une image agonique de la culture et souligne à quel point le genre essayistique devint un nouveau champ de bataille où « la lutte » pour un modèle de société ainsi que la controverse entre différentes lectures de l'Histoire eurent lieu (Rotker v.1 : 9). Au moment de bâtir administrativement les jeunes États et de forger leurs nations (c'est-à-dire de jeter les bases d'un pacte culturel), cette querelle est imprégnée de signification symbolique, autrement dit, d'une volonté de domination culturelle.

Dans ce contexte historique que nous avons tenté de présenter brièvement, la notion de latinité, comme opposition à l'attraction suscitée par les États-Unis, introduit un substrat culturel qui, dans le cadre politique, disloque cette orientation idéologique continentale, et, pour ce qui est de l'écriture essayistique, brise une thématique vieille d'un demi-siècle. Le *latino* est un récit d'identité supranationale (Colombi 98)¹ contre la civilisation du Nord qui commence à perdre de son prestige ; le *latino* est une condition essentielle à caractère culturel et éthique qui repose sur une dynamique de contraires : la civilisation latine vs la barbarie yankee, l'idéalisme vs le matérialisme, la qualité vs la quantité, le décor vs l'ostentation, la vulgarité démocratique vs l'aristocratie intellectuelle. Le *latino* est aussi un récit au sein duquel on trouve une motivation libertaire. « Nuestra América » représente, en 1891, sous la plume de José Martí, l'une de ses déclinaisons.

1 Voir également LUDMER, MONTALDO et KOHAN.

Se proposer d'aborder un objet prétendument extérieur au discours, comme le serait « notre Amérique », comporte une dislocation qui s'avère en premier lieu linguistique, puisque cette Amérique, la nôtre, suppose un pré-découpage spatial, un démembrement de la cartographie continentale. Une autre Amérique existe, la leur, une Amérique qui ne nous appartient pas mais qui ne nous est pas complètement étrangère. Le pronom possessif postule l'existence d'un sujet et d'un patrimoine collectifs qui supposent une identité homogène. Cette identité réclame un lieu d'appartenance depuis lequel quelqu'un écrit. Les principes fondamentaux du récit identitaire sont introduits : les principes discursifs (eux / nous), idéologiques (le mythe d'une origine commune, l'utopie d'un futur collectif, la prétendue cohésion), spatiaux (le clivage géographique Nord / Sud, qui deviendra une idée clé du discours anti-impérialiste latino-américain dès la fin du XIX^e siècle ²).

Il est donc important d'établir que le discours identitaire (régional en l'occurrence) analyse le social au moyen de représentations qui donnent du sens à l'existence de cette société, mais aussi aux façons selon lesquelles cette société s'organise, ou devrait s'organiser. L'identité est avant tout un discours (ni l'être national, ni l'être latino-américain ne sont des identités antérieures à leur énonciation) qui fonctionne comme un imaginaire performatif capable de modeler le social en atteignant trois dimensions, car ce discours se présente tout d'abord comme un savoir sur la constitution sociale, propose également un champ d'action pour le présent, et peut finalement ouvrir la voie à une utopie réparatrice d'injustices dans le futur.

Les deux textes que nous nous proposons d'analyser se situent dans cette problématique de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Ils portent le même intitulé : « Nuestra América ». L'un appartient au poète cubain José Martí (1853-1895), leader de l'indépendance cubaine ; il s'agit d'un essai publié aux États-Unis, à New York, le 1^{er} janvier 1891, à la veille de la publication (toujours à New York), le 14 mars 1892, du premier numéro du journal *Patria*, organe du Parti Révolutionnaire Cubain, et dans un contexte de préparation des luttes pour l'indépendance de l'île de Cuba, obtenue finalement en 1895. Le second essai est une œuvre à caractère scientifico-positiviste du sociologue, juriste et écrivain argentin Carlos Octavio Bunge (1875-1918), publiée en 1903 à Buenos Aires. Ayant l'expansionnisme nord-américain de la fin du siècle comme toile de fond, tous deux se

2 Voir TERÁN 85-97.

penchent sur la prétendue spécificité de la société latino-américaine. Un intitulé identique, mais des contextes et des lieux d'énonciation différents font que le contenu de leurs propositions s'éloignent, voire s'opposent. Nous interrogerons l'idée d'origine présente dans ces essais sous l'angle de la fonctionnalité narrative ; ceci nous mènera à l'analyse de cette dislocation conceptuelle opérée autour de la notion de « notre Amérique », notion qui aspire depuis sa première formulation par Martí à représenter un projet collectif d'unité continentale, mais qui, en à peine une décennie, s'est transformée. La notion de dislocation comme un concept mais aussi comme une métaphore productive nous permettra d'analyser une autre désarticulation, celle des certitudes d'une Histoire ou d'une tradition.

« En la política, lo real es lo que no se ve »³ (Martí v. 6 : 158)

Durant les six dernières années de sa vie (1889-1895), l'activité poétique de Martí se réduit pour céder le pas à l'activité révolutionnaire, et par conséquent, au discours politique. Son travail journalistique compris entre 1889 et 1891 est particulièrement fécond sur cet aspect. Pendant ces deux années, « notre Amérique » a été un motif de réflexion intellectuelle chez Martí, réflexion poussée sans doute par deux événements politiques à souligner : la Conférence Internationale Américaine, qui s'est tenue à Washington entre le 2 octobre 1889 et le 19 avril 1890, et la Conférence Monétaire Internationale Américaine, qui s'est également tenue à Washington pendant trois mois, du 7 janvier au 4 avril 1891. Autour de ces conférences qui réunissent les délégués des pays de tout le continent, Martí élabore différentes sortes de textes : des chroniques (informatives et d'opinion, publiées dans *La Nación* de Buenos Aires entre le 8 novembre 1889 et le 31 août 1890) (Martí v. 6 : 33-111) ; des lettres à contenu éthico-patriotique et même logistico-militaire (Iniesta Cámara 268), à circulation privée, mais d'intérêt communautaire, qu'il adresse en tant qu'idéologue de la révolution à des amis (Gonzalo Quesada, Manuel Mercado), à des exilés, à des collaborateurs et à des compatriotes. Il compose des pièces oratoires comme « Madre América » (Martí v. 6 : 133-140), discours prononcé le 19 décembre 1889 lors de la soirée artistico-littéraire de la Société Littéraire Hispano-américaine (dont il sera élu président, le 6 décembre 1890), à

3 « En politique, le réel est ce qu'on ne voit point. »

laquelle assistent les délégués à la Conférence Internationale Américaine ; « Heredia » (Martí v. 5 : 165-176), discours prononcé au Hardman Hall de New York, le 20 novembre 1889 ; également « Nuestra América » (Martí v. 6 : 15-23), publié dans *La Revista Ilustrada de Nueva York* le 1^{er} janvier 1891 et dans *El Partido Liberal* de México le 30 janvier 1891. Il rédige des biographies, comme celles dédiées à San Martín en 1891 (Martí v. 8 : 225-233) ; des poèmes, comme les *Versos sencillos* écrits pour la plupart en août 1890, et leur célèbre introduction (Martí v. 1 : 231), où il rend compte de ses afflictions et de ses inquiétudes politiques (Calero et Vassallo 13-22).

Martí construit de cette manière, au début des années 90, une voix politique sur la base d'une autorité littéraire (Ramos, 1996 : 187). « Nuestra América » est alors un essai dans lequel Martí réagit, présentant son indignation face aux prétentions de *leadership* économique et politique qui ont été ébauchées par les États-Unis lors de la Conférence Internationale Américaine, durant laquelle les délégués des nations américaines ont examiné le projet continental d'unification de la monnaie, des lois du commerce, des banques, des communications, toute une administration commune qui serait centralisée en un siège panaméricain basé à Washington. Martí appelle à l'union des forces continentales pour atteindre l'indépendance politique, économique et culturelle. C'est alors un discours d'opposition à l'expansionnisme des États-Unis d'Amérique, un discours qui assoit les bases de ce que sera au XX^e siècle l'être latino-américain dans la mesure où la parole de Martí restera inexorablement liée à une rhétorique anti-impérialiste qui revendiquera la fierté d'une origine, l'union régionale, la nécessité de prendre ses distances vis-à-vis des États-Unis, tout en postulant que le malaise de ces peuples (ce qui dans les discours et textes essayistiques de l'époque est présenté comme énigme, mal ou question sociale) n'est pas racial mais bien politique. Pour Martí, si problème à résoudre il y a, c'est celui des stratégies de gouvernement ⁴. Le métissage (sujet d'intérêt de Bunge) n'est ni une condamnation sociale ni une punition historique. Martí disloque et réécrit le discours libéral en vigueur depuis un demi-siècle qui, sur la base de l'antinomie civilisation-barbarie proposée en

4 Pierre Bourdieu considère la politique comme une prise subversive de la parole à l'encontre du pouvoir établi : « La politique commence, à proprement parler, avec la dénonciation de ce contrat tacite d'adhésion à l'ordre établi qui définit la doxa originaire ; en d'autres termes, la subversion politique présuppose une subversion cognitive, une conversion de la vision du monde » (150).

1845 par l'écrivain argentin Domingo Faustino Sarmiento, confrontait de manière insoluble la ville et la campagne, la race dégénérée par le mélange des sangs et la race pure étrangère. Si « Nuestra América » est une pièce maîtresse de l'imaginaire latino-américain par sa proposition de comprendre l'identité régionale, c'est justement parce que, sans abandonner entièrement ce schéma antagonique, la réalité sociale n'est pas lue comme étant à l'origine d'un problème politique. L'enjeu est historique et le défi pour Martí est d'atteindre un système de gouvernement qui réponde avec pertinence à la réalité locale. L'antithèse libérale se déplace alors vers la tension entre l'autochtone et l'exotique, entre le déguisement trompeur et l'authenticité du naturel. À partir de la littérature et en exploitant son autorité littéraire, Martí disloque la lecture en vigueur de l'Histoire latino-américaine en mettant en évidence le caractère fictif de tout schéma d'interprétation donneur de sens.

Que nous dit Martí ? Nous présenterons brièvement ses idées principales en reproduisant les images qu'il emploie. Premièrement, il nous dit que le villageois rustique sans horizon universel doit se réveiller car les géants de sept lieues les guettent. À l'image du paysan, les peuples hispano-américains doivent être prévenus et resserrer les rangs comme les arbres de la forêt ou comme les filons d'argent aux racines des Andes. Les fils de l'Amérique ne doivent pas renoncer à la mère souffrante. Deuxièmement, Martí explique que ces douloureuses républiques ont été bâties sur les masses muettes des indigènes ; ignorant les éléments naturels originels, des modèles de gouvernement importés ont été adoptés, ce qui a permis aux hommes politiques qui méconnaissaient les vraies bases sociales d'accéder au pouvoir. En conséquence de ce dédain, l'esprit colonial présomptueux s'est perpétué dans les jeunes républiques. Troisièmement, Martí signale que les opprimés ont dû s'unir pour étayer un système qui s'oppose aux intérêts des oppresseurs. Comme le tigre qui guette sa proie la nuit, la colonie est l'embuscade historique de la République. La révolution a triomphé grâce à la force qui émane de l'âme de la terre, grâce au sang métissé de « notre Amérique » ; la République doit les respecter. Ensuite, dans un quatrième temps, il affirme que les solutions aux problèmes doivent être propres et non importées, que les formes de gouvernement doivent répondre aux éléments autochtones de l'Amérique hispanique. Finalement, il prévient de la présence du tigre au dehors, de cet autre peuple fort, entreprenant et mensonger qui la déprécie en même temps qu'il la séduit.

Ce résumé nous montre bien que le savoir exposé sur l'origine de « notre Amérique » est animé par des codes littéraires. La littérature est l'exercice supérieur de discernement qui permet de déchiffrer l'énigme (Martí v. 6 : 20) d'une gouvernabilité difficile, et la mise en fiction de la mémoire, la manière dont le littéraire se glisse dans le texte pour tenter d'y trouver une réponse. Mais l'importance de cette dimension littéraire repose moins sur une envolée rhétorique ou sur une virtuosité stylistique et oratoire⁵ que sur la confiance engagée dans un savoir communicable par le biais de l'expression littéraire. Donner un volume visuel à l'invisible (l'essence identitaire, le danger impérialiste, l'union fraternelle, la résistance) à travers cette profusion d'images concède au réel une vraisemblance qui rend crédible le discours d'identité. Cette synthèse se résout brillamment à la fin du texte grâce à l'image du vol fraternel du Grand Semí. Dans cette fiction de mémoire, la notion d'origine a toute son importance, puisque Martí lit l'histoire de la région à partir de ses origines ethniques et politiques. D'une part, il accorde au métissage la propriété d'articuler le multiple hétérogène et de créer ainsi une cohésion interne perdurable ; d'autre part, il considère les luttes indépendantistes comme le point de départ de cette histoire politique authentique et commune. Dans son contexte le plus immédiat, ce récit d'identité s'appuie sur une double demande de liberté : l'une anticoloniale (la révolte contre le pouvoir colonial espagnol), l'autre anti-impérialiste (l'avertissement contre l'impérialisme nord-américain naissant). Au moment historique d'une dislocation administrative, s'opère à l'intérieur du continent une autre dislocation qui oblige au repli urgent et qui mène stratégiquement à l'analyse identitaire. Martí est déjà mentor et activiste de la révolution cubaine, mais dans le contexte du discours qui nous occupe, il assume un rôle historique singulier lorsque chez l'opresseur, dans les entrailles de la modernité, à New York, Martí, confiné dans un rôle de subalterne, prend la parole pour raconter l'histoire politique et sociale de l'Amérique hispanique comme une lutte contre le pouvoir : le pouvoir administratif espagnol, le pouvoir économique nord-américain, mais également le pouvoir d'une

5 On pense aux métaphores qui élucident les facteurs décomposés du continent, comme le corps malade de l'Amérique ou la relation filiale entre le continent et son peuple ; aux métaphores qui rendent compte des présupposés essentialistes comme l'âme de la terre, l'âme continentale (Martí v. 6 : 19, 23) ; au parallélisme avec la mère abandonnée par ses enfants ; aux similitudes et comparaisons avec le tigre qui guette, l'union qui suppose la réunion des cimes des arbres, la profondeur des racines, la terre comme retour à l'origine.

tradition artificielle toujours étrangère (« Ni el libro europeo, ni el libro yanqui, daban la clave del enigma hispanoamericano ⁶ », Martí v. 6 : 20). Le discours de la patrie s'érige loin du sol maternel. De toute évidence, la dichotomie de Sarmiento, civilisation-barbarie, corrélat de l'antinomie modernité-archaïsme, n'est pas absente, mais ces paramètres sont lus sous un autre angle, car pour Martí l'ennemi n'est pas intérieur (socio-ethnique) mais extérieur (culturel, économique). Ainsi, la tension est déclinée entre l'authentique et l'emprunté, le vrai et le faux.

*Natura non facit saltus*⁷

Si en 1891, Cuba, ultime bastion de l'Espagne impériale, prépare son indépendance, en 1903, l'Argentine (devenue indépendante en 1816) consolide la création de son État et forge un modèle identitaire. De Martí à Bunge, des Antilles au cône Sud, de l'indépendance à la création de l'État moderne, une proposition identique : étudier « notre Amérique » avec pour objectif la perspective d'une gouvernabilité convenable.

Carlos Octavio Bunge naît à Buenos Aires en 1875, vingt-deux ans après la promulgation de la Constitution nationale de 1853 (socle idéologique de la mise en œuvre du modèle économique agro-exportateur adopté par la République Argentine durant les deux dernières décennies du XIX^e siècle) et quarante ans après la première campagne d'extermination de la population indigène initiée par Juan Manuel de Rosas et financée conjointement par la province de Buenos Aires et les propriétaires terriens de cette province, préoccupés par la menace indigène sur leurs propriétés. C'est aussi le moment où Adolfo Alsina, ministre de la guerre du Président Nicolás Avellaneda (1874-1880), commence (en 1876) les travaux de construction d'une tranchée destinée à empêcher l'avancée des peuples autochtones non soumis du sud de la région pampéenne, création considérée comme la

6 « Ni le livre européen ni le livre yankee ne donnaient la clef de l'énigme hispano-américaine. »

7 « La nature ne fait jamais de sauts » est un aphorisme scientifique énoncé à l'origine par Carl Linnæus en 1751 dans *Philosophia Botanica*. Dans leur article « Evolución y revolución: explicaciones biológicas de utopías sociales », Gustavo Vallejo et Marisa Miranda font allusion à ce principe en relation avec l'assimilation que fait Bunge entre le mécanisme de l'évolution biologique et le gradualisme en politique (Biagini et Roig v. 1 : 403-417).

première étape des opérations militaires connues sous le nom de Campagne ou Conquête du désert. Cette campagne, qui a pour objet la domination totale des peuples aborigènes situés au sud du territoire dit civilisé, sera achevée entre 1879 et 1881, sous les ordres du général et futur président Julio Argentino Roca (1880-1886). C'est pendant ces deux dernières décennies de la fin du XIX^e siècle (période qui culminera vers 1910 et pendant laquelle le pays assoit ses bases économiques et socio-culturelles) que Bunge acquiert sa formation intellectuelle, qui fera de lui l'un des plus importants représentants de sa génération. En 1903, il écrit son premier roman, *Le Roman du sang*, publié à Paris et à Madrid *Principes de psychologie individuelle et sociale*, et à Madrid également, son essai *Notre Amérique*, une analyse psycho-sociologique de l'identité hispano-américaine. Au moment où l'Argentine forge son identité, Bunge se propose d'expliquer scientifiquement le mal régional, « nuestras calamidades », « el rompecabezas⁸ » de nos sociétés (Bunge 98, 187).

Postuler l'existence d'une énigme, d'un secret ou d'un puzzle qui doit être résolu comme noyau conjecturel qui motive une recherche à caractère intellectuel, cela n'est rien d'autre qu'une stratégie d'écriture pour organiser la présentation du savoir dans le récit (Ramos, 1989 : 233). Bunge adopte la rhétorique du monde américain comme chaos et anarchie ; sa description répond moins à une lecture politique qu'à une constatation sociale. La réalité hispano-américaine est selon lui « laberinto apocalíptico⁹ » (20). Au milieu d'une telle dispersion, le fil d'Ariane de l'intellectuel déconcerté est celui de la raison scientifique, de principes stables de la pensée, de réponses qui se veulent cohérentes et universelles. L'organisation de son récit est aussi, comme celle de Martí, historique. Son analyse remonte aux origines coloniales, premier stade de la rencontre entre l'Indigène et l'Espagnol, dont la résultante fut le métissage, caractéristique ethnique que Bunge considère essentielle dans « notre Amérique ». C'est dans cette hybridation que se trouve la différence essentielle avec les Américains du Nord, car au Nord la pureté de sang, si désirée par Bunge, a su être conservée. L'Amérique hispanique s'avère ainsi discréditée lorsqu'elle est confrontée à la pureté d'autrui. Certains passages nous renvoient au *topos* du monde à l'envers quand l'auteur soutient que les imperfections morales

8 « nos fléaux », « le puzzle ».

9 « labyrinthe apocalyptique ».

n'ébranlent point l'estime de soi de l'homme latino (Bunge 83). Le métissage est un legs colonial, c'est une trace du passé dans le présent. Il est facile de constater que son analyse du monde hispanique s'alimente d'un contenu racial qui répond à la matrice positiviste de sa pensée : les différences entre humains répondent à une hiérarchie raciale et cela peut être justifié par des arguments biologiques.

Le texte comporte une introduction et trois parties : « Les Hispano-Américains », « Politique hispano-américaine » et « Politiciens hispano-américains ». Dès l'introduction, Bunge présente son essai comme une démarche personnelle dont l'objectif est celui de s'auto-connaître, mais comme cette intention s'avère difficile à réaliser, il se livre à l'étude d'autres entités, supérieures et abstraites, à savoir le caractère essentiel de sa patrie et de son continent (15). Le point de départ pour une étude de l'Amérique hispanique doit être, selon lui, la caractérisation de ses races : « ¡Las razas son la clave! ¹⁰ » (20). Cette caractérisation lui permet, dans un deuxième temps, d'étudier leurs traits psychologiques. La classification et l'analyse des maux sont les deux piliers fondamentaux du discours savant de Bunge. De manière générale, les Hispano-Américains se distinguent par leur mollesse, leur tristesse et leur arrogance (Bunge 23, 34). Disons simplement que les indigènes et les noirs manquent de sens moral et chrétien, qu'ils sont moins vertueux que les blancs. Mais les Espagnols de l'époque de la conquête ne sont pas non plus une race pure, car ils avaient bien déjà du sang arabe (Bunge 32). Dans la hiérarchie universelle des nations, les règles d'hérédité se confirment : l'Amérique hispanique, mais aussi l'Espagne, sont des espaces racialement inférieurs ; la cause de cette dégénération et décadence se trouve dans le mélange d'individus de races différentes. Lorsque l'Amérique coloniale reçoit des esclaves noirs africains pour travailler dans les plantations, la race européenne devient aussi mulâtre. Ceci est la triple composition raciale de la colonie : blanche, indigène et noire. Les combinaisons raciales ou ethniques varient et leur répartition géographique est inégale.

La question qui se pose, après avoir étudié et classé cette société hispano-américaine, est la suivante : comment normaliser cette pathologie ? Comment soigner l'incurable lorsque le mal qui circule dans l'organisme social se trouve dans le sang, et que le sang de cet organisme est celui

10 « Les races sont l'élément clef. »

d'un être atavique et pré-moderne comme l'Indigène, le Noir, l'Espagnol ? Cette dégénération nécessite des renforts provenant de l'étranger. Avec une indéniable ardeur régénérationniste, Bunge considère l'immigration blanche européenne comme une cure pour les maux de son pays et désire que son affluence s'étende à toute la région (58). Un tel immigrant apporterait de nouveaux éléments, fondamentalement moraux. Étant plus travailleur, il représenterait une concurrence pour l'homme américain. En effet, à la différence du *gaucho* argentin par exemple, analphabète et inconstant¹¹ (55), l'immigrant est capable de travailler de manière continue et d'obtenir ainsi de meilleures rétributions. « ¡EUROPEICÉMONOS POR EL TRABAJO!¹² », conclut-il catégoriquement (98).

Bunge installe le débat sur le terrain scientifique. Société et politique sont lues biologiquement sur la base de l'analogie suivante : la collectivité répond aux mêmes principes que l'individu. Ainsi, les règles d'hérédité dans le domaine de l'espèce humaine agissent comme la mémoire individuelle. Société et individu possèdent une mémoire organique qui peut être étudiée. L'Histoire modèle le caractère et les comportements d'une collectivité. Dans l'intention de résoudre les problèmes qui rendent difficile la modernisation des jeunes nations hispano-américaines, et avec une ferveur régénérationniste, Bunge soutient qu'il est scientifiquement possible d'analyser les causes de la décadence nationale et continentale. L'organicisme, matrice originelle de l'évolutionnisme biologique, est chez Bunge une interprétation métaphorique qui se révèle utile et opérationnelle pour sa compréhension des phénomènes sociaux.

Ce traité de clinique sociale dédié à l'étude de la maladie dont étaient atteintes les sociétés hispano-américaines, pour programmer sur elles une action corrective précise, se clôt par l'étude de trois cas. Il s'agit de trois personnages emblématiques de la politique hispano-américaine du XIX^e siècle : Juan Manuel de Rosas, gouverneur de Buenos Aires (1829-1832 et 1835-1852) ; Gabriel García Moreno, président de l'Équateur (1861-1865 et 1869-1875) ; et Porfirio Díaz, président du Mexique (1877-1880 et 1884-1911). Ces portraits permettent à Bunge d'analyser les manières les plus représentatives de faire de la politique en Amérique latine. Ces modèles ne

11 Le chapitre XI de la première partie est centré sur l'étude du cas argentin, pays dans lequel l'impact relatif à l'immigration fut extrêmement évident.

12 « EUROPÉISONS-NOUS PAR LE BIAIS DU TRAVAIL ! »

peuvent que correspondre avec trois moments historiques qui, répondant à la loi de trois états exposée par Auguste Comte dans sa théorie, se dépassent l'un l'autre. Il s'agit, dans le cadre de l'histoire hispano-américaine, de la barbarie post-indépendantiste représentée par Rosas, de la gestion politique d'empreinte catholique de García Moreno, et finalement, de l'administration authentique (d'après Bunge) de Díaz.

Il est important de souligner que sa lecture de la composition raciale hispano-américaine s'appuie avec insistance sur une prétendue objectivité qui se veut rationnelle et scientifique. Tout au long du texte, une métaphorisation scientifique (Bourdieu 227-239)¹³ soutient l'auteur dans son autorité, conférant de la crédibilité à son argumentaire, quand bien même ses arguments échappent à toute analyse d'ordre ethnique, culturel, ou social des différenciations internes. Le sujet créole, ou hispano-américain, est égal à lui-même dans toute la région. Le stéréotype se construit par le truchement de l'addition de qualités déshonorantes comme la dissimulation, la tromperie, la cruauté, l'atavisme, l'autocratie en plus de celles signalées auparavant : la paresse et l'arrogance. Bunge ne construit pas son argumentation sur une observation expérimentale ou empirique, mais sur ses lectures scientifiques et littéraires, qu'il cite ou commente sans mentionner la source bibliographique, l'autorité lettrée de l'auteur se suffisant à elle-même. Il s'agit de textes, d'auteurs et de discours provenant des domaines de l'histoire, de la sociologie, de la littérature (espagnole, française, russe, allemande, latine), de la logique, de la théologie espagnole et de la psychophysiologie. Les expressions en langue étrangère (latin, français, anglais, italien), toujours incorporées dans le texte en italiques et sans traduction, confèrent à la voix essayistique le ton naturel d'un dialogue fictif avec le lecteur. Cette spontanéité finit par éroder les compétences théoriques de

13 Il s'agit, dans la terminologie de Bourdieu, d'une rhétorique de la scientificité, d'une mythologie scientifique, ou d'une scientificité d'intention. Citons Bunge : « *Au premier abord, pereza y arrogancia son dos cualidades distintas, antagónicas casi. Pero observémoslas con detención, analicémoslas, disequémoslas, descompongámoslas en sus partes constituyentes; apliquémosles el microscopio y los rayos Roentgen...Y llegaremos a esta inopinada conclusión: ¡que ambas son gajos de un mismo tronco!* » (87). (« *Au premier abord, paresse et arrogance sont deux qualités distinctes, presque antagoniques. Mais observons-les attentivement, analysons-les, disséquons-les, décomposons-les dans leurs parties constitutives ; appliquons-leur le microscope et les rayons Roentgen... Et nous arriverons à cette conclusion inopinée : toutes les deux sont des branches d'un même tronc !* »).

cette voix. L'autorité scientifique de Bunge devient ainsi d'une efficacité plus artificielle et symbolique qu'établie. Cette voix, sentencieuse et indignée devant une réalité jugée médiocre, se glisse dans le plan sémantique grâce à la modalité prédominante de l'ironie, et dans le plan purement textuel, au moyen de la prolifération de points de suspension, de points d'exclamation, de questions rhétoriques. L'insertion d'anecdotes, de fables ou d'exemples illustratifs, le simulacre de dialogue avec le lecteur, ouvrent la voie à la narration fictionnelle comme instrument de démonstration. Des incursions plus explicites du *je* au travers de la première personne grammaticale ou de l'emploi de l'italique pour détacher visuellement et donner ainsi de l'emphase à une expression en espagnol, rendent compte de la présence textuelle du sujet de l'écriture. La fiction de dialogue avec le lecteur n'est pas absente (« Veamos ahora », « ¡Hum! – Dirá entonces el lector frunciendo desagrado el entrecejo », « Si me preguntaseis », 125, 187, 133¹⁴). Insérées dans un discours qui se présente comme une analyse scientifique, ces incursions du *je* essayistique comportent une déviation énonciative par le biais de l'implication subjective, (« me he sentido desangrar en tinta », « He aquí el punto más doloroso de mi llaga¹⁵ », 15, 96). L'orientation démonstrative cohabite avec les auto-références ainsi qu'avec la tentation narrative de l'essayiste, constituant un indice pertinent de fictionnalisation qui surprend le lecteur, pouvant même disloquer sa compréhension du texte.

Dislocations

Les tensions qui structurent les deux textes sont les mêmes : métissage et pureté, modernisation et archaïsme. Leurs interrogations le sont aussi : comment moderniser l'archaïque ? Comment forger le futur ? Si la préoccupation fondamentale des gouvernants de la seconde moitié du XIX^e siècle fut d'établir un espace juridique (les constitutions, les lois, les normes) qui garantît les indépendances (en d'autres termes : si la loi écrite, en espagnol, régla l'administration des jeunes républiques hispano-américaines), nos deux auteurs abordent (y répondant chacun à leur manière) la question

14 « Voyons maintenant [...] », « Hum – dira le lecteur en fronçant les sourcils de mauvaise grâce », « Si vous me demandiez [...] ».

15 « J'ai senti mon écriture saigner », « Voici l'endroit le plus douloureux de ma plaie ».

de comment incorporer un être éminemment oral (l'indigène, le noir, le métis, le *gauchò*) à la nation moderne. Chez Martí, l'appel à la fraternité régionale est avant tout une métaphorisation critique de la modernisation et de l'utilitarisme finiséculaires. Martí tente d'intervenir dans le processus politique hispano-américain en proposant un modèle culturel de bon gouvernement dans lequel le savoir serait le support effectif et symbolique du pouvoir. Pour le positivisme conservateur de Bunge, progrès et purification raciale sont les mots d'ordre pour animer l'organisation politique et sociale de la jeune Argentine, et l'immigration européenne l'une des clés du projet de modernisation des structures naissantes. L'identité (le métissage) se révèle dans son discours comme une unité de caractère qu'il faut dissoudre de façon évolutive. Sa lecture psycho-scientifique de l'Histoire assimile l'évolutionnisme darwinien et le gradualisme politique, l'évolution étant le remède contre une révolution qui, dans le schéma conceptuel de Bunge, ne serait autre chose qu'une déconcertante coupure de la linéarité ascendante de l'Histoire postulée par la sociologie positiviste.

Ces récits d'origine ne racontent en aucune façon une vérité, ils associent plutôt des éléments considérés comme des évidences d'un processus énigmatique. Face à une conjoncture historique déterminée, ressentie comme entraînant une dislocation structurelle profonde, le récit d'origine fait preuve de sa volonté d'articulation. L'identité ne serait que le lieu utopique de cette articulation, une narration universalisante qui tente de réparer une dislocation particulière, politique dans le cas de Martí (anticoloniale, anti-impérialiste), socio-ethnique dans le cas de Bunge. Et c'est justement parce que ce discours généralise pour créer une cohésion fictive que, dans sa pratique articulatoire, il est inséparable des rapports de pouvoir où dominants et dominés convergent. Les textes que nous venons d'étudier montrent que l'utopie qui consiste à embrasser la différence au nom de l'identité est difficilement dissociable de ces rapports de pouvoir. Ils nous parlent d'une part d'une identité invoquée au nom d'un pouvoir d'État qui cherchait à modeler les jeunes nations hispano-américaines en appliquant des programmes positivistes de gouvernement (Bunge), et d'autre part, d'une identité brandie comme un rempart contre le pouvoir (Martí). Ces essais mettent en évidence que lorsqu'on croit, par le biais de l'écriture, pouvoir penser et décrire l'expérience sociale pour lui apporter ainsi un témoignage qui se veut analytique, cette écriture peut se voir disloquée dans sa réalisation littéraire. L'irruption de l'autre dans l'univers réglé du discours comporte une ouverture narrative qui donne lieu à la fiction, une instance

narrative qui n'est ni vraie ni fausse, mais l'endroit de résolution des tensions du réel.

Références bibliographiques

- BIAGINI, Hugo y Arturo ROIG (dirs). *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX* (2 vol.). Buenos Aires: Biblos, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *Ce que parler veut dire*. Paris : Fayard, 1982.
- BUNGE, Carlos Octavio. *Nuestra América*. Barcelona: Imprenta de Henrich y Ca.- editores, 1903.
- CALERO Silvia y Isabel VASSALLO. « Martí y la construcción textual de lo latinoamericano ». *Homenaje a José Martí a los 100 años de Nuestra América y Versos sencillos. Primer Congreso de Estudios Latinoamericanos. Actas*. Susana ZANETTI (comp.). La Plata, 12-13-14 septiembre 1991. 13-22.
- COLOMBI, Beatriz. *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.
- FELL, Claude. « Il saggio ispanoamericano e la riflessione sull'identità ». *Storia de la civiltà letteraria ispanoamericana*. Dario PUCCINI e Saúl YURKIEVICH (dirs), vol. 2. Torino: Utet, 2000. 114-130.
- INIESTA CAMARA, Amalia. « Pensamiento político e interlocución. La epístola martiana ». *Homenaje a José Martí a los 100 años de Nuestra América y Versos sencillos. Primer Congreso de Estudios Latinoamericanos. Actas*. Susana ZANETTI (comp.). La Plata, 12-13-14 septiembre 1991. 267-281.
- KOHAN, Martín. « Nuestra América: Martí y Bunge. Fábulas de identidad ». *Homenaje a José Martí a los 100 años de Nuestra América y Versos sencillos. Primer Congreso de Estudios Latinoamericanos. Actas*. Susana ZANETTI (comp.). La Plata, 12-13-14 septiembre 1991. 39-47.
- LUDMER, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil Libros, 1999.
- MARTÍ, José. *Obras Completas de José Martí* (25 vol.). La Havane: Editorial de Ciencias Sociales, 1991.

- MONTALDO, Graciela. « Territorios ». *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1991. 11-78.
- RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América latina*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- . « Trópicos de la fundación: poesía y nacionalidad en José Martí ». *Paradojas de la letra*. Caracas: Ediciones eXcultura, 1996. 153-164.
- ROMERO, José Luis. « El pensamiento político de la emancipación », « La independencia de Hispanoamérica y el modelo político hispanoamericano », « El pensamiento conservador en el siglo XIX ». *Situaciones ideológicas en Latinoamérica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986. 53-87, 88-121, 122-154.
- ROTKER, Susana. *Ensayistas de Nuestra América* (2 vol.). Buenos Aires: Losada, 1994.
- TERÁN, Oscar. « Positivismo y nación en América latina », « El primer antiimperialismo latinoamericano ». *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1986. 13-27, 85-97.



Gérald PRÉHER

Institut Catholique de Lille
Laboratoires Suds d'Amériques

**DISLOCATION HISTORIQUE ET RÉHABILITATION NARRATIVE :
NOWHERE ELSE ON EARTH DE JOSEPHINE HUMPHREYS**

We are a self-conscious region, suffused
with the kind of inwardly turned interest that
accompanies a sense of separateness.¹

Josephine Humphreys (1992 : 299)

Dans une étude intitulée « Le Sud : territoire des femmes ? », Danièle Pitavy-Souques écrit : « Face à l'espace traditionnel qui leur impose des rôles, les femmes projettent un pays où se dire et dire le monde qu'elles voient » (1985 : 25). Avec *Nowhere Else on Earth* (2000), son dernier roman en date, Josephine Humphreys, écrivaine originaire de Caroline du Sud, propose de définir un espace mémoriel en s'intéressant au traitement par l'Histoire d'une tribu indienne en marge, celle des Lumbee, et en imaginant, par le biais de la dislocation de cette culture, un espace « autre » dans lequel la narratrice, Rhoda Strong, définit les limites de son territoire propre². La notion de dislocation est utilisée ici au sens où l'entend Benoît Goetz : « un espace fracturé, où il n'y a plus seulement le Bon Lieu, où il y a toujours plus qu'un lieu, et toujours un "en-dehors" du lieu » (28).

1 « Nous sommes une région consciente d'elle-même, imprégnée d'un intérêt introspectif qui va de pair avec un sentiment de différence. » (NB : Toutes les traductions sont de l'auteur du présent article).

2 Dans un article antérieur à la parution de *Nowhere Else on Earth*, Danièle Pitavy-Souques remarquait déjà que chez Humphreys, « [c]haque livre se présente comme un nouvel art de penser, une incitation urgente à reconsidérer le rapport au lieu, à l'histoire, aux autres » (1997 : 164).

Nowhere Else on Earth illustre sur le mode fictionnel l'un des essais de Humphreys intitulé « A Disappearing Subject Called the South », où elle écrit : « fiction must *take place*. [...] Whenever a story can locate itself in reality, it will draw on reality's mystery and power, becoming that oddity of literary endeavor, true fiction³ » (1992 : 298). Bien que le lieu qu'elle dépeint dans le roman soit difficile à localiser géographiquement, il permet de définir la communauté à laquelle appartient la narratrice. Ainsi, il devient apparent que le sentiment de dislocation est une conséquence émotionnelle liée à la délocalisation spatiale dont sont victimes les Lumbee. Dès l'ouverture du récit, le lecteur est conscient du lien intime qui unit espace et temps : « What happened here twenty-five years ago could not have happened in any other place or age⁴ » (*NEE* 1). Le lieu, un village de Caroline du Nord ; la date, 1864. Humphreys présente ici sa propre « philosophie de l'imaginal » qui, pour utiliser les termes de Cynthia Fleury, a pour but « de défendre l'imagination comme une faculté d'accès à la réalité, à "plus" de réalité, comme si la faculté imaginaire était la seule à pouvoir *révéler* le monde dans toutes ses densité et complexité éventuelles » (10).

Puisant dans des faits réels, Humphreys décrit cette communauté flottante, constamment délocalisée, relocalisée, et dont l'implantation géographique s'avère impossible à cartographier. Le roman illustre la « pensée locataire » dont parle Jean-Luc Nancy : « la pensée est toujours locataire : toujours en un lieu, toujours dans le lieu et l'avoir-lieu, mais jamais comme propriétaire ayant sa propriété dans le transport et dans le déménagement » (dans Goetz 13). Les histoires qui s'accumulent au fil des pages ont une importance capitale car elles jouent plusieurs rôles : d'une part elles montrent que l'errance humaine prime ; d'autre part, en établissant une communauté mythique, elles favorisent la construction identitaire du groupe ; enfin, c'est grâce à elles que Rhoda parvient à relocaliser une communauté que l'Histoire a mise de côté, ce groupe d'Amérindiens vivant à Scuffletown, lieu à jamais pris dans les entrelacs de la dislocation. La mise en scène de la mémoire telle que la présente Rhoda montre combien

3 « Toute fiction doit se dérouler quelque part ... [et] à chaque fois qu'une histoire peut s'ancrer dans la réalité, elle va extraire le mystère et le pouvoir de cette réalité et devenir cette étrange entreprise littéraire qu'est la vraie fiction. » C'est Humphreys qui souligne.

4 « Ce qui s'est passé ici il y a vingt-cinq ans n'aurait pu se passer dans un autre lieu ou dans un autre temps. »

la pensée ne pense que métaphoriquement, par et comme transport, déplacement de place en place, ou par dérangement des places : dislocation et colocation, allocation, assignation, ouverture et distinction, largeur de la vue et accommodation du regard, détermination des termes, délimitation des frontières et des passages » (Nancy dans Goetz 13).

Nowhere Else on Earth joue sur tous ces termes ; le roman constitue ainsi la corrélation de diverses dislocations et a pour but de rétablir l'identité d'un groupe en marge de l'Histoire. Ainsi, Humphreys suit les traces de Toni Morrison pour qui la mémoire constitue « an act of willful creation ⁵ » (1984 : 385). La dimension historique du roman (genre nouveau pour Humphreys) permet à l'écrivaine de revenir sur les effets de la Guerre de Sécession sur le Sud et de parfaire son « art de l'espace et du temps » et cette « écriture du mouvement, de la dislocation et de la recomposition » qui la caractérise (Pitavy-Souques, 1997 : 166). L'espace apparaît comme un élément essentiel qui ne renvoie pas uniquement à un lieu mais aussi à un temps, celui de la mémoire. Je m'intéresserai dans un premier temps à la description que fait Rhoda de Scuffletown, lieu de la dislocation d'une communauté et de sa dépossession par l'Histoire, puis, dans un second temps, j'explorerai ce que Edgar Allan Poe appellerait un « Dream within a Dream » (« Un rêve à l'intérieur d'un rêve »), c'est-à-dire la foi de Rhoda en l'avenir grâce au pouvoir des mots et à la transmission intergénérationnelle.

Espace textuel et dangers extérieurs

Rhoda perçoit son environnement comme indissociable de son identité et la mémoire comme l'outil permettant de faire face à une dislocation spatiale ; d'où l'émergence d'un processus de « re-membering » au sens où l'entend Toni Morrison : « It is emotional memory – what the nerves and the skin remember as well as how it appeared ⁶ » (1998 : 199). De la même

5 « un acte de création volontaire ».

6 « Il s'agit d'une mémoire émotionnelle – ce dont les nerfs et la peau se souviennent et la manière dont les événements se sont produits. » Pour décrire ce qu'il convient d'appeler un « remembrement », Toni Morrison utilise la métaphore de l'eau : « All the water », écrit-elle, « has a perfect memory and is forever trying to get back to where it was » (1998 : 199, « Toute l'eau possède une mémoire infallible et tente inlassablement de retourner là où elle se trouvait »). Morrison rapproche cette situation de l'écriture car, selon elle, tout récit est un alliage qui repose sur la mémoire, dont la substance a été filtrée pour reconstruire un lieu imaginaire.

manière, Rhoda explique : « Mine is only a single and limited testimony, one woman's version – as much of the truth as I know or can guess, but not guaranteed pure, not unswayed by certain passions. Love, for one. I have loved this place as much as I've loved any human soul ⁷ » (*NEE* 2). Il est frappant de voir que Rhoda insiste non seulement sur la singularité de son histoire mais aussi sur le fait que son point de vue est genré ; il y a dans son récit un enfantement – un « remembrement » à la Morrison – de la communauté par le mot. Par ailleurs, il faut noter que Rhoda met sur un même plan le lieu et les êtres humains, suggérant que les deux entités possèdent, à leur façon, un esprit bien distinct tout en se mélangeant à l'envi. On trouve ici une illustration éloquent de la théorie que formule l'écrivain Rick Bass dans son essai « Landscape and Imagination » lorsqu'il fait état de « [some] mysterious [...] thing, between us and the imagination, between our landscape (whether internal or external, no matter) and our imagination. [...] The spirit that exists not in us, and not upon the land, but between us and the land...⁸ » (153). Chaque être établit une relation particulière avec l'environnement dans lequel il évolue ; aussi, peu à peu, l'un s'insinue dans l'autre et un rapport d'interdépendance se met en place.

Il n'est pas étonnant que des critiques de Humphreys, comme Jan Nordby Gretlund, aient observé que les personnages qu'elle met en scène sont le lieu qu'ils habitent (« characters are the place they live », 225). Cela est indubitablement confirmé dans *Nowhere Else on Earth* car, chaque fois qu'elle quitte son foyer, Rhoda ressent une pression intérieure qui l'oblige à y retourner : « I didn't know how to explain [...] – how I had felt something pulling me home so hard I had to come ⁹ » (*NEE* 51). Rhoda aime particulièrement regarder les gens qui l'entourent, de telle sorte qu'elle devient presque une espionne. Ce rôle l'aide à mieux appréhender son environnement (*NEE* 53-54), à le relocaliser dans son imaginaire intime :

7 « Mon témoignage est isolé et limité, c'est la version d'une femme parmi d'autres – la vérité telle que je la connais ou puis la deviner, pas la vérité pure, garantie, jamais ébranlée par certaines passions. Par l'amour, par exemple. J'ai aimé cet endroit autant que j'ai pu aimer n'importe quel être humain ».

8 « [quelque chose] de mystérieux entre nous et l'imagination, entre notre paysage (qu'il soit intérieur ou extérieur, peu importe) et notre imagination. [...]. L'esprit qui existe, non pas en nous, ni sur la terre, mais entre nous et la terre... »

9 « Je ne savais pas comment expliquer [...] – comment j'avais senti quelque chose qui me tirait vers chez moi avec une telle force que je devais rentrer. »

« the limits weren't set by geography. Wherever we were, that was Scuffletown ¹⁰ » (*NEE* 72). Il s'agit d'un royaume mythique dont Rhoda est la reine, comme le proclame un journal local. C'est elle qui tient le cadastre évolutif de ce lieu pour toujours indéterminé. Elle aide ainsi le lecteur à comprendre qu'il s'agit d'un territoire de l'esprit marqué par la mobilité constante de ceux qui l'habitent : « So you can see, Scuffletown as a place was anchored but driftable, and as an idea it had the floating nature of a dream ¹¹ » (*NEE* 73). Plus loin elle l'explique que le nom du lieu a été imposé aux Lumbee, ce qui renforce l'idée de dislocation culturelle : « the town had not been named Scuffletown by us. That was a mack name for it, a joke name, a nothing name ¹² » (*NEE* 126). Humphreys suggère, à l'instar de Toni Morrison dans *Beloved*, que « definitions [belong] to the definers – not the defined ¹³ » (190). En effet, le choix du terme « scuffle » implique que ceux qui vivent là sont des « fauteurs de trouble » ; le terme renvoie à l'idée de chaos et suggère par extension les raisons pour lesquelles la grande histoire n'a pas retenu l'existence de la communauté amérindienne que Rhoda s'efforce de réhabiliter. Pour elle, cependant « Scuffletown » renvoie à « our fiber and nerve ¹⁴ » (*NEE* 126), c'est-à-dire à l'existence des Lumbee et à leur mode de vie. Comme les personnages de Morrison, Rhoda parvient à subvertir le sens du nom. Elle se le réapproprie avec une touche d'humour et montre que l'important est que ceux qui vivent à Scuffletown retrouvent le chemin de la maison : « Why name it if you already live there and don't need to ask for directions ¹⁵? » (*NEE* 126). Il est donc inutile de définir l'endroit exact tant que celui-ci habite ceux qui y vivent. De plus, Rhoda critique souvent les autres lieux et chaque fois qu'elle en a l'occasion elle vante les mérites du sien : « In our worst times, we never failed to clean our yards and lanes. And we kept our wits; you

10 « Les limites n'étaient pas établies par la géographie. Partout où nous étions, c'était Scuffletown. »

11 « Ainsi, comme vous le voyez, Scuffletown en tant que lieu était ancré mais à la dérive, et en tant qu'idée elle avait la nature flottante que l'on associe au rêve. »

12 « Ce n'est pas nous qui avons baptisé la ville Scuffletown. C'était un genre de surnom, un sobriquet, un nom qui ne voulait pas dire grand-chose. »

13 « les définitions [appartiennent] à ceux qui définissent – et non à ceux qui sont définis. »

14 « notre fibre et notre courage ».

15 « Pourquoi la nommer alors qu'on y vit déjà et qu'on n'a pas besoin de demander son chemin ? »

almost never heard of an Indian gone raving mad. We always put our children first, we honored our old people, of whom we had many, and we cared for the sick, who were few ¹⁶ » (*NEE* 130). Dans des passages comme celui-ci, Rhoda devient la voix de sa communauté et ce n'est plus son histoire qu'elle raconte, mais celle de son clan. L'accent est clairement mis sur le « nous » et sur la fierté qu'éprouve Rhoda pour son lieu de vie. L'esprit communautaire et l'attitude des Lumbee les uns envers les autres jouent un rôle déterminant dans la construction d'un lieu habitable et agréable, à la fois en termes d'espace et de relations humaines. Pour qu'un point donné devienne un lieu défini, il faut que chaque membre de la communauté apporte sa pierre à l'édifice, comme l'explique David Canter :

A place is the result of relationships between actions, conceptions and physical attributes. It follows that we have not fully identified the place until we know a) what behaviour it is associated with, or it is anticipated will be housed in, a given locus; b) what the physical parameters of that setting are; and c) the descriptions, or conceptions, which people hold of that behaviour in that physical environment. ¹⁷ (dans Sheldrake 50)

L'attitude des gens de Scuffletown vient illustrer un autre des commentaires de Gretlund selon lequel « the landscape as observed by Humphreys is a fusion of human and natural order ¹⁸ » (*NEE* 228). Cette observation prend tout son sens lorsque Rhoda  pouse Henry ; en voyant tous ceux qu'elle aime rassemblés autour d'elle, elle comprend : « *I am being married to Scuffletown* ¹⁹ » (*NEE* 262). L'interruption de la cérémonie, due à l'irruption du shérif, venu arrêter Henry, et la bataille qui s'ensuit suggèrent que le destin de Rhoda est scellé : quoi qu'elle fasse, ses actes s meront

16 « Dans les pires moments, nous n'avons jamais manqué d'entretenir nos jardins et nos allées. Et nous gardions notre bon sens – vous n'entendiez presque jamais parler d'un Indien qui aurait perdu la raison. Nous pensions toujours à nos enfants en premier, nous honorions les personnes âgées, qui étaient nombreuses, et nous nous occupions de ceux qui souffraient, qui étaient rares. »

17 « Un lieu est le résultat des relations entre les actes, les conceptions et les attributs physiques. Cela veut dire qu'on n'a pas vraiment identifié un lieu tant qu'on ne connaît pas a)   quelle attitude il est associé, ou dans quel endroit précis il sera a priori accueilli ; b) quels sont les paramètres physiques de son implantation ; et c) les représentations, ou conceptions, que se font les gens de telle ou telle attitude dans tel ou tel environnement géographique ».

18 « le paysage tel que le perçoit Humphreys est une fusion de l'ordre naturel et de l'ordre humain. »

19 « *On est en train de me faire épouser Scuffletown.* »

toujours le trouble. Plus tard, après avoir aidé Henry à s'enfuir, elle décide de rester à Scuffletown au lieu de partir avec lui : « "I'm raising my children here where they belong. There's no other place I want to be" ²⁰ » (NEE 305). L'utilisation du présent continu montre que Rhoda a compris que vivre à Scuffletown constitue un processus à jamais renouvelé, à jamais ouvert et constamment réactualisé. Cela est d'autant plus clair qu'elle utilise le verbe « want » pour asseoir sa détermination. Elle expliquera ensuite : « There was nowhere else for me ²¹ » (NEE 328). Pour Erica Abrams Locklear, il s'agit là d'un moment décisif : « Rhoda has found her own identity, she wants her children to know that theirs is tied to place as well as to generations past, present, and future ²² » (NEE 48).

« A Dream Within a Dream » : Le rêve comme dislocation du réel

Le poème d'Edgar Allan Poe « A Dream Within a Dream » (1849) peut être lu comme le rêve d'une région au sein d'un projet américain, un rêve qui s'est perdu avec la Guerre de Sécession mais que le Sud n'a jamais abandonné complètement :

You are not wrong, who deem
That my days have been a dream;
Yet if Hope has flown away
In a night, or in a day,
In a vision, or in none,
Is it therefore the less *gone*?
All that we see or seem
Is but a dream within a dream. ²³ (97)

C'est grâce à la mémoire communautaire que les habitants du Sud gardent le passé vivant ; il en va de même pour les minorités, comme le montre le roman de Humphreys. Les événements que Rhoda relate font partie d'un

20 « "J'élève mes enfants ici, car c'est à ce lieu qu'ils appartiennent. Il n'existe aucun autre endroit où je veux être". »

21 « Il n'existait pas d'autre lieu pour moi. »

22 « Rhoda a découvert son identité propre, elle veut que ses enfants comprennent que la leur est liée au lieu ainsi qu'aux générations passées, présentes et futures. »

23 « Vous n'avez pas tort qui dites / Que mes jours n'ont été que rêves ; / Pourtant si l'espoir s'en est allé, / Au cours de la nuit ou de la journée, / Dans une vision, ou dans point, / Est-il pour cela moins *loin* ? / *Tout* ce que nous voyons ou paraissions / N'est qu'un rêve dans un rêve. »

processus de libération qu'elle ne peut expliquer mais qui appartient à la tradition sudiste dont l'essence, observe Michel Bandry, est de « [restituer] la vie quotidienne, le climat, les conflits et, surtout, les histoires qui ont bercé l'enfance » (291) : « dire le Sud », selon la célèbre formule de Quentin Compson dans *Absalom! Absalom!* de William Faulkner, mais un Sud disloqué car déchiré entre le passé et le présent. Rhoda illustre l'idée d'une rédemption par la narration et la parole : « I don't really know how it happened, the change in me. All I know is, I have been studying and pondering this story for over twenty years, feeding on it. I have lost half my life to it, two decades turning the past in my head ²⁴ » (*NEE* 69). Ce qu'elle décrit ici, c'est le besoin vital que les habitants du Sud ont toujours ressenti, un besoin presque mortifère car il disloque le temps et crée une société en marge, aliénée. Pour Rhoda, « thinking and remembering and writing are not without profit. [...] you may see in the memories something that amounts to more than their accumulation. With luck you may find you know what was hidden in your youth ²⁵ » (*NEE* 71). Le rythme ternaire et la forme en « -ing » montrent bien que raconter sa propre histoire est un processus. Les scènes que Rhoda décrit fonctionnent de la même façon que les images de l'enfance dont parle Humphreys dans son essai « My Real Invisible Self » : « They reveal something that is normally not visible: how the future lies curled and hidden in the present ²⁶ » (1987 : 5).

L'avenir de la communauté de Rhoda est contenu dans le présent, dans l'acte de narration. Ce dernier constitue en effet une « exploration du temps » qui permet « l'intégration de toutes les phases [du] mouvement "into a vast space-like map" » (Ric eur, 1985 : 98 ²⁷). Rhoda veut créer un

24 « Je ne sais pas vraiment comment ça s'est passé, ce changement en moi. Tout ce que je sais, c'est que cela fait plus de vingt ans que j'étudie cette histoire et y réfléchis, et que je m'en nourris. J'ai perdu la moitié de ma vie pour elle, deux décennies à faire défiler le passé dans ma tête. »

25 « réfléchir et se souvenir et écrire ne sont pas sans un certain bénéfice. [...] il est possible de déceler dans les souvenirs autre chose que leur simple accumulation. Avec de la chance, vous pourriez découvrir que vous savez ce qui se cache dans votre enfance ».

26 « Elles révèlent quelque chose qui normalement n'est pas visible : la manière dont l'avenir est caché, roulé en boule, dans le présent ». Béatrice Alzas observe que dans le roman « [l]e temps se déroule, linéaire, biologique et s'enroule selon les méandres de la mémoire. » (27)

27 La citation en anglais est de J. N. Findlay et signifie « en une vaste carte semblable à l'espace ».

paysage de l'esprit dans lequel « prévaut l'empreinte des sensations, en fusion avec la terre » (Alzas 17). Lorsqu'elle emmène ses enfants à la pendaison de Henderson, elle illustre ce que McTeer dit à Allen Lowrie : « "The court don't recognize you as a man the same as me. It is my word against yours, you got no say" ²⁸ » (*NEE* 221). La parole de l'homme blanc ne peut être remise en question et, dans le Sud, chaque fois qu'on a besoin d'un coupable, une personne de couleur est en danger et devient un bouc émissaire au sens où l'entend René Girard. Le souvenir de la pendaison se dresse, tel une flèche, dans le passage du temps, d'autant plus que la date de l'événement est précisée : « le 17 mars 1871 » (302). Pour Rhoda, « This day is a day that will be written in history, and we will be eyewitnesses ²⁹ » (*NEE* 302). Cette phrase implique que la mémoire se trouve là où l'histoire s'inscrit, à travers ce que l'œil enregistre « in case history failed to write [the event] ³⁰ » (*NEE* 303). En donnant une date précise, Rhoda inscrit la pendaison dans une temporalité définie et en fait un événement incontournable de son Histoire.

Cet épisode cristallise le désir de Rhoda de faire prendre conscience à ses enfants à quel point les blancs haïssent les personnes de couleur. À sa fille qui lui demande pourquoi Henderson va être pendu, elle répond : « "Because there was a crime committed, and he is the one blamed. But he didn't do it" ³¹ » (*NEE* 303). Le rythme haché de la réponse reflète les sentiments les plus intimes de Rhoda. Les trois propositions sont clairement séparées par des signes de ponctuation, ce qui montre que la jeune femme a du mal à donner tout leur sens à ses paroles. Mais elle sait que l'important est que les enfants voient ce qui se passe, même s'ils ne comprennent pas immédiatement la portée de l'événement : « All I wanted was for them to see, and they could understand later ³² » (*NEE* 303). Ainsi, le processus de remémoration (rememory) passe, comme chez Toni Morrison, par des « thought pictures », souvenirs latents qui risquent de surgir si l'on retourne

28 « "La cour ne vous reconnaît pas comme mon égal. C'est ma parole contre la vôtre, vous ne pouvez rien dire". »

29 « Ce jour est un jour qui sera consigné dans l'histoire, et nous en serons les témoins oculaires. »

30 « au cas où l'histoire ne consignerait pas [l'événement] par écrit ».

31 « "Parce qu'un crime a été commis, et que c'est lui qui est accusé. Mais il ne l'a pas commis" ».

32 « Tout ce que je souhaitais, c'était qu'ils voient ; ils comprendraient plus tard. »

sur les traces du passé : « even though it's all over – over and done with – it's going to always be there waiting for you ³³ » (1987 : 36). Il est pourtant impératif de transmettre cette terrible histoire, ce que la mère de Henderson exhorte Rhoda à faire : « "tell [your children] to tell Henderson's [children], what they saw here. And to tell their children too" ³⁴ » (NEE 311). Bien qu'elle ait perdu son fils, la mère de Henderson garde l'espoir que la transmission de l'histoire préviendra sa répétition.

Tandis qu'il se tient devant la foule, la corde au cou, Henderson devient un homme nouveau ; la stature qu'il avait à l'intérieur de lui à l'état de graine s'est développée : « He had the dignity he'd been growing toward all his life ³⁵ » (NEE 313). Rhoda a foi en lui et le voit comme un messie : « [he] had it in his power to lift a veil and show the way ³⁶ » (NEE 313). La pendaison est perçue comme un sacrifice effectué pour la communauté tout entière : Henderson est désormais en mesure de dire à ses semblables « where we'd been, where we stood, and what might lie ahead ³⁷ » (NEE 313). Dans cette phrase, Rhoda mélange passé, présent et futur, faisant par là de Henderson le « diseur » de la destinée de la communauté. Peu importe à Rhoda que ses enfants ignorent la symbolique raciale, car elle est convaincue que sa fille « [will] tell herself the story over and over again until it [is] like a printed page, unchangeable ³⁸ » (NEE 315). C'est grâce à la répétition que le sens de l'histoire devient plus clair, un procédé que Ricœur associe à Martin Heidegger et à son ouvrage *L'Être et le temps* :

La fonction cardinale du concept de répétition est de redresser la balance que l'idée d'héritage transmis a fait pencher du côté de l'avoir-été, de restituer la primauté de la résolution anticipante au cœur même de l'aboli, du révolu, du « ne... plus ». La répétition ouvre ainsi dans le passé des potentialités inaperçues, avortées ou réprimées. Elle rouvre le passé en direction de l'à-venir. En scellant le lien entre transmission et résolution, le concept de répétition réussit à la fois à préserver le primat du futur et le déplacement sur l'avoir-été. (1983 : 139-140)

33 « même si c'est fini – fini et bien fini – ce sera toujours là, attendant ton retour. »

34 « "dis [à tes enfants] de dire aux [enfants] d'Henderson ce qu'ils ont vu ici. Et de le dire à leurs enfants aussi". »

35 « Il avait désormais la dignité vers laquelle il avait tendu pendant toute sa vie. »

36 « [il] avait le pouvoir de lever le voile et montrer le chemin. »

37 « où nous avons été, où nous étions, et ce qui nous attendait peut-être ». »

38 « [se racontera] l'histoire encore et encore jusqu'à ce qu'elle [soit] pareille à une page imprimée, interchangeable ». »

Tout se joue dans cet espace du ressassement, dans la réouverture constante des portes du passé derrière lesquelles se niche l'histoire commune des Lumbee. Rhoda reste convaincue que les enfants sont les dépositaires d'une mémoire qui va leur servir à construire l'avenir : « it is important to tell children everything you know, even if it's not the whole story. Someday they will put it all together ³⁹ » (*NEE* 316).

Dans son exploration du temps et de l'espace, Josephine Humphreys crée un paysage mémoriel. Comme elle l'a expliqué lors d'un entretien, « The effects of past injustice and segregation often linger longer than we might suspect ⁴⁰ » (interview, 9). Rhoda fait écho à cela lorsqu'elle dit : « we all lived secretly, more or less. History would never recognize us or record us ⁴¹ » (*NEE* 75). Le but de son récit est de mettre au jour sa petite ville cachée sur la rivière Lumbee, de décrire ce que personne n'a tenté de décrire jusqu'ici. La dislocation prend ici le sens que lui attribue Goetz : « cela veut dire qu'il y a toujours *des* lieux, mais aussi d'autres espaces que des lieux, de l'espace entre les lieux, et que, par conséquent, les lieux bougent, flottent, ne restent pas stables » (31). En tant que « reine de Scuffletown », Rhoda avait à l'origine le sentiment que personne ne soulèverait jamais le rideau pour montrer le vrai visage de sa communauté et de sa terre (*NEE* 1), aussi a-t-elle pris sur elle de le faire et de révéler ce qu'elle avait gardé au fond d'elle pendant tant d'années. Les derniers mots du roman sont éloquents : « I'm telling Del, what's lost is lost – but on the other hand there is always a chance of recovery. Meantime we grieve the departed and know they live, gaining force while the earth slowly grows. We wait ⁴² » (*NEE* 341). Ce qui reste, c'est la mémoire, une mémoire qui dans

39 « il est important de dire aux enfants tout ce que vous savez, même si ce n'est qu'une partie de l'histoire. Un jour ils rempliront les blancs. »

40 « Les effets de l'injustice passée et de la ségrégation se font souvent sentir bien plus longtemps que l'on ne s'y attendrait. »

41 « nous vivions tous secrètement, plus ou moins. L'Histoire ne nous reconnaîtrait ni ne nous recenserait jamais. »

42 « Je dis à Del, ce qui est perdu est perdu – mais d'un autre côté il y a toujours une chance de réhabilitation. En attendant, nous pleurons ceux qui sont partis tout en sachant qu'ils sont en vie et gagnent de la force pendant que la terre grandit lentement. Nous attendons. »

Nowhere Else on Earth combine non seulement des événements passés mais aussi des images d'un lieu protégé, un paysage du cœur et de l'âme. Rhoda disloque par le mot la dislocation que la grande histoire avait imposée à Scuffletown. Grâce à ce roman dont la maturation a été longue et éprouvante, Humphreys parvient à localiser les Lumbee pour ceux qui ignoraient leur existence. Elle leur rend hommage en restant, comme elle l'a expliqué, fidèle à la vérité (interview, 6) et en ne déflorant pas le passé de ceux avec qui elle a redécouvert sa région.

Références bibliographiques

- ALZAS, Béatrice. « Écriture de la guerre, écriture de la chair dans *Nowhere Else on Earth* de Josephine Humphreys ». *Écriture(s) de la guerre aux États-Unis des années 1850 aux années 1970*. Dir. Anne GARRAIT-BOURRIER et Patricia GODI-TKATCHOUK. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal/Cahiers de recherches du CRLMC, 2003. 17-29.
- « An Interview with Josephine Humphreys ». *Nowhere Else on Earth*. Josephine Humphreys. Harmondsworth: Penguin Books, 2001. 6-10. [interview]
- BANDRY, Michel. « Le Sud d'Elizabeth Spencer : Un paysage permanent du cœur ». *Les Représentations du Sud : du factuel au fictif*. Dir. Jean MONDOT. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2003. 289-299.
- BASS, Rick. « Landscape and Imagination ». *The Kenyon Review* 25.3/4 (Summer 2003): 152-164.
- FLEURY, Cynthia. « Introduction : La conscience imaginaire ». *Imagination, imaginaire, imaginal*. Dir. Cynthia FLEURY. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Débats philosophiques », 2006. 9-21.
- GOETZ, Benoît. *La Dislocation : Architecture et philosophie*. Précédé de « L'espèce d'espace pensée » par Jean-Luc Nancy. Paris : Les Éditions de la Passion, 2001.
- GRETLUND, Jan Nordby. « Josephine Humphreys's New Southerner ». *Frames of the Southern Mind: Reflections on the Stoic, Bi-Racial & Existential South*. Odense: Odense University Press, 1998. 219-230.

- HUMPHREYS, Josephine. « My Real Invisible Self ». *A World Unsuspected: Portraits of Southern Childhood*. Ed. Alex HARRIS. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987. 1-13.
- . « A Disappearing Subject Called the South ». *Friendship and Sympathy: Communities of Southern Women Writers*. Ed. Rosemary M. Magee. Jackson: University Press of Mississippi, 1992. 297-301.
- . *Nowhere Else on Earth*. New York: Viking, 2000. [NEE]
- LOCKLEAR, Erica Abrams. « "What Are You?" Exploring Racial Categorization in *Nowhere Else on Earth* ». *Southern Literary Journal* 39.1 (Fall 2006): 33-53.
- MORRISON, Toni. « Memory, Creation, and Writing ». *Thought* 59.235 (December 1984): 385-390.
- . *Beloved*. New York : Alfred A. Knopf, 1987.
- . « The Site of Memory ». *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*. Ed. William Zinsser. 1987. New York: Houghton Mifflin, 1998. 183-200.
- PITAVY-SOUQUES, Danièle. « Le Sud : territoire des femmes ? ». *Revue Française d'Études Américaines* 23 (février 1985) : 25-50.
- . « L'arcadie de Josephine Humphreys ». *Europe : Revue littéraire mensuelle* 816 (avril 1997) : 164-171.
- POE, Edgar Allan. *Poetry, Tales, and Selected Essays*. Eds. Patrick F. Quinn and G. R. Thompson. New York: Library of America, 1984.
- RICŒUR, Paul. *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*. 1983. Paris : Éditions de Seuil, coll. « Points essais », 1991.
- . *Temps et récit 3. Le temps raconté*. 1985. Paris : Éditions de Seuil, coll. « Points essais », 1991.
- SHELDRAKE, Philip. « Human Identity and the Particularity of Place ». *Spiritus: A Journal of Christian Spirituality* 1.1 (2001): 43-64.

2. DISLOCATIONS ET RECONFIGURATIONS TEXTUELLES



Veronika THIEL

Université de Vienne, Autriche

**LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ LITTÉRAIRE ENTRE AFFIRMATION ET
OSCILLATION : L'AUTORÉFLEXION ROMANESQUE DANS
LE TEMPS DE TAMANGO DE BOUBACAR BORIS DIOP**

Le premier roman de l'écrivain sénégalais Boubacar Boris Diop, intitulé *Le Temps de Tamango* (1981), entraîne le lecteur dans un véritable labyrinthe textuel tout en lui proposant un fil d'Ariane pour le guider et pour tenir ensemble les éléments fragmentés du récit. Mais ce fil conducteur, qui se présente sous la forme du personnage principal N'Dongo, est lui-même extrêmement fragile et plein de contradictions. En tant que personnage, N'Dongo introduit dans le roman, bien que seulement marginalement, la thématique de l'expérience de déracinement et par là de dislocation géographique et culturelle : après un long séjour en Allemagne, on le voit de retour dans son pays africain d'origine ; altéré par son absence, il est tiraillé et se sent seul et isolé. Au plan structurel, cette dislocation se reflète par des informations incohérentes et souvent même contradictoires qui mettent finalement le lecteur dans l'impossibilité de se forger une représentation univoque de ce personnage. L'exemple de N'Dongo montre que pour pouvoir apprécier les phénomènes de dislocation culturelle à leur juste valeur, il faut examiner comment ils font émerger de nouvelles problématiques, pratiques et approches de la représentation de soi, et donc comment une réflexion littéraire et esthétique se greffe sur une question d'ordre culturel, social et politique.

Cet impératif est particulièrement vrai pour des textes littéraires d'avant-garde, parmi lesquels je propose de ranger le roman *Le Temps de Tamango* qui, comme le souligne fort justement Jean Sob, exhibe « une écriture romanesque qui donne à lire par sa forme une volonté de bousculer les habitudes littéraires » et dont l'« intention manifeste a été d'apporter quelque chose de nouveau à la littérature africaine dont il prétend ouvrir la phase

auto-référentielle pour promouvoir sa modernité » (7-8). Cette remarque a d'une part le mérite de souligner l'importance de la recherche littéraire et formelle chez Diop, et d'autre part elle recèle aussi déjà l'idée que la dislocation n'est pas seulement une situation subie et plus ou moins assumée, mais qu'elle devient une stratégie, une pratique intentionnelle de rupture contribuant à l'affirmation de l'identité littéraire de l'auteur.

Le phénomène de dislocation et ses corollaires littéraires ont souvent été abordés par la théorie et critique postcoloniales sous l'angle des stratégies d'hybridation et de métissage des formes et des genres que les auteurs postcoloniaux emploient pour exprimer leur originalité. Dans le cadre de cet article, j'aimerais cependant m'intéresser à une autre pratique qui, me semble-t-il, accompagne bien souvent ces explorations formelles : une réflexion métalittéraire prononcée à la fois au niveau épitextuel ¹ et à celui des textes littéraires mêmes. Je propose en conséquence d'étudier en quoi cette réflexion peut être considérée comme une réaction aux phénomènes de dislocation qui déterminent la pratique littéraire de Diop. L'autoréflexion permet d'inscrire dans les textes la question identitaire et de répondre au besoin de construire l'espace d'énonciation du texte au sens propre ² et de le situer dans un espace, une topographie littéraire. Diop se positionne en effet dans un maquis où s'affrontent, se rencontrent, voire rivalisent des pratiques et traditions littéraires, des cultures et leurs imaginaires, des langues, des attentes du public divergentes, etc. Pour des raisons d'économie, je limiterai mon analyse au roman *Le Temps de Tamango*, tout en précisant que le phénomène de l'autoréflexion ³ ne se limite pas à ce texte mais représente au contraire une des constantes de l'œuvre romanesque de Diop.

1 Voir par exemple Bernard MOURALIS, qui constate au sujet de la littérature négro-africaine que le « caractère principal de celle-ci réside à notre avis dans un processus caractérisé par la production conjointe d'œuvres proprement littéraires (poésie, théâtre, roman) et d'un discours incessant destiné à préciser le sens, la portée, l'orientation de la littérature ainsi constituée. » (463)

2 Voir MOURA.

3 Le terme est ici employé au sens où l'entend Werner WOLF, c'est-à-dire comme des phénomènes proprement métadiscursifs (il parle d'une réflexion cognitive et fonctionnelle, « ein kognitiv-funktionales "Sich-selbst-Betrachten" ») par opposition au concept plus large d'autoréférentialité (58).

Pour une meilleure compréhension, un bref résumé du contenu ainsi qu'un aperçu de la structure hautement complexe du roman sont indispensables. L'histoire se déroule dans les années soixante dans une république africaine qu'il est permis d'identifier comme le Sénégal. Un groupe révolutionnaire appelé M.A.R.S. organise avec les syndicats une grève générale pour protester contre le gouvernement conservateur et autoritaire. La révolte populaire est réprimée, les jeunes activistes du M.A.R.S. arrêtés ; leur chef est assassiné en prison, et N'Dongo perd la raison, probablement après avoir été torturé par le général français François Navarro, conseiller militaire d'État du régime au pouvoir. Le roman est composé de trois parties subdivisées en chapitres numérotés, et la narration est caractérisée par différentes perspectives et voix narratives. Cet éclatement se retrouve également au niveau temporel, ce qui rend la reconstruction de la chronologie exacte des événements impossible. À la fin de chaque partie se trouve un chapitre pseudo-paratextuel intitulé « *Notes sur la première [respectivement deuxième, voire troisième] partie* », qui se démarque des autres par sa typographie (italiques) et sa narration. Il y a deux narrateurs : l'un a rassemblé des informations sur les événements aux environs des années 2060, et l'autre commente les notes de recherche de ce dernier quelques années après sa mort en 2063. Il n'est cependant jamais clair qui des deux est responsable de la narration des chapitres « romanesques » – indétermination d'ailleurs caractéristique du traitement de toutes les catégories traditionnelles du récit dans ce roman.

Présence marginale du phénomène de dislocation au niveau du métadiscours

Le Temps de Tamango se distingue par son caractère hautement autoréflexif : les questions relatives à l'écriture ainsi qu'aux représentations en général sont omniprésentes. Les personnages sont tous occupés à écrire des romans, des poèmes et pièces de théâtre, à réaliser des films, à discuter de questions représentationnelles ; il y a même une étudiante qui écrit une thèse universitaire sur la « Sociologie des pratiques artistiques ». De même, les diverses instances narratives commentent toutes les dimensions possibles aussi bien de leur propre pratique narrative que de celle d'autres narrateurs, protestent de la véracité de leur discours, critiquent les habitudes et goûts de leurs lecteurs, suggèrent de censurer tel historien, se lamentent des difficultés de recherche dans les archives, etc.

Il faut noter que les phénomènes de dislocation caractérisant spécifiquement le contexte de production d'auteurs africains francophones ne sont absolument pas thématiques. Il n'est ainsi jamais question du choix du français comme langue d'écriture ni des difficultés que cela puisse poser à un auteur, bien qu'il s'agisse là d'une problématique à laquelle Diop accorde une place assez importante dans diverses interventions épitextuelles, que ce soient des entretiens ou son travail essayiste ⁴. La même remarque est valable pour la dislocation au niveau du mode de communication, à savoir le rapport difficile entre la tradition orale de la culture wolof de l'auteur et sa pratique d'écriture romanesque.

Les problématiques représentationnelles abordées sont de nature plus générale et donnent l'impression que Diop cherche à éviter les références à un contexte trop particulier au profit d'une réflexion à caractère plus universaliste. Ainsi, le métadiscours représentationnel laisse apercevoir une crise du langage et de la représentation qui rappelle fortement cette « impossibilité topologique ⁵ » constatée par Barthes. N'Dongo critique par exemple les projets littéraires de son ami Kader en remarquant qu'« [a]u fond c'est trop riche et complexe, une vie humaine » pour pouvoir la représenter dans un roman : « il existe dans la vie réelle un tas de choses qui ne veulent rien dire, qui ne vont nulle part, qui ne viennent de nulle part, des gestes superflus [...], c'est ça, la réalité, [...] pas comme dans tes romans où, croyant tout réorganiser, tu flanques toute la réalité en l'air » (77-155). Postulant ainsi le caractère construit et construisant de toute représentation, la prétention à la vérité et donc la question de la validité d'une représentation se voient inévitablement reléguées au niveau pragmatique : elles relèvent de l'ordre des conventions ou, pire, des structures du pouvoir. Le roman souligne le risque d'une relation trop étroite entre littérature et pouvoir, thématise l'instrumen-

4 Voir par exemple Diop 2007 ainsi que les divers entretiens avec l'auteur publiés sur <<http://www.africultures.com>>.

5 « Que le réel ne soit pas représentable – mais seulement démontrable – peut être dit de plusieurs façons : soit qu'avec Lacan on le définisse comme l'impossible, ce qui ne peut s'atteindre et échappe au discours, soit qu'en termes topologiques, on constate qu'on ne peut faire coïncider un ordre pluridimensionnel (le réel) et un ordre unidimensionnel (le langage). Or c'est précisément cette impossibilité topologique à quoi la littérature ne veut pas, ne veut jamais se rendre. De ce qu'il n'y a point de parallélisme entre le réel et le langage, les hommes ne prennent pas leur parti, et c'est ce refus, peut-être aussi vieux que le langage lui-même, qui produit, dans un affairément incessant, la littérature. » (Barthes 21)

talisation de représentations et attire l'attention sur les rapports violents entre les participants de la communication : le gouvernement en place se sert activement des médias, d'une part comme manœuvre de diversion pour détourner l'attention publique des émeutes populaires – « d'ailleurs la radio et les journaux accordaient une place de plus en plus importante à la finale de la coupe nationale de football que devait présider le chef de l'État. C'était là un sujet qui passionnait énormément les foules » (7790) –, et d'autre part comme stratégie dissuasive pour intimider la population : « La tactique du général Navarro était d'amener les prisonniers politiques à se désavouer. La presse montrait ensuite subtilement que le régime était trop fort et que tous ses adversaires finissaient par se coucher à ses pieds » (77137).

La réflexion méta-représentationnelle semble à première vue être plutôt de nature générale, et les phénomènes de dislocation caractérisant la situation et le contexte d'émergence de la littérature francophone postcoloniale sont presque entièrement passés sous silence. Je propose à présent de dégager les aspects du métadiscours contribuant à l'effort de positionnement dans un espace littéraire complexe et conflictuel, et de montrer que ce positionnement consiste moins à affirmer une filiation, voire une appartenance à une tradition, qu'à déterminer des rapports de rupture et/ou de parenté avec les différents pôles qui jalonnent ce champ d'influence. Il s'agit donc à présent d'esquisser le système de références à des horizons théoriques et littéraires divers que l'auteur établit dans le souci de se forger une identité littéraire propre.

Rapport à la littérature africaine : une filiation problématique

La tradition orale wolof, ses contes et son imaginaire spécifique sont presque inexistantes dans ce premier roman de Diop ; on trouve cependant quelques références marginales, comme par exemple la mention du génie du fleuve Mame Coumba Bang lorsque N'Dongo pense à l'un de ses propres projets de roman, *Les Tripes de Satan*, qui « devait se passer dans l'univers des génies, dans l'arrière monde de la mer » (77161). La place que les contes oraux et leur imaginaire se voient assignée à travers cet épisode est doublement marginale : ils s'inscrivent dans le roman à travers un autre projet romanesque, qui est non seulement fictif mais dont on apprend finalement que N'Dongo n'a jamais pu écrire la première ligne.

On relève une référence plus explicite à la littérature sénégalaise d'expression française avec la mention de *L'Aventure ambiguë*, de Cheikh Hamidou Kane. Diop inscrit de la sorte son roman dans une certaine tradition romanesque sénégalaise ainsi que dans la thématique du déchirement entre deux cultures, voire de la dislocation culturelle : comme Samba Diallo, le héros de *L'Aventure ambiguë*, N'Dongo séjourne plusieurs années en Europe pour faire ses études – une expérience qui, inévitablement, va avoir une influence profonde. Après son retour, son ami Kader constate en le revoyant qu'il « traversait la crise classique de l'étudiant noir au retour des pays froids » (7773). C'est aussi Kader qui le compare au héros de ce grand classique de la littérature négro-africaine : « Le héros de *L'Aventure ambiguë* n'avait pas changé non plus, même en France : sans cesse sur le qui-vive, enraciné dans les préceptes de sa foi, toujours vigilant à exorciser les démons de l'Occident chrétien. Pourtant Samba Diallo avait fini par succomber à la tentation » (7769). Alors que Samba Diallo perd sa foi en Dieu et est assassiné par un fou, N'Dongo perd sa foi dans une certaine pratique littéraire africaine : à la fin du roman, devenu fou, il tue le Prince des Griots en arrachant la main que celui-ci lui tend pour recevoir de l'argent. Bien que nous ne puissions approuver la lecture trop généralisante d'Ernest Le Carvenec, pour qui N'Dongo, « [e]n tuant le Prince des Griots, [...] assassine la Parole du Père au sens de "parole des ancêtres", métaphore du népotisme et de la vénalité » (224) – remarque qui ne tient pas compte de la complexité et des ambiguïtés du rapport que le roman établit à la littérature africaine (orale ou écrite, traditionnelle ou contemporaine) – il est indéniable que le roman laisse entendre une prise de distance, sinon un règlement de compte, par rapport à des pratiques ou des conceptions littéraires de certains auteurs africains.

Ainsi, le roman s'ouvre sur la mise en scène caricaturale de l'une des figures majeures de la littérature sénégalaise : Léopold Sédar Senghor. Dans le premier chapitre, le Président d'une République Africaine confrontée à des émeutes populaires tient un discours devant le conseil des ministres. Le narrateur précise que « personne ne comprend rien aux traits d'inspiration hermétiques du Président », dont le discours poétique et pompeux révèle la conception normative de l'identité négro-africaine qu'il cherche à imposer :

Or voilà qu'à l'assaut d'un ciel précoce s'affolent soudain les herbes de la savane. Moi je suis l'arpenteur patient, le lent géomètre et je ne laisserai point leurs pelletées de violence salir la face claire de l'azur. [...] Contre les ardeurs malsaines et puérides, contre les excroissances corrompues des divers impérialismes qui altèrent notre spécificité, j'ai choisi, et il n'est mission plus haute, une herbe géométrique poussant pied à

pied, [...] une savane limpide et précise, exactement adéquate à l'aune spécifique des valeurs négro-africaines ! (TT23)

La prise de distance par rapport à Senghor concerne certainement moins le mouvement littéraire de la Négritude que Senghor comme homme politique, qui se présente comme porte-parole du monde noir opprimé tout en pratiquant en même temps la politique de la main tendue au colonisateur : ainsi, dans le roman, le président a comme conseiller militaire de l'État un général français et pactise avec une force non nommée qu'il appelle « nos alliés » et « nos amis » qui lui a promis son assistance militaire contre les insurgés.

Enfin, au-delà du cas particulier de Senghor, on touche indirectement à la thématique du rapport souvent difficile et problématique entre littérature et politique, voire idéologie. Mis à part la critique de la mainmise du pouvoir sur les moyens d'information ainsi que l'utilisation manipulatrice et propagandiste de représentations, déjà mentionnées, Diop cherche également à rompre avec une conception de la littérature qui prévaudrait aussi bien du côté de beaucoup d'écrivains que de celui des critiques africains « pour qui seule comptait l'œuvre, comme véhicule d'un message politique, social ou culturel », voire « comme instrument dans la lutte sociale et politique et où les questions esthétiques et à proprement parler littéraires sont reléguées au deuxième plan » (Sob 8). On trouve ainsi dans le roman des commentaires acerbes sur la littérature à thèse, qu'elle soit au service d'une idéologie, d'un pouvoir politique ou qu'elle réponde tout simplement aux goûts d'un public grégaire et abruti en lui proposant une vérité totalisante et univoque – comme par exemple lorsque l'un des narrateurs déplore la « *prolifération d'une littérature de très médiocre qualité* » répondant aux « *exigences d'enfant gâté du lecteur* » qui raffole « *des histoires plates, calmes, claires, où les méchants sont punis et les héros récompensés, où tout leur est gentiment expliqué* » (TT 49 ; italiques dans le texte).

Réplique à la critique de la littérature francophone

Cette revendication d'une écriture innovante peut être considérée comme une réplique à la réception de la littérature francophone par la critique littéraire, puisque celle-ci a bien souvent eu tendance à se préoccuper davantage des problèmes culturels, sociaux et politiques que des explorations formelles, stylistiques et linguistiques. Claire Riffard est loin d'être la seule à remarquer que « dans le cas des études francophones, contraire-

ment aux études de littérature française, l'étude des littératures a été et est encore souvent superposée à une étude des civilisations, comme si les littératures francophones valaient moins par leurs qualités proprement littéraires que par leur intérêt ethnologique. On rabat ainsi la valeur littéraire sur la portée informative ». Mongo Béti, qui a écrit la préface de la première édition du roman, anticipe d'ailleurs « l'agacement de tous ceux qui refusent au créateur africain le droit à l'expérimentation esthétique, à la recherche audacieuse et surtout à la profondeur. Ceux-là crieront au pédantisme, à l'artifice et même à l'extravagance » (7711). La revendication esthétique s'exprime d'ailleurs non seulement à travers la complexité ostensible de la forme, mais également par le commentaire d'un narrateur sur la production romanesque de N'Dongo dans les dernières pages du roman : « Il apparaît clairement que N'Dongo finit par ériger la divagation systématique en technique d'écriture – il m'est en effet impossible de supposer que son univers romanesque lui échappe à ce point ; tout ce désordre doit être dicté par quelque arrière-pensée esthétique qu'il importe de découvrir – mais c'est le travail des critiques, ce n'est pas le mien » (77179).

Rapport à d'autres traditions littéraires

Pour Jean Sob, ces explorations et expérimentations formelles seraient surtout à voir comme un effort de l'auteur pour promouvoir la modernité de la littérature africaine. Considérant que l'autoréflexivité est souvent mentionnée comme définition même de la modernité littéraire, l'écriture hautement autoréférentielle et autoréflexive de Diop peut et doit être interprétée comme une telle revendication de modernité. En empruntant largement aux procédés esthétiques de l'avant-garde (sur-référentialité, discours métalittéraire et métafictionnel, crise du langage et de la représentation, intertextualité poussée, parodie, déconstruction d'oppositions binaires, refus des formes romanesques traditionnelles, etc.), elle présente indéniablement une affinité structurelle et conceptuelle avec la littérature dite « postmoderne ». J'emploie ce terme avec réserve, car il n'y a guère de consensus sur ce qu'il faut entendre par là, mais il me semble important de souligner qu'il est problématique de vouloir appliquer d'autorité de tels concepts théoriques aux romans francophones sans rendre compte du contexte culturel et historique de ces théories et notions. De même, il faut se garder d'attribuer les caractéristiques et stratégies textuelles énumérées ci-dessus uniquement à

l'influence de la littérature et de la théorie européenne sur l'écriture d'auteurs francophones :

Several problems inhere in the analysis of postmodernism in African literature. [...] For reasons inherent in African society [...] African orature and writings [...] tend to favor episodicity, digression, repetition, hyperbole, abrupt transitions, juxtaposition of symbols or loaded objective signifiers or "ideo-images" and the like. [...]. Thus many Francophone works may appear on a superficial level to have some kinship with postmodern expression whereas they actually reflect a profound fidelity to a particular African world view.⁶ (Sellin 470)

Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'on ne trouve aucune référence explicite à des représentants du post-modernisme occidental, hormis au roman *Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquez, qui contribue au décentrement de l'espace littéraire. Ce renvoi au réalisme magique latino-américain ne fait que souligner l'écart recherché par rapport à la littérature française. Mais, là aussi, la référence n'est pas sans ambivalence : ainsi, la crise représentationnelle rend la foisonnante narration de Marquez inaccessible, comme le montre la remarque de N'Dongo : « Quand donc t'apercevas-tu de la vanité de ton entreprise ? Tu ne réussiras jamais à camper *tout* le décor, plus tu t'acharnes à coller au réel, plus ta laborieuse mécanique sonne faux et dérisoire, parce que justement, mon pauvre Kader, tu n'es pas l'immense Garcia Marquez » (TT 159).

Le seul renvoi explicite à un texte littéraire français est celui fait à la nouvelle de Prosper Mérimée, « Tamango » (1829), qui occupe une place assez remarquable puisqu'elle apparaît dans le titre du roman. On pourrait voir là une inscription dans une certaine pratique postcoloniale de la réécriture, de la conquête du discours de l'autre et de l'appropriation de la parole. Mais cette pratique est en même temps parodiée par la réécriture abraca-dabrante de cette histoire de l'esclave révolté proposée par l'un des narrateurs dans le roman. Dans la nouvelle de Mérimée, Tamango, un chef de tribu africain collaborant avec des marchands d'esclaves européens, est lui-

6 « Plusieurs problèmes sont inhérents à l'analyse du postmodernisme en littérature africaine. [...] Pour des raisons inhérentes à la société africaine [...] les productions écrites et orales africaines ont tendance à faire un usage abondant de la structure en épisodes, de la digression, de la répétition, de l'hyperbole, des transitions abruptes, de la juxtaposition de symboles ou de signifiants objectifs chargés ou d'"ideo-images" et autres techniques de ce genre [...]. Ainsi, de nombreux ouvrages francophones semblent avoir, à un niveau superficiel, des traits communs avec l'expression postmoderne, alors qu'en réalité ils reflètent très fidèlement une vision africaine spécifique du monde. »

même réduit à l'esclavage lorsqu'il tente de sauver son amante du navire négrier. Bien que Tamango conduise une mutinerie avec succès, il n'est pas capable de manœuvrer le vaisseau et meurt loin de chez lui. Dans le roman de Diop, cette histoire est transformée par le narrateur en une sorte de récit édifiant. Tamango parvient à retourner en Afrique et s'engage dans la lutte contre la traite d'esclaves, parvenant à y mettre un terme dans une grande partie de l'Afrique de l'ouest. Cette référence intertextuelle à la nouvelle « Tamango », dans laquelle Mérimée se joint au camp des abolitionnistes, pourrait également être mise en rapport avec une autre thématique importante abordée indirectement par le métadiscours représentationnel, à savoir un possible engagement de l'écriture.

Revendication hésitante de l'engagement

Les thèmes abordés par le discours méta-représentationnel montrent clairement que la conception littéraire de Diop est loin d'être autotélique. En effet, ce sont avant tout des questions telles que le rapport problématique entre représentations et pouvoir, la relation violente entre producteur et destinataire, ou encore l'aliénation du lecteur qui occupent le premier plan de sa réflexion. La prise de position sur un possible engagement de la littérature semble elle aussi ambiguë, comme l'indique la référence au poète et homme politique haïtien Jacques Roumain par l'un des narrateurs, qui le considère à la fois comme un « *militant communiste exemplaire* » et le « *plus grand poète nègre de tous les temps* » (TT 167 ; italiques dans le texte). L'un des personnages principaux voue également un véritable culte à ce poète haïtien dont l'œuvre se caractérise selon lui par une prise de position sans équivoque : « non seulement c'est beau, mais surtout il n'y a pas de confusion possible : on sait qui est le bourreau et qui est la victime » (TT 137). Or cet éloge représente un contraste frappant avec la narration du roman : aucun des divers narrateurs n'est capable de reproduire cette clarté.

Cette vénération de Jacques Roumain n'est cependant pas l'expression d'une nostalgie des grands récits ou des idéologies proposant une vérité totalisante et univoque, mais plutôt de l'impossibilité de prendre une position claire et sans ambiguïté face à la pluralité irréductible de la réalité et de produire une représentation totale et objective. La seule écriture responsable semble dorénavant être celle qui adopte ce « scepticisme thérapeu-

tique » qui caractérise selon Monique Castillo la condition postmoderne de Lyotard et qui exigerait une autocensure de l'écrivain :

Il doit renoncer au principe de plaisir intellectuel (qui est le rêve ou l'imaginaire de la totalité, de la réconciliation de l'homme et du monde) pour adopter un nouveau principe de réalité philosophique : accepter l'irréconciliation comme situation critique et ne parler que d'une liberté sublime, mais imprésentable, d'une irréprésentable unité. (7)

C'est ainsi que *Le Temps de Tamango*, en adoptant un perspectivisme relativiste comme principe structurel et structurant, reflète l'impératif esthétique et éthique formulé par Diop dans un entretien : « [S]elon moi, il y a toujours, pour aboutir à la vérité, une multiplicité de points de vue. [...] j'avais l'impression que pour exprimer la vérité, j'avais besoin d'essayer d'éprouver les complexités du réel » (Bouka et Thompson 2003).

En guise de conclusion, et pour revenir à la question initiale de la construction d'une identité littéraire, on constate que dans *Le Temps de Tamango* – conformément à cette devise pluraliste et perspectiviste – l'autoréflexion, loin d'hypertrophier les signes d'appartenance et d'ancrage dans une tradition littéraire spécifique, met en scène une construction identitaire et un positionnement qui se qualifient par leur indétermination, voire par leur oscillation entre différentes positions et pôles d'influences. L'espace littéraire à construire n'est ainsi pas clairement délimité, mais ouvert, et ses frontières sont à définir dans un constant processus de négociation. Cette pratique n'est pas sans risques et il faudrait étudier comment, dès ce premier roman de Diop, s'articule un malaise face à l'impératif relativiste de devoir « supporter l'incommensurable » (Lyotard 9), malaise que la question de la responsabilité des bourreaux, voire de l'innocence des victimes dans de telles situations d'oppression meurtrières rend particulièrement aigu. Ainsi, il est question dans le roman du massacre des tirailleurs sénégalais par des soldats de l'armée française dans le camp de Thiaroye en 1944, qui pour N'Dongo est une « tragédie qui garde quelque chose de métaphysique » (7782) et ne peut donc être relativisée. Vingt ans après la publication du *Temps de Tamango*, le séjour de Diop au Rwanda dans le cadre du projet « Écrire par devoir de mémoire » marque un tournant dans la conception représentationnelle de l'auteur. Devant l'horreur indicible du génocide rwandais, devoir « supporter l'incommensurable » comme principe esthétique et éthique devient définitivement *ir*supportable. La responsabilité liée à l'acte de représentation qui découle principalement de son pouvoir performatif ne

permet plus à l'écrivain de se retirer derrière une façade polyvalente à perspectives multiples. Il s'agit dorénavant d'appeler « les monstres par leur nom », comme le dit Diop, et de prendre position par rapport à cet événement et, au-delà, au monde en général, en affirmant sa conscience singulière, son irréductible subjectivité. C'est un impératif d'engagement qui va s'inscrire au fond des textes de Diop. En effet, après cette expérience, celui-ci écrira et publiera un roman en wolof intitulé *Doomi Golo* (2003) :

[...] c'est seulement ainsi que l'écrivain pourra jouer un rôle non en disant aux autres ce qu'ils doivent penser ou faire, mais, bien plus modestement, en leur parlant d'eux-mêmes, au besoin à travers ses propres fantasmes. Il [l'écrivain] ne se sert pas seulement de la langue, il la crée également et contribue ainsi à changer la société. En écrivant en wolof, j'ai surtout le sentiment de prendre ma place dans une histoire littéraire en train de se faire. (Diop, 2007 : 171)

Références bibliographiques

- BARTHES, Roland. *Leçon*. Paris : Seuil, 1978.
- BOUKA, Yolande, et Chantal THOMPSON. « Interview with Boubacar Boris Diop ». *Lingua Romana*, 2003. <<http://linguaromana.byu.edu/diop.html>> (consulté le 11 janvier 2010)
- CASTILLO, Monique. « Les embarras de l'individualisme postmoderne ». <<http://monique.castillo.online.fr/resource/pdf/goeteborg1995.pdf>> (consulté le 10 janvier 2010)
- LE CARVENNEC, Ernest. « Figures et fiction dans *Le Temps de Tamango* de Boubacar Boris Diop ». *Mythologies de l'écriture et roman. Études romanesques 3*. Dir. Jean BESSIÈRE. Paris : Lettres Modernes, 1995. 215-227.
- DIOP, Boubacar Boris. *Le Temps de Tamango*. 1981. Paris : Le Serpent à Plumes, 2002. [77]
- . « Écris et... tais-toi ». *L'Afrique au-delà du miroir*. Paris : Philippe Rey, 2007. 163-172.
- MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. 1999. Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2007.
- MOURALIS, Bernard. *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*. Paris : Silex, 1984.

- RIFFARD, Claire. « Francophonie littéraire : quelques réflexions autour des discours critiques ». 2006, 2008. Site de l'Institut des textes & manuscrits modernes (ITEM), <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=207602>> (consulté le 14 janvier 2010)
- SELLIN, Eric. "Postmodernism and African Francophone Literature." *International Postmodernism. Theory and Literary practice*. Eds. Hans Bertens and Douwe Fokkema. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1987. 469-476.
- SOB, Jean. *L'Impératif romanesque de Boubacar Boris Diop*. Ivry/Seine : Éditions A3, 2007.
- WOLF, Werner. « Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst. Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur "mise en cadre" und "mise en reflet/série" ». *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*. Dir. Jörg Helbig. Heidelberg: C. Winter, 2001. 50-58.



Élisabeth CASTADOT

Aspirant F.R.S.-FNRS
Université Catholique de Louvain, Belgique

**L'HUMOUR DE SLIMANE BENAÏSSA :
UNE RÉPONSE À LA CRISE IDENTITAIRE ALGÉRIENNE**

Plusieurs dramaturges algériens contemporains ont régulièrement recours à la dérision, tant dans les dialogues que dans les situations qui composent leurs œuvres¹. Slimane Benaïssa fait partie de ceux-là, qui considèrent l'humour comme l'une des seules issues possibles à l'enlèvement identitaire vécu par nombre d'Algériens aujourd'hui. Dans sa dernière pièce, *Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, montée et publiée en 2004, il met en scène la construction identitaire d'un jeune Arabe algérien dont l'enfance et l'adolescence se passent sous la fin de la domination française. Benaïssa se sert de l'humour pour créer une distance critique acceptable par rapport à des références culturelles et identitaires pourtant fortement affirmées dans son pays car brandies comme étendards contre les colonisateurs. Le discours humoristique permet en effet de renverser les points de vue, tout en maintenant l'estime de soi et une affirmation de l'appartenance à une culture d'origine. En outre, l'humour peut jouer un rôle de levier dans le mécanisme de la construction identitaire du sujet humain, que Jacques Lacan présente comme une bascule entre aliénation et séparation. En tant que tel, il permet au dramaturge de traiter véritablement le malaise qui touche cette nation à la suite des manipulations de la vérité historique auxquelles se sont livrés ses dirigeants, en particulier à propos du passé colonial et de la guerre d'indépendance.

1 C'est le constat que pose Denise Brahimi dans son article « Tragédie algérienne, humour et dérision » à propos d'Abdelkader Alloula, de Slimane Benaïssa et de Mohamed Fellag.

Depuis toujours, le rire constitue une voie souterraine pour faire chanceler les conceptions stéréotypées et les normes imposées. Il ramène les diktats politiques et religieux à leur statut de convention et démasque leur prétention à constituer un ordre social immuable et cautionné par une transcendance. Cela se vérifie encore dans la pièce de Benaïssa, mais sans pour autant que l'auteur oublie de rire et de faire rire aussi des faiblesses, des compromis et des faux-semblants propres à sa communauté. L'analyse de cette œuvre la révèle comme tout à fait emblématique de cette dramaturgie algérienne contemporaine, qui ne conçoit d'entamer la quête de soi qu'en suivant la piste du « vagabond humour » (Jankélévitch).

La problématique identitaire algérienne

Comprendre *Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi* exige d'abord de prendre en compte la situation de l'Algérie indépendante. Celle-ci souffre d'un manque de cohésion et d'identité commune. En effet, comme le signale Benaïssa, sur ce territoire se côtoient diverses communautés et quatre langues : le berbère, l'arabe dialectal, l'arabe classique et le français. Cette pluralité est vécue selon lui non comme une richesse mais « comme une source de division, mettant en danger l'unité de la Nation » (2004 : 9). Le français reste utilisé mais est considéré comme la langue de la domination coloniale, et il est donc refoulé et méprisé. En effet, d'après l'historien Benjamin Stora, « la révolution algérienne entendait réarabiser l'Algérie "dépersonnalisée par le colonialisme" [...], rompre radicalement avec la tradition héritée de la présence française » (1994 : 53). En outre, cette réarabisation s'accompagnait d'une réislamisation. Toujours d'après Benjamin Stora, « dans les vingt années qui suivent l'indépendance, la religion est utilisée comme instrument pour maintenir la progression des courants laïques et démocratiques, et surtout comme arme de légitimation du pouvoir » (1994 : 55).

Cette crispation identitaire sur les marqueurs qui distinguaient les Algériens des colons européens a rendu problématique la construction de soi pour la dernière génération arabe qui a été scolarisée dans la langue et les structures françaises, et qui s'en est imprégnée. C'est ce partage entre deux langues et deux cultures en situation conflictuelle qu'interroge Benaïssa dans *Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi*. À travers le parcours du personnage principal, Karim, il revient sur le vécu de l'enfant puis de

l'adolescent qui cherche à se construire en intégrant les références des différentes cultures qui l'environnent, alors que les adultes autour de lui s'accrochent à leur appartenance d'origine. Benaïssa regrette que la réaffirmation de la dignité de l'identité arabe, bafouée sous la colonisation, soit passée par une absolutisation de ses spécificités, déclarées exemptes de toute critique. En 1994, il disait dans un entretien :

L'Algérie n'a pas assumé sa pluralité culturelle [...]. Cela ne s'est pas fait parce qu'il y avait un parti unique dont l'obsession était l'unité nationale. Il ne faut pas que cela se divise, donc on nie toutes les diversités et on propose quelque chose qui ne correspond à personne ; tout le monde est, par conséquent, frustré. On a vécu l'Indépendance dans un état de frustration. (Donceel 24)

Un dispositif dramaturgique révélateur des contradictions internes

La pièce met en scène ce tiraillement à travers Karim, dont le trajet individuel entre évidemment en résonance avec les événements politiques ayant mené à l'indépendance du pays. Sa mère perd son lait et doit le sevrer à la suite des massacres de Sétif et Guelma, par lesquels a débuté la lutte pour l'indépendance en 1945. L'œuvre met d'abord l'accent sur le vécu individuel, sur les émotions et les questions que suscitent les événements politiques chez le jeune qui s'y trouve jeté et qui doit s'y construire. L'histoire, bien que constituant un arrière-fond déterminant, y apparaît toujours à travers le point de vue premier des êtres humains singuliers, qui vivent les événements sans recul, au jour le jour, et qui tentent d'y tracer leur voie.

La pièce est par ailleurs répartie en cinq épisodes qui scandent ce développement de la naissance jusqu'à l'entrée dans l'âge adulte. Ces épisodes se divisent en saynètes qui, chacune, présentent dans un ordre chronologique un moment de la vie quotidienne de Karim faisant l'objet d'une discussion – voire d'un conflit – à propos des comportements et des conceptions à adopter. Ses parents se disputent par exemple sur l'obligation du port du voile pour sa sœur jumelle ; plus tard, Karim discute avec une élève de son lycée pour déterminer s'il faut ou non considérer comme un martyr l'un de leurs camarades qui s'est suicidé à cause d'une injustice commise par leur directeur français.

Ces scènes de confrontation découvrent chaque fois les oppositions internes à un personnage et à ses propres modes de vie et de pensée. Pour Benaïssa, « c'est cette manière d'aller généreusement dans les

contradictions des gens qui fait que le texte devient parole. [...] Dans chaque personnage, il y a déjà deux ou trois contradictions » (Donceel 20-21). Faire apparaître le tiraillement interne du personnage constitue un principe structural de l'écriture des *Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, dont le titre s'avère révélateur à cet égard puisqu'il associe les concepts d'aveu sincère et de mensonge intentionnel. D'une part, le jeune Karim confesse dans différentes saynètes que, plus il tente de suivre les préceptes religieux, plus il est sujet à l'attirance féminine. D'autre part, il a une sœur jumelle prénommée Karima, qui offre son point de vue féminin sur leur parcours et qui se présente toujours à la fois comme son double et son envers.

En outre, les points de vue des personnages se dédoublent entre des dialogues, où ils se confrontent entre eux, et des monologues, où ils adressent directement au public une opinion plus distanciée ainsi que des commentaires subjectifs sur les événements. Ce procédé d'alternance entre dialogues et monologues introduit le spectateur au cœur du ressenti de chaque personnage et participe de la conception du théâtre de Benaïssa, exposée en ces termes par Janice Gross : « Benaïssa extols the dialogic nature of theatre that makes it possible to express a multiplicity of views in a dynamic and direct mode of confrontation without privileging one to the exclusion of others ² » (76). En revanche, le ton des personnages reste constamment celui de la dérision ou de l'ironie, à l'exception des tout derniers instants, qui se passent sur fond sonore de manifestation islamiste et d'explosions. Tout au long de la pièce, même les personnages représentant l'autorité ou le sacré – le cheik, le père ou le professeur – se permettent des remarques ironiques et suscitent le rire par leur aspect caricatural.

La quête identitaire : un passage de l'aliénation à la séparation

La source majeure des répliques humoristiques réside dans l'observation de la disparité entre les repères et les comportements propres aux communautés en présence dans l'Algérie française. Dès sa première réplique, Karim expose ces différences de vue à propos de sa naissance :

KARIM : [...] D'après le compte des Arabes, je suis né en retard de trois semaines ; d'après le compte des Français, je suis prématuré d'un mois.

2 « Benaïssa exalte la nature dialogique du théâtre qui rend possible l'expression d'une multiplicité de points de vue sans en privilégier un aux dépens des autres. »

KARIMA : Moi aussi !

LA MÈRE : Mais, comme disait ma voisine juive : « Si on compte l'un dans l'autre, il est né à terme ». (*Confessions* 6)

La résurrection concrète et plaisante de cette cohabitation des cultures qui avait cours en Algérie et que Benaïssa met ici en scène vient contredire directement l'idéologie développée par le parti islamiste algérien, le FIS. Ce parti s'est en effet construit à partir du postulat que, « pendant cent trente-deux ans de colonisation (1830-1962), deux sociétés, deux "nations" ont coexisté, sans jamais vraiment se rencontrer » (Stora, 1991 : 312). Mais cette version de l'histoire de l'Algérie et des sociétés qui l'ont habitée relève du mythe. Elle dénie la réalité quotidienne vécue par les Algériens, laquelle a été le lieu de nombreux échanges et d'influences mutuelles. En outre, la présentation de l'Algérie coloniale comme absolument clivée entre deux factions occulte l'hétérogénéité de ses communautés : les colons provenaient en réalité de toute l'Europe – d'Italie et d'Espagne comme de France – et parmi ceux que les autorités appelaient « les Musulmans », certains se considéraient d'abord comme Kabyles ou Berbères.

Cependant Benaïssa n'oublie pas de présenter aussi à quel point cette cohabitation s'accompagne d'appréhension pour ceux qui sont chargés de transmettre la culture et les valeurs communautaires au jeune personnage principal. Il s'agit, pour sa mère et pour le cheik, de maintenir les vecteurs de l'identité arabe tels que les traditions et les croyances, alors que ceux-ci se trouvent mis en comparaison et même en concurrence avec les structures françaises. La mère réplique ainsi au père qui lui suggère de ne plus allaiter et de nourrir Karim au biberon : « Je n'ai pas peur qu'on me le prenne. J'ai peur qu'on lui prenne ce qui fait, de lui, lui ! » (*Confessions* 7) Cette détermination des adultes à préserver les spécificités identitaires croît à mesure que l'enfant grandit et découvre les différences culturelles, ce qui l'amène à s'interroger sur la légitimité et le pourquoi des conduites et des convictions de sa communauté. Sa tentative de compréhension se heurte alors à un refus de toute interrogation critique au profit d'un repli sur la seule référence à la dimension transcendante de la volonté divine et de l'héritage transmis par les aïeux.

Le personnage enfant et jeune adolescent subit l'emprise de ces injonctions au point de refuser de s'asseoir en classe à côté d'une fille. Mais il doit finalement reconnaître les ravages de ce discours qui prétend contenir les jeunes dans la lignée d'une pureté ancestrale et sacrée. En

effet, son ami Rachid, accusé à tort d'homosexualité, se fait battre par son père au nom de ce principe :

LE PÈRE DE RACHID : Tu n'as pas le droit d'empêcher ton père de faire son devoir... Les ancêtres l'exigent. De grand-père en grand-père, on s'est gardés purs. On ne s'est jamais mélangés à d'autres. La tribu est restée intacte ! [...] Si toi tu es homosexuel, qui suis-je ? Les ancêtres sont là comme un pilier indestructible, et toi tu me fais douter... [...] moi dans le doute, je tue et Dieu me pardonne. (*Confessions* 30)

Ce discours paternel revient purement et simplement à rayer son fils de sa lignée et à lui dénier toute existence. La conséquence logique de ces affirmations ne peut être que le suicide du jeune Rachid, rapporté par Karim dans la réplique suivante. Rachid, dont l'identité se confondait avec cette transmission traditionnelle, se retrouve soudain détaché de la chaîne qui le retenait et, vidé de son être, ne découvre plus d'autre issue que celle de se jeter dans le vide.

Toutefois, chaque saynète révèle une dynamique de dénonciation plutôt que de simple illustration de l'emprise aliénante de ce discours. Karim, par son observation et sa rencontre avec d'autres communautés, pose des questions et construit sa propre relation à son héritage culturel et religieux. La pièce met en scène et en œuvre la tension paradoxale entre le poids de la dimension héritée de l'identité, transmise par la communauté d'origine, et le besoin ressenti par le jeune homme d'une élaboration identitaire propre, qui joue des codes culturels et en reconnaît le caractère conventionnel. Cette articulation coïncide avec la structure qui scande la construction identitaire du sujet humain exposée par Lacan : « nous dépendons du champ de l'Autre, qui était là depuis un bout de temps avant que nous ne venions au monde, et dont les structures circulantes nous déterminent comme sujet » (274).

L'être humain se trouve donc d'abord aliéné par les signifiants de ce « grand Autre ³ », c'est-à-dire les représentations et les vecteurs identitaires propres à la société dans laquelle il vient au monde. Mais la majorité des êtres humains parviennent à se soustraire à cette mainmise sur leur conception de la réalité et sur leur définition d'eux-mêmes. Lacan pose en effet une deuxième étape dans le développement identitaire du sujet, celle de la séparation, qui consacre la sortie de l'aliénation. Le sujet rencontre un

3 Lacan distingue l'Autre – qui doit s'entendre comme l'antériorité et l'altérité radicale du langage et du social par rapport au sujet – de l'autre, c'est-à-dire le semblable avec lequel le sujet établit une relation d'identification, de partenariat ou d'adversité.

manque dans cet Autre et « trouve, si l'on peut dire, le point faible du couple primitif de l'articulation signifiante, en tant qu'elle est d'essence aliénante » (244). Ce retournement du manque permet au sujet d'échapper à un recouvrement de son être par un signifiant unique et de laisser libre la place du signifiant qui le symbolise, place que pourront venir occuper les diverses et successives identifications à partir desquelles il se construira.

La mise en évidence de ce manque des signifiants de la culture d'origine – de l'Autre – à exprimer la singularité du sujet forme l'objectif des *Confessions d'un musulman de mauvaise foi*. Le personnage commence par interroger les normes et les prescrits de la culture arabe et aboutit finalement à une relation plus distanciée et plus libre par rapport à ceux-ci. Dans son monologue final, Karim pose en effet que

Le droit chemin est une série d'interrogations qui trouvent leurs réponses dans le Livre. Mais quand la vie m'interroge et que le Livre ne répond pas, je perds le sens de la prière [...]. Je sors du droit chemin et je me retrouve seul...
Naturellement et humainement, j'ai dû mettre ma foi en la vie pour sauver ma vie, en la sérénité pour maîtriser ma peur, en la paix pour faire reculer la violence. (*Confessions* 47)

Cette démarche de séparation fait accéder le personnage à l'échange de points de vue et au partage des conceptions propres, sans désaveu de son appartenance originaire. Karim ne renie jamais sa spécificité et son appartenance arabes, mais il remet en cause la position d'affrontement systématique qu'adopte son entourage familial envers la société française. Il préfère faire des divergences un sujet de plaisanterie plutôt que de frustration.

L'humour comme facteur essentiel de séparation

Dans ce dispositif de séparation mis en scène par Benaïssa, l'humour et l'autodérision servent de principaux ressorts. La définition donnée de l'humour dans la pièce lors de la rencontre entre Karim et une jeune femme française correspond d'ailleurs à ce mécanisme de dévoilement de l'absence de fondement des principes qui régissent la réalité sociale.

KARIM : Avant, quand je sifflais les Françaises d'avant, elles me disaient « Sale Arabe » ; et vous, vous me dites « Merci ». Pourquoi ?
MICHELINE : Vous m'avez manifesté, avec humour, que j'existe.
KARIM : Pardon Madame, « humour » ça veut dire quoi ?
MICHELINE : Quelque chose qui souligne parfois l'absurdité de ce monde, pour faire rire.
KARIM : Excusez-moi Madame, mais « absurdité » c'est quoi ?
MICHELINE : L'absurdité est une chose qui ne correspond à aucune logique. (*Confessions* 33)

Les passages comiques fonctionnent à partir de questions et d'observations posées par le personnage principal à propos des règles et des comportements propres à une culture. Leur manque de fondement logique se dévoile sous les contradictions et l'embarras inévitable de son entourage face à ces questions. Dans l'épisode de l'enfance, Karim demande, entre autres, pourquoi un homme peut épouser plusieurs femmes. Tandis que le cheik rétorque que c'est ainsi en Islam, sa mère lui répond, selon une logique purement mathématique, qu'« un homme, c'est déjà les emmerdements de quatre [...]. Dieu ne va pas nous autoriser à épouser seize emmerdements en même temps. Il est Dieu et il sait ce qu'il fait... quand même ! » (*Confessions* 11).

Le dramaturge recourt à diverses formes de comique, telles que l'accentuation de l'aspect mécanique des cérémonies religieuses ou le comique de situation lorsque la mère de Karim fait irruption pendant son premier rendez-vous chez la jeune Française. Mais ces procédés visent toujours à susciter le rire à partir même des certitudes et des diktats prescrits au jeune homme. On rejoint ici la conception freudienne de l'humour comme possibilité offerte au sujet de se dégager d'un affect de souffrance prévisible face aux contraintes extérieures qu'il rencontre, d'adopter un autre point de vue sur les déterminations imposées en faisant advenir de l'inattendu. Dans chaque saynète, la position des personnages pris entre les références des deux communautés en conflit donne ainsi lieu à des considérations tout à fait surprenantes. Juste après son admission à la prière et alors qu'il est fortement impressionné par ses nouvelles obligations, Karim s'imagine par exemple en « Jésus musulman », qu'« on [...] clouerait sur un croissant, la tête à un bout, les pieds à l'autre bout » (*Confessions* 21).

Benaïssa étend ce jeu de vacillation jusqu'aux normes et interdits édictés par le texte sacré et les coutumes religieuses. Il fait intervenir Dieu, en voix off, dans une confrontation avec le personnage principal, alors que celui-ci lui demande une dérogation pour consommer aliments et plaisirs défendus avec la jeune Française qu'il a rencontrée. Ce dialogue se caractérise par l'intransigeance inhérente de l'ordre divin transcendant, qui récuse toute justification d'un écart par rapport à ses lois. Face à cet absolu, le jeune homme remarque alors que la faille de cette dimension religieuse englobante consiste justement en son imperméabilité à l'exception et au doute constitutifs de la nature humaine. Au moyen de répliques humoristiques insérées dans le dialogue, telles que

KARIM : [...] Tu veux que je résiste. Mais Dieu, si je résistais à ça, après je serais capable de tout ! Oui, capable de tout ! Dieu, tu es le seul capable de tout, je ne peux t'égaliser. Laisse-moi ma fragilité, Dieu, je veux rester vulnérable. (*Confessions* 41)

le dramaturge fait percevoir à son public qu'une séparation doit demeurer entre l'absolu des principes religieux et les comportements humains et qu'il est impossible d'être assuré de détenir la vérité religieuse sous peine de prétendre s'égaliser à Dieu.

Outre cette démarche de séparation, le traitement humoristique de la problématique de la construction identitaire offre enfin une possibilité de rétablir un échange avec cet autre français dont les Algériens autochtones se sont écartés pour retrouver leur dignité bafouée par le code de l'indigénat, qui leur interdisait d'être pleinement considérés comme des citoyens français. Pour Denise Brahimî, « la force du comique, son privilège et son bien propre : [c'est qu']en notre époque d'hypersensibilité au racisme, les caractérisations qu'il opère sont les seules qui restent admises comme légitimes car elles sont la base même du genre et son indispensable condition » (150). L'humour affiche sans détour les stéréotypes véhiculés par chaque communauté, mais aussi le caractère dérisoire et irréaliste de ces clichés. D'une part, le spectateur français perçoit l'erreur qu'il y a eu à regrouper tous les Algériens arabes ou berbères sous l'étiquette « musulman » et à utiliser ce trait comme base de discrimination. D'autre part, l'autodérision de Benaïssa à propos de sa communauté fait entendre aux Algériens d'aujourd'hui l'idée qu'il ne suffit pas de diaboliser l'autre pour construire son identité mais qu'il faut également analyser son histoire et ses propres dérives. À l'instar de ce que note Brahimî à propos de l'humoriste algérien contemporain Mohamed Fellag, Benaïssa fait par la drôlerie « passer une idée à laquelle les Algériens se sont faits difficilement, à savoir que la violence dans leur pays n'est pas toujours venue du dehors mais qu'elle existe aussi incontestablement au-dedans » (Brahimi 149). L'autodérision, la capacité à rire de soi, lui offre de plus les avantages suivants :

En étant capables de rire de nos faiblesses, nous interdisons aux autres d'en rire. [...] l'autodérision vise, aussi paradoxalement que cela puisse paraître, à acquérir l'estime d'autrui. [...] cela peut provoquer une certaine sympathie pour la personne qui a eu l'audace de rire de ses imperfections. (Diem et Ziv 65-66)

Le rire suscité par les répliques visant la communauté arabe ne s'apparente donc en aucun cas à une assimilation du discours ségrégationniste et méprisant des autorités coloniales françaises. En donnant à cette communauté l'occasion de rire d'elle-même, Benaïssa lui rend la possibilité d'affir-

mer sa valeur et d'éviter de se figer dans l'apitoiement sur ses faiblesses et ses malheurs.

L'humour joue finalement un rôle de charnière essentiel entre les différents pôles en tension dans la construction identitaire algérienne. Même si faire rire à partir des traits qui distinguent la communauté arabe de celle des colons occidentaux reste un exercice périlleux, surtout dans un contexte aussi tendu que celui de l'Algérie, c'est pour Benaïssa la seule manière de faire entendre la possibilité d'une autre voie que celles de l'autoritarisme politique et de la crispation religieuse qui prévalent aujourd'hui. Certes, la pièce reconnaît clairement la spécificité de chaque culture, mais elle dénonce la volonté de figement identitaire qui entrave le développement sain de l'identité singulière de tout individu, laquelle ne se réduit jamais à quelques déterminations préétablies ou érigées en modèle absolu. Pour se construire, le sujet humain a besoin de passer par un moment d'externalisation, de dislocation et d'analyse des composants culturels qui lui ont été offerts par sa communauté. Benaïssa confie à ce propos :

Forger une parole comprise, parlée et entendue par les miens était la seule garantie d'établir un dialogue avec le monde. *C'est ce qui m'a fait choisir l'Algérie comme lieu géographique à mes écrits [...], je n'ai voyagé que vers moi-même à la recherche des autres. Sans eux, je ne saurais pas qui je suis. L'autre est l'aboutissement de mon écriture. Il est le lieu humain de mon écriture.* (2001 : 140-141)

Son travail d'invention d'une écriture forte, mais empreinte d'une dérision qui touche aussi bien les publics français et algérien, participe de ce besoin d'un partage avec celui qui est à la fois autre et semblable, puisqu'à l'être humain – quelle que soit son appartenance –, toute connaissance solipsiste et immédiate de soi est impossible.

Références bibliographiques

- BENAÏSSA, Slimane. « Mes sept lieux d'écriture ». *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*. Dir. Beate BURTSCHER-BECHTER et Birgit MERTZ-BAUMGARNER. Paris : L'Harmattan, coll. « Études littéraires maghrébines », n° 16, 2001. 139-141.
- . « L'homme-écrivain ». *Les Cahiers de Prospéro* n° 2, 2004. 9-15.
- . *Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi*. Lansman : Carnières-Morlanwez, 2004. [Confessions]

- BRAHIMI, Denise. « Tragédie algérienne, humour et dérision ». *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*. Dir. Beate BURTSCHER-BECHTER et Birgit MERTZ-BAUMGARNER. Paris : L'Harmattan, coll. « Études littéraires maghrébines » n° 16, 2001. 143-155.
- DIEM, Jean-Marie et Avner Ziv. *Le Sens de l'humour*. Paris : Bordas, 1987.
- DONCEEL, Chantal. « Entretien avec Slimane Benaïssa, le 2 février 1994, à Bruxelles ». *Conflit et dialogue entre les cultures dans le théâtre contemporain, à travers deux œuvres de l'aire culturelle maghrébine, Molly des sables de Fatima Gallaire et Le conseil de discipline de Slimane Benaïssa* [mémoire inédit présenté en vue de l'obtention du grade de licencié en études théâtrales]. Louvain-la-Neuve : UCL, 1995. 18-26.
- FREUD, Sigmund. « L'humour ». *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*. Traduit de l'allemand par Bertrand Féron. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais » n° 93, 1985. 317-328.
- GROSS, Janice B. « Performing the future of memory: Algerian playwrights in France ». *Modern Drama* 46.1 (Summer 2003): 73-93.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir et Béatrice BERLOWITZ. « Le vagabond Humour ». *Quelque part dans l'inachevé* [entretiens avec Vladimir Jankélévitch]. Paris : Gallimard, 1978. 153-161.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, coll. « Points essais » n° 217, 1973.
- STORA, Benjamin. *La Gangrène et l'oubli. La Mémoire de la guerre d'Algérie*. Paris : La Découverte, coll. « Cahiers libres / essais », 1991.
- . *Histoire de l'Algérie depuis l'Indépendance*. Paris : La Découverte, coll. « Repères » n° 140, 1994.



Maya BOUTAGHOU

Florida International University, Miami, États-Unis d'Amérique

**ELLES-MÊMES COMME DES AUTRES :
TORU DUTT (1856-1877) ET MAYY ZIYADA (1886-1941)**

La dislocation culturelle peut se traduire par la fragmentation du sujet en situation coloniale. L'expérience coloniale comme division et destruction du sujet colonisé a informé le discours postcolonial depuis Frantz Fanon et Albert Memmi. À cette pensée du sujet fissuré, divisé, nous opposons deux contre-exemples offerts par les écrits de Toru Dutt (1856-1877), jeune femme bengalaise ayant séjourné en France entre 1869 et 1873, et Mayy Ziyada (1886-1941), Syrienne vivant en Égypte, égérie de toute une génération d'intellectuels cairotés. Ces femmes écrivains, produits d'une situation coloniale, tentent de résoudre, dans et par l'écriture, ce qui pourrait s'interpréter comme une « dislocation » ou encore un éclatement de leur subjectivité. Leurs écrits montrent que leur pluralité linguistique et culturelle n'est pas simplement associée au sentiment négatif de la perte ou du désordre. Elles tentent de résoudre positivement ce qui pourrait apparaître comme le traumatisme de l'expérience coloniale, situation de rencontres culturelles non désirées. Elles décident, à contre-courant du discours dominant à l'époque, de transcender l'espace d'une littérature nationale pour penser celui d'une littérature mondiale, et de ne pas sacrifier leur pluralité linguistique et culturelle au mythe d'une unité nationale, fortement à l'œuvre à l'époque où elles publient. Elles annoncent ainsi, par leur pratique littéraire, disjointe du discours nationaliste, les métissages, les flux transnationaux de traductions, de formes esthétiques et de textes que nous connaissons aujourd'hui.

Bien qu'elles soient toutes deux plurilingues, à un moment de leur carrière d'écrivain elles ont fait le choix du français comme langue d'écriture. *Le Journal de Mademoiselle d'Arvers* (1879) de Toru Dutt est considéré comme le premier texte francophone indien, tandis que le volume de poèmes *Fleurs de rêve* (1911) de Mayy Ziyada illustre la présence d'une

littérature francophone en Égypte. Toru Dutt aurait pu choisir d'écrire en anglais ou en bengali comme les auteurs indiens de l'époque ; Mayy Ziyada pouvait aussi écrire en arabe, sa langue maternelle, ou encore en anglais. Nous comparerons ces deux auteures en interrogeant ce rapport intrigant à la langue de l'autre qui leur permet de ne pas trahir leur pluralité intrinsèque. L'aspect historique et biographique de notre approche touche au lien, toujours à l'œuvre dans les littératures postcoloniales, entre histoire personnelle et histoire collective. Ces auteures nous offrent une pensée de la littérature qu'elles veulent mondiale, afin de rendre compte, sans avoir à choisir, de la totalité des « lieux » qui les composent, affirmant la complexité et la pluralité contre la fausse simplicité de l'unité. La question des identités fragmentaires ou disloquées se posera en termes de vacillations entre « texture of poetry and a certain textuality of identity ¹ » (Bhabha 77), cette question montrant que la création poétique dans un contexte en plusieurs langues travaille subrepticement à transformer en une valeur positive ce qui est une division négative – en d'autres termes à transformer la diversité perçue souvent comme un chaos en une pluralité non plus traumatique mais créative. Toru Dutt, dans son *Journal de Mlle d'Arvers*, mêle les genres fictionnels tout en gardant visible une forte unité stylistique et linguistique, tandis que les poèmes de Mayy Ziyada font apparaître le métissage à un niveau linguistique tout en affichant une unité générique et énonciative. On comprendra le mot *unité* dans le sens d'uniformité opposée aux signes d'une pluralité culturelle qui est symbolisée par une trace poétique, par exemple le changement de langue, et implique plus de deux univers culturels et linguistiques. L'argument central de cet article est de montrer que l'expérience de la pluralité linguistique et culturelle (ou encore expérience d'une identité multiple) est rarement visible poétiquement et comment les stratégies d'écriture de ces deux auteures se distinguent des productions littéraires à visée nationaliste (en Inde et en Égypte) ayant écarté le métissage afin de promouvoir une homogénéité culturelle à double tranchant.

1 « texture du poétique et une certaine textualité de l'identité ».

Le métissage générique et linguistique comme trace d'une altérité plurielle : le cas des romans de Toru Dutt

Il est difficile d'isoler le texte de Toru Dutt de son contexte de production². Au Bengale, cette jeune fille issue d'une famille hindoue convertie au christianisme se passionne pour la littérature et la langue française qu'elle apprend lors d'un séjour en Europe entre 1869 et 1873. Née dans un milieu littéraire, elle publie d'abord en anglais, entre autres de nombreuses traductions de poèmes français que la critique reçoit avec beaucoup d'enthousiasme³. Par la suite, elle se distingue du reste de la grande famille Dutt influente dans le milieu littéraire de l'époque à Calcutta, et écrit son premier roman en français, *Le Journal de Mademoiselle d'Arvers*, qui sera publié à titre posthume en 1879 aux éditions Didier à Paris. Pour cette jeune femme indienne, le français représente la langue de l'universalité et de la liberté. Mais la critique lui reprochera très vite de ne pas avoir choisi le bengali pour soutenir le mouvement nationaliste mené par des auteurs comme Bankim Chandra Chatterjee (1838-1894), qui décide sciemment de ne plus écrire en anglais. Toru Dutt affiche sa différence, en tant que femme entrant dans le monde de l'édition, alors dominé par les hommes.

Le Journal de Mademoiselle d'Arvers présente à première vue une grande uniformité stylistique, linguistique et culturelle. Ce n'est pas un roman colonial qui traite de l'altérité par la confrontation entre personnages issus de cultures différentes, à la manière de *Passage to India* (1924) de E.M. Forster, ou encore mettant en scène la célèbre division entre la maison et le monde décrite par Rabindranath Tagore dans *The Home and the World* (1914). Dans le texte de Dutt, les personnages ne sont pas indigènes, ils appartiennent à la bourgeoisie bretonne ; aucun élément exotique n'apparaît, et la question de l'altérité n'est pas soulevée. Marguerite d'Arvers est une jeune femme de quinze ans dont la famille est établie en Bretagne. En août 1860, elle retourne dans la maison familiale après six années d'une éducation en pension. Elle entreprend alors de tenir un journal dans lequel elle rapporte les événements qui nourrissent son quotidien, ses rencontres et la vie de la petite société qui l'entoure. La narra-

2 Nous sommes à l'époque de la Renaissance bengalie qui a vu se former un fort mouvement identitaire, anticolonial et nationaliste. En effet, c'est le moment où émerge le nationalisme hindouiste.

3 *A Sheaf Gleaned in French Fields*, publié en mars 1876.

tion commence le 20 août 1860 et s'étend jusqu'au 11 janvier 1862. Un seul élément pourrait à la limite relever d'un certain exotisme : le fait que la protagoniste est brune, comme l'auteure. Le roman est nourri de représentations romantiques européennes et la langue ne cède à aucune tentation d'exotisation, à l'inverse de certains romans francophones (produits dans l'espace francophone) ou anglophones contemporains de l'auteure. L'hybridité devient visible dans la coprésence de structures génériques⁴ différentes produisant un effet d'étrangeté. L'hybridité générique est principalement associée à la présence de thèmes gothiques, dans un journal intime où la modalité réaliste devrait dominer. Les éléments gothiques apparaissent lorsque Marguerite se lie d'amitié avec le comte de Plouarven, voisin des d'Arvers, et séjourne quelque temps dans son château. Le comte⁵ raconte l'histoire des fiancées de la tour, récit dans lequel apparaissent des éléments surnaturels et, comme en écho à la légende, exécute son frère de sang-froid pour le punir d'avoir attiré à lui une jeune domestique dont ils étaient tous les deux amoureux. Marguerite se trouve au château la nuit du meurtre. Elle en est gravement affectée et assiste, impuissante, à la déchéance mentale de la comtesse qui ne se remettra jamais de cette tragédie. Le lecteur européen reconnaît facilement les *topoi* de la littérature gothique à la Radcliffe, par exemple dans la description du château des Plouarven :

Le comte me fit admirer le paysage qui se déroulait devant nous. Le château sombre et triste était en ce moment baigné dans les rayons vermeils du soleil couchant ; une montagne couverte de ronces, de broussailles et d'autres herbes, se montrait derrière le grand édifice. Nous traversâmes un grand pré ; tout autour, les champs d'orge, d'avoine, fleurissaient au soleil. (*Journal*27)

Un changement dans l'énonciation affecte le genre du journal à deux reprises : lorsque Dunois de Plouarven fait le récit des fiancés de la tour, et

4 Dans *Midnight's Children* de Salman Rushdie, le mélange des genres (saga familiale, épopée, roman historique, autobiographie) et des énonciations est désigné par le terme de « chutneyfication », néologisme formé à partir du mot hindi « chutney » (condiment à base d'un mélange de fruits).

5 Le récit est fait par Dunois de Plouarven : « Un de mes ancêtres, nommé Henry de Plouarven, habitait ce château, en je ne sais quelle année du douzième siècle. Il n'avait alors qu'un enfant, une fille de seize ans, fort belle, et d'une nature bonne et douce. [...] Eh bien ! un jour de décembre, un chevalier arriva au château, à la brune. [...] C'était un homme d'environ vingt-cinq ans ; son armure était noire, seulement la plume de son casque était blanche, blanche comme la neige [...] » (*Journal*37-38).

au moment de la mort de Marguerite. Dans ce dernier cas, un narrateur hétérodiégétique, non identifié par le lecteur, raconte les derniers jours de la jeune femme, rompant la règle requise par le genre du journal. Ainsi, l'épilogue fictionnalise rétrospectivement l'ensemble.

L'hybridité générique surprend tout en étant simultanément confortée par une maîtrise certaine de l'imagerie romantique européenne, et peut se lire aujourd'hui comme une audace dans la composition du journal. Le rapport entre la langue (le français) et le genre gothique (associé au XIX^e siècle à la littérature britannique) indique une forme de métissage entre langue d'écriture et genre littéraire, métissage que Dutt pouvait pratiquer puisqu'elle jouissait d'une connaissance suffisante des deux cultures. Reste à savoir si l'auteure avait conscience de produire une forme générique hybride. Chandani Lokugé explique que Dutt est totalement imprégnée d'un ethos européen, qu'elle pense et sent comme une impérialiste (*Journal* 20), ce qui lui sera vivement reproché par les critiques nationalistes de l'époque. Clarisse Bader, dans son introduction à la première édition du *Journal*, la compare aux « fleurs exotiques transplantées dans nos contrées, et qui, tout acclimatées qu'elles soient, gardent encore le parfum de leur terre natale » (*Journal* 27).

Dutt met en scène un personnage qui représente « l'autre » sans inscrire au sein du texte la binarité présente dans la littérature coloniale qui oppose le soi à l'autre. Le lecteur familier de la littérature indienne constate rapidement que l'auteure n'hésite pas à transgresser les codes hindous de l'époque pour mettre cet « autre » en scène. La narratrice semble presque se délecter à souligner les détails qui font la vie d'une jeune femme en France, sans se soucier de l'indignation que susciteraient les phrases suivantes chez un lectorat hindou : « Ce matin, papa et moi nous étions dans les bois ; nous avons rencontré le comte et son frère. J'étais en train de manger des mûres et des fraises sauvages, dont le jus avait coloré mes lèvres » (*Journal* 9). Il semble difficile d'imaginer une scène champêtre plus typiquement française où le rapport à la nature révèle la sensualité naissante de la jeune femme ; Dutt donne à son personnage la liberté de représenter son corps, ce qu'une femme ne pourrait faire au sein de la culture hindouiste dominante à Calcutta. Étant née dans un milieu où les femmes sont soumises à la discrétion du *purdah* (rideau qui sépare l'espace des femmes), Dutt sait qu'elle rompt avec les codes de la bienséance de la représentation. Une femme ne doit pas se retrouver seule

en présence d'hommes, même au sein de la maison, où les espaces sont séparés et sexués. Cette transgression des codes de la représentation est d'autant plus forte qu'elle apparaît dans un texte en prose et pas dans de la poésie.

La question de l'altérité liée à celle de la pluralité culturelle et linguistique se manifeste autrement dans *Bianca, or the Young Spanish Maiden*, second roman inachevé de Dutt, paru en 1878 dans le *Bengal Magazine*. Dutt choisit de mettre en scène un personnage qui symbolise l'altérité. Bianca, contrairement à Marguerite, vient d'ailleurs : elle est la fille d'Alonzo Garcia, un Espagnol émigré en Angleterre. Elle est désignée par l'expression « dark Spanish gypsy⁶ » ou encore « zingara » (la bohémienne). À l'inverse de Marguerite, l'altérité de Bianca se heurte à la résistance d'un milieu conservateur. Bianca est courtisée par Lord Moore, qui n'appartient pas au même milieu social qu'elle, et rejetée par Lady Moore, qui ne comprend pas l'attachement de son fils pour celle qui est considérée comme « l'étrangère ». Là aussi le portrait physique de la protagoniste est proche de celui de Toru Dutt. De plus, le couple formé par le père et la fille rappelle la relation que Dutt entretenait avec son père. Ils partagent une intense vie intellectuelle, s'animent dans des discussions sur des travaux de traduction et d'articles critiques pour la presse. Il est difficile de ne pas voir dans les désirs et aspirations du narrateur ceux de l'auteur.

D'autre part, le roman est écrit en anglais mais comprend de nombreuses expressions en français, comme pour inscrire le métissage au sein de la langue. Bien que les personnages principaux soient espagnols, ils parlent français entre eux. À plusieurs endroits du texte, des dialogues en français sont insérés sans traduction. Cette interruption de l'anglais crée un effet d'étrangeté. Par exemple, Bianca lit dans un élan mélancolique des extraits des *Châtiments*, cités en français : « *O France ! France aimée et qu'on pleure toujours / Je ne reverrai pas ta terre douce et triste, / Tombeau de mes aïeux et nid de mes amours !* » (*Bianca* 107-108). La protagoniste compare implicitement son exil intérieur à celui de Victor Hugo et, comme Dutt, considère la France comme sa patrie d'adoption. De la même façon, les échanges entre M. Garcia et Lord Moore se font en français. Le dialogue qui suit a lieu alors que le père de Bianca vient de surprendre un baiser donné par Lord Moore à Bianca :

6 « la gitane espagnole à la peau mate ».

« *Tu l'aimes bien, donne.* » [sic] *Plus que ma vie.* » *Tu la rendras heureuse ?* » *Oui, Dieu en soit témoin.* » *And a flush came over his pale face.* *Alors, je te la donne mon fils.* » *Garcia's eyes were misty, and he turned aside to conceal his emotion.* *«Merci !» said Lord Moore [...]*⁷ » (*Bianca* 111).

Dans ces deux exemples, l'absence volontaire de traduction indique le désir d'inscrire l'expérience de l'altérité linguistique et son pouvoir de défamiliarisation au sein du texte, Dutt oblige ainsi son lecteur à être confronté à la différence. Dans ce texte, l'auteure transgresse une nouvelle fois les codes moraux en vigueur en Inde avec la mise en scène de la relation amoureuse entre Bianca et Lord Moore. D'une part, il n'était pas fréquent de représenter un baiser dans la littérature indienne de l'époque, et d'autre part les relations inter-ethniques et inter-religieuses étaient proscrites.

L'écriture de Toru Dutt montre une représentation complexe de l'altérité qui diffère de celle des romans coloniaux dans lesquels l'altérité culturelle apparaît thématiquement sans que les structures génériques et linguistiques soient ébranlées. Dans un autre contexte, en Égypte, Mayy Ziyada négocie elle aussi sa pluralité sans céder à la simplicité de l'unité culturelle et linguistique fortement encouragée par le panarabisme ambiant et l'expression de ce dernier dans les mouvements nationalistes annonciateurs de la fin de l'Empire ottoman.

Une vision cosmopolite contre l'unité panarabe : quelques poèmes des *Fleurs de rêve* de Mayy Ziyada

Mayy Ziyada a publié en 1911 au Caire son seul volume de poèmes écrit en français, *Fleurs de rêve*, sous le pseudonyme d'Isis Copia. Le recueil reprend les *topoi* chers au sujet romantique : la séparation, l'exil, et le rapport entre le temps et la nature, comme l'indique l'expression « fleurs de rêve ». Il est composé de quarante-deux poèmes et d'une série de textes en prose intitulés « Pages intimes », et ne présente pas d'emblée une organisation visible, l'auteure paraissant avoir écrit au fil de la plume. Une dédicace à Lamartine – « à la grande âme triste et douce de Lamartine / Hommage d'un cœur qui l'aime » – ouvre le recueil, qui se referme sur un

7 « Et une rougeur apparut sur son visage pâle. « Alors, je te la donne mon fils. » Garcia avait le regard humide, il se retourna légèrement pour cacher son émotion. »

poème dont le titre, « Antoura », rappelle le séjour de Lamartine en Orient⁸. Les poèmes les plus intéressants sont ceux où Mayy Ziyada évoque ses lieux d'ancrage affectif, la Syrie et l'Égypte. Elle et sa famille sont représentatifs de nombreux intellectuels syro-libanais exilés en Égypte dans le but de fuir la censure politique. Le français et l'anglais étaient les langues de culture en Syrie et en Égypte, malgré la présence dominante de l'arabe. Ziyada a été éduquée dans une école de sœurs en Syrie ; elle a appris le français et l'anglais tout en vivant dans un milieu arabophone. Dans la suite de sa carrière d'intellectuelle publique, Ziyada se pliera aux discours dominants et écrira en arabe, tout en défendant la nécessité pour les intellectuels de cultiver une vision cosmopolite, encourageant, comme Toru Dutt, une perspective mondiale sur la littérature. Sa poésie rend visible sa triple culture poétique et linguistique⁹. L'analyse de certains poèmes permettra de différencier la position de Mayy Ziyada de celle de Toru Dutt, tout en mettant en relief les éléments qu'elles ont en commun.

Certains poèmes montrent bien que Ziyada tente de concilier ses différents univers et de conserver sa diversité culturelle en dépassant les contradictions d'une histoire complexe qui mêle à un nationalisme arabe émergent une situation de domination coloniale plurielle (la présence de l'Empire ottoman à laquelle s'ajoute la présence militaire britannique dès 1881, et la présence culturelle française). Nous avons distingué deux séries de poèmes : ceux qui traitent du thème d'un double exil, avec l'évocation de voyages entre l'Égypte et la Syrie, et ceux qui affichent la constellation culturelle du sujet poétique et son rapport complexe à la langue française.

Le premier poème, « Les oiseaux du Nil » (11), est composé de quatorze quatrains dont le ton badin fait penser à une chanson représentant une petite saynète et, comme le titre et le premier vers l'indiquent, célèbre la nature au bord du Nil. Dans les *topoi* relatifs à la nature, le lecteur francoophone reconnaît le « Ô temps ! Suspend ton vol, et vous heures propices ! Suspendez votre cours » ; il y retrouve des accents du « Lac » de Lamartine mais aussi les thèmes romantiques, et la tradition de la poésie d'exil depuis Ovide. Trois poèmes dont les titres sont des expressions laconiques en

8 Cette ville est évoquée dans *Souvenirs impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient*, écrit entre 1832-1833. Lamartine séjourna plusieurs jours au couvent d'Antoura.

9 Le ton élégiaque, les adresses renouvelées, les répétitions et déclinaisons d'un même thème rappellent l'influence de la poésie arabe.

anglais (« Remember me », « Good-Bye », « Nothing more ¹⁰ ») évoquent l'exil et soulignent le sème de la rupture. L'exil est matérialisé poétiquement par le décalage entre l'anglais des titres, le français du poème et les mondes de référence que sont l'Égypte et la Syrie. Le décalage en question traduirait la distance et le mouvement lié à toute séparation. L'exergue du poème « Good-Bye » (72) est en anglais : « Cairo, Farewell! I love thee well ¹¹ » et réapparaît en français dans « Mon Caire est déjà loin, pays multicolore, / Comme un rêve passé / J'emporte son amour, comme une douce aurore, / Dans mon cœur délaissé » (72). Le pays absent devient un objet imaginaire, à l'instar de l'objet perdu du mélancolique comme l'attestent les expressions « pays multicolore, rêve passé », qui renvoient à l'immatérialité du « pays quitté », à sa dimension éthérée qui ne trouve de place que dans la création poétique. Le poème devient alors territoire du lieu perdu exprimé dans la langue autre. L'étrangeté de l'exil que traduit l'hétérogénéité des langues du poème représente aussi l'altérité au plus profond du sujet poétique (Kristeva 1987). Le poème devient l'espace singularisé accueillant la dislocation du sujet et traduisant ces divers espaces intérieurs dans une interaction particulière entre la musicalité de chaque langue et les référents réels (l'Égypte et la Syrie). Dans les vers suivants – « Oh ! les jours de repos / Où l'on ignorera les crimes politiques, / les dire des journaux » (73) – l'image prosaïque des « crimes politiques » et « des journaux » révèle une autre dimension de la poésie de Mayy Ziyada. La rupture du ton, entre un moment plaintif et un prosaïsme inattendu, déplace une fois de plus l'horizon d'attente du lecteur et signale l'instabilité de ce sujet pluriel. Le texte fabrique poétiquement l'effet de dislocation.

D'abord cachée par l'usage du français, la culture arabe apparaît à travers des toponymes ou encore des éléments du paysage qui fonctionnent comme des symboles. Dans « Soupirs d'automne » (20), où la Syrie est évoquée, le rêve maintes fois repris insiste sur l'aspect irrationnel (confus) de la mémoire : « Syrie, sur les bords du Nil / Où soupire la poésie / Mon cœur sent un cruel exil / Loin de ta secrète magie... [...] / Et, dans ma mémoire confuse / Je revois de ton beau Liban / Le tableau si cher à la Muse / [...] Liban, je rêve à tes étés ». De plus, le premier vers (« Syrie, sur les bords du Nil ») peut se lire comme un déplacement de la Syrie sur le

10 Respectivement, « souviens-toi de moi », « au revoir » et « rien de plus ».

11 « Le Caire, adieu / Je t'aime beaucoup ».

Nil, une confusion des espaces géographiques qui fait écho à une géographie imaginaire informée par l'affect.

La deuxième série de poèmes insiste sur la dimension transculturelle de l'Orient. Le premier, « Capricieuse » (44), parcourt l'histoire de l'Égypte des Pharaons à l'époque contemporaine, tandis que d'autres, comme « Elle poète ? », « Un matin », « Crépuscule » (29, 42, 84), donnent une vision cosmopolite et plurilingue de ce même Orient à l'époque moderne, aspect rarement mis en avant à cette époque de la montée des nationalismes. Tout en faisant usage d'un français qui n'est pas teinté d'emprunts à l'arabe¹², « Capricieuse » est un exemple de coprésence de référents culturels égyptiens et européens. Le poème renvoie à l'histoire préislamique de l'Égypte en faisant référence au dieu soleil, Râ : « Le soleil saluait d'un coutumier adieu ». En rassemblant les histoires et les époques de l'Égypte, il montre à la fois la pluralité culturelle de l'Égypte changeant au gré des bouleversements de l'Histoire et la vision unifiée résultant de la mise en récit. Le « sable » apparaît comme premier élément évocateur de l'Orient, avant la mention du « Caire » et du « Nil ». Dans l'adresse « Ô Pyramides [...] levant ma tête pensive / J'entends errer sur vos flancs forts / L'écho de quelque voix plaintive ; / Mais quoi ! serait-ce en votre sein / Qu'un orphelin pleure sa mère / Est-ce un hymne, est-ce une prière, / Est-ce un gémissément divin ? [...] » (45), le lecteur peut identifier la voix qui interroge comme étant celle de Moïse, l'orphelin divin ; puis elle se transforme en celle « d'Alexandre » avant de devenir celle « de Napoléon ». L'hymne et la prière, genres de la louange et de la requête à Dieu, associés à ces personnages historiques, rehaussent l'image de l'Égypte occupée. Tout en questions, le poème évoque certes les noms auxquels la longue histoire du pays est associée, mais aussi l'incertitude et l'instabilité politique : « Non, sur vos côtes délabrées / Ce n'est plus l'Aigle Impérial / Qui marque vos terres sacrées / Des pas de son fougueux cheval / Oh baissez vos armes françaises [...] Et Mohamed Ali n'est plus / Toutes les choses sont anglaises » (46). L'expression « Les côtes délabrées » rappelle la double présence

12 Voir DONADEY et GAUVIN sur la question. L'exemple serait l'utilisation de mots qui n'ont pas d'équivalent en français, comme *hammam*, *imam*, *muezzin* (dans les romans indiens écrits en anglais ce sont les termes hindi, par exemple *pardah*, *dharma*). Ces mots, accompagnés d'une note du traducteur ou dans un lexique, signalent au lecteur qu'il est dans un texte dont le monde de référence diffère du sien malgré l'usage d'une langue dominante qui lui est familière.

coloniale. Les tournures négatives des vers associés au passé – « Ce n'est plus l'Aigle Impérial » et « Et Mohamed Ali n'est plus » – contrastent avec la tournure affirmative du présent politique « Toutes les choses sont anglaises ». Cette opposition souligne l'aspect éphémère de toutes les formes de domination coloniale ; seules demeurent les « terres sacrées » traversées par toutes les histoires. Le sujet égyptien devient un palimpseste des histoires et des langues. Ziyada tente de réunir toutes les histoires en un seul espace et semble vouloir inscrire la nécessité de comprendre toute identité politique en tenant compte de la transculturalité d'un peuple.

Le modèle de nation pensé à l'époque par Ernest Renan¹³ suppose entre autres qu'un peuple, pour être identifié à une nation, doit avoir un long passé commun, mais il suppose aussi la disparition de toutes les différences de langues et de religions – ce que les contradictions du sujet poétique, dans sa position de francophone cosmopolite, précisément dénoncent. Il montre que ce modèle de communauté d'abord national exclut toute différenciation (qu'elle soit religieuse ou linguistique) et suppose implicitement le partage de la même histoire, de la même langue et de la même religion.

Le poème intitulé « Un matin » opère un renversement intéressant. Le minaret, partie symbolique de la mosquée, indique une terre d'Islam : « Oh, que le ciel est doux dans son azur qui brille / Au loin le minaret dresse son bout pointu » (42). Objet architectural abondamment représenté et décrit par les orientalistes¹⁴, le minaret constituait un élément de curiosité pour les visiteurs occidentaux. Son apparition ne réclame aucun commentaire : il n'est pas exotique, il fait partie intégrante du paysage. Le regard de Ziyada est oriental mais le décalage est manifeste entre la langue qu'elle utilise et

13 « Une nation est une âme, un principe spirituel. Deux choses qui, à vrai dire, n'en font qu'une, constituent cette âme, ce principe spirituel. L'une est dans le passé, l'autre dans le présent. L'une est la possession en commun d'un riche legs de souvenirs ; l'autre est le consentement actuel, le désir de vivre ensemble, la volonté de continuer à faire valoir l'héritage qu'on a reçu indivis. L'homme, Messieurs, ne s'improvise pas. La nation, comme l'individu, est l'aboutissant d'un long passé d'efforts, de sacrifices et de dévouements. » (Renan 31)

14 Comme par exemple dans « Les têtes du sérail » de Victor Hugo : « Là, de blancs minarets dont l'aiguille s'élançait / Tels que des mâts d'ivoire armés d'un fer de lance ; / Là, des kiosques peints ; là, des fanaux changeants ; / Et sur le vieux sérail, que ses hauts murs décèlent, / Cent coupoles d'étain, qui dans l'ombre étincellent / Comme des casques de géants ! » (Hugo 598-599)

l'objet décrit, qui appartient à un univers où le français n'est pas une langue dominante, ce qui produit un effet d'*unheimlich* (d'inquiétante étrangeté). L'opposition est interne à l'auteure, dont la position idéologique, en concurrence avec le discours des orientalistes, devient difficile à comprendre. Ces intellectuels nationalistes et panarabes la mettaient sur le même plan que les écrivains occidentaux producteurs de représentations et discours orientalistes en langues européennes. Il ne percevaient pas la subtilité de sa position idéologique.

Dans « Elle poète ? », le texte dénonce la surprise du public francophone devant son utilisation de la langue française. Elle se défend d'une accusation de plagiat (là encore, la figure de l'auteure se confond avec celle de l'énonciateur) : « Elle est syrienne, dit-on / Et puisqu'elle n'est pas française / Où put-elle puiser ce ton / Où l'âme s'épanche et s'apaise ? / [...] Mais elle a dû les emprunter / Ces rimes vastes et sonores / Qui, comme de jeunes aurores, / Viennent sous sa plume éclater / Aurait-elle de Lamartine / Imité les divins appâts [...] » (29). Dans ce poème apparaît le lien entre une identité culturelle (par exemple « être francophone ») et une identité nationale qui associe une langue nationale à une communauté et à un territoire, comme le soulignent les quatre premiers vers. L'expression « elle est syrienne » implique que son français vient d'ailleurs et qu'il est invraisemblable qu'il puisse égaler celui d'un auteur français, voire imiter les rimes de Lamartine. Ziyada a probablement dû, en son temps, essuyer les critiques de lecteurs français vivant en Égypte à propos de son origine syrienne ; pourtant, certaines villes de Syrie (Nazareth, Aïntoura et Beyrouth) sont connues pour être francophones depuis des siècles. Dans la partie du livre en prose, Ziyada met en scène les critiques au sujet de son français, renvoyant à une tradition française : « Vous me reprochez mon français et vous l'appellez douteux ? Vous avez tort de le faire. Qu'importe si mes phrases sont plus ou moins à la Bossuet ? Quand l'âme est belle le fourreau est négligeable » (134). Le sujet énonciateur confond volontairement identité nationale et identité linguistique et culturelle et indique une inquiétude quant à l'inadéquation entre les deux. Ziyada projette une conception de l'identité nationale qui menace les intellectuels cosmopolites en Égypte. Derrière cette critique de la rigidité d'une pensée nationaliste française, il faut lire aussi le renforcement de l'idéologie panarabe et l'émergence des espaces nationaux au sein de l'Empire ottoman. La figure de l'accusateur dont le discours est représenté révèle le rapport de domina-

tion et de ségrégation linguistique et culturelle dont souffrait vraisemblablement Mayy Ziyada.

Dans « Crépuscule », trois auteurs occidentaux sont mentionnés : « Ah ! c'est l'heure crépusculaire / Qui faisait frissonner Rousseau, / Où songeait aux morts Edgar Poe, / L'heure où méditait Baudelaire... » (84). Ces références légitiment cette voix poétique périphérique en l'inscrivant dans une lignée. La coprésence d'auteurs occidentaux aussi différents que Rousseau, Baudelaire et Poe dans un poème écrit en français par un auteur syrien projette une idée de la littérature qui va au-delà des frontières nationales. La pensée d'une littérature monde (*Weltliteratur*) est produite par Ziyada depuis sa périphérie francophone et anglophone. Pourtant dans cette perspective d'une littérature mondiale, elle n'évoque pas d'auteurs orientaux. La difficulté de mettre en présence des auteurs occidentaux et orientaux sera dépassée par Toru Dutt et Mayy Ziyada dans leur pratique de la traduction. Toutes deux le fruit de la rencontre entre Occident et Orient, elles veulent conserver l'entièreté de ces deux mondes, contrairement aux auteurs nationalistes qui prônent la nécessité du choix, de l'affirmation nationale contre toute forme de domination culturelle allogène. La notion d'être « singulier pluriel » mise en avant par Jean-Luc Nancy (1996) semble parfaitement convenir à nos auteures plurilingues qui tentent d'établir une passerelle entre les différents mondes qui les habitent.

Pour un sujet « singulier pluriel »

À la fin de son introduction au volume des œuvres de Toru Dutt, Chandani Lokugé écrit :

When it comes to an assessment of the value of Toru Dutt's work, issues of defeating complexity immediately arise, issues which quickly polarize her writing as regional/national, nationalist/Orientalist, colonial/postcolonial. Her extreme youth, her gender, her religion, further complicate the task of analysis and evaluation. For just assessment, it is important to open up the world of Toru Dutt to new forms of critique that may eventually transcend binaries in order that we may fully understand and appreciate her extraordinary literary talent.¹⁵ (43)

15 « Lorsqu'il est question d'évaluer l'œuvre de Toru Dutt, des questions relativisant sa complexité sont soulevées, questions qui rapidement jugent son œuvre selon les oppositions régional/national, nationaliste/orientaliste, colonial/postcolonial. Son extrême jeunesse, son sexe, sa religion, compliquent encore plus l'analyse et l'évaluation. Pour

Toru Dutt est aux prises avec ce qui pourrait être perçu comme la contradiction de vivre un double exil, celui d'écrire « in a language not one's mother tongue, about a place that's not one's motherland ¹⁶ » (Lokugé 25). Son écriture témoigne de son expérience d'un exil intérieur. La mélancolie romantique perceptible dans ses œuvres semble totalement justifiée par son étrangeté à elle-même, produite par une situation historique de sujet colonisé parcouru aussi par des langues et des représentations européennes.

Le rêve poétique dans une langue autre traduit l'expérience du déplacement, de l'exil intérieur né du rapport des deux auteures à leur altérité multiple. Mayy Ziyada devient la « Syrienne » imitant Lamartine, et reproduit finalement la sensation d'un exil répété entre ses différents lieux. Certes, ce que la langue « autre » peut produire, le langage poétique permet de le construire dans le décalage, l'écart habituel par rapport à un usage prosaïque de la langue ; ici cet écart actualise la « surconscience linguistique » (Gauvin) des deux auteures. Pour Mayy Ziyada les écarts s'ajoutent les uns aux autres : la poésie par rapport à la prose, la poésie en langue française par rapport à la langue qui se définit par sa poésie, l'arabe d'où la sensation d'un détachement éthéré de la parole poétique. L'écriture dans la langue « autre » finit par être la plus intime et la plus proche du même, car elle représente au mieux la structure du sentiment de déplacement – comme dans la traduction ou *translation* en anglais –, d'un exil répété qui permet l'expérience de l'altérité du monde et de soi au monde où s'inverse régulièrement la position de l'être-autre. Cette pluralité dont font l'expérience les auteurs en situation coloniale se loge communément dans les différentes langues de leur texte, illustrant ce que Jean-Luc Nancy décrit comme « l'essence singulière plurielle de l'être » : « L'*être* est singulier et pluriel, à la fois, indistinctement *et* distinctement. Il est singulièrement pluriel et pluriellement singulier » (48). Il faut souligner le double sens de « singulier » en français, à la fois différent et non pluriel. L'expression, qui illustre également la situation de nos auteures, aurait pour double sens la somme de singularités, en tant que plusieurs unités, ou encore la singularité que permet

évaluer correctement son œuvre, il est important d'ouvrir le monde de Toru Dutt à de nouvelles formes de critique qui, on l'espère, finiront par transcender les oppositions binaires afin que nous puissions comprendre et apprécier son talent littéraire extraordinaire. »

16 « dans une langue qui n'est pas maternelle au sujet d'un lieu qui n'est pas sa patrie ».

leur pluralité, à comprendre non plus comme somme mais comme composition qui rend les parties de la somme indistinctes.

Que dit le rapport à la langue « autre » ? Sert-il uniquement de moteur à une réflexion sur la question des identités¹⁷ ? Il serait possible de ne mettre en avant que l'exemplarité de Mayy Ziyada en tant que « citoyenne polyglotte du monde » ou plutôt de ces mondes qui lui opposent la rigidité de leur unicité, uniformité, et finalement la contraignent au respect de leurs contradictions non opératoires. Par ailleurs, se dire au plus profond dans une autre langue, comme le fait Toru Dutt, peut se comprendre comme une prise de distance vis-à-vis d'une société donnée. Dire dans une autre langue, afin de se dissimuler, serait presque un lieu commun si Mayy Ziyada n'était pas une femme syrienne au sein d'une société fortement patriarcale. De plus, cette écriture aux référents multiples est d'autant plus fragile qu'elle est menacée par la naissance prochaine des nations se construisant sur les ruines de l'Empire ottoman en imitant la vieille Europe, à partir de l'accumulation des représentations et des référents culturels nécessaires à l'édification d'une communauté uniforme.

Jahan Ramazani, dans *A Transnational Poetics*, rappelle cette contradiction qui consiste à associer de manière rigide une langue, une nation, un territoire, à une poésie donnée, souvent à des auteurs devenant les représentants d'une littérature nationale alors que la circulation des textes et des êtres dénonce l'illusion d'une telle construction. Le lecteur est ainsi confronté à un texte qui rend visible la contradiction d'une conception rigide et essentialiste de l'identité, qu'elle soit culturelle ou nationale. Cette situation historique et géographique implique une nouvelle position du sujet, une nouvelle définition de la subjectivité de l'ex-colonisé, que les théoriciens du post-colonial interrogent à l'époque contemporaine. Fanon, Memmi, ou, plus proche de nous, Bhabha, ignorent l'existence, à la fin du XIX^e siècle, d'auteurs tentant de concilier leur pluralité culturelle et linguistique sans la penser comme douloureusement contradictoire et schizoïde. Les écritures de Dutt et de Ziyada témoignent d'une énergie occupée à négocier sans écarter d'emblée ce qui est autre. La pensée postcoloniale léguée par les textes fondateurs comme *Peau noire, masques blancs* (1952) de Frantz

17 La question de l'identité est posée en rapport avec celle de la diversité ; Jef Verschueren souligne la contradiction contenue dans la juxtaposition de ces deux termes.

Fanon ou encore *Portrait du colonisé* (1957) de Memmi, avant Homi Bhabha, repose sur l'idée forte d'une fragmentation douloureuse du sujet, une impossible négociation entre les deux mondes du sujet colonisé, à l'image du personnage d'Albert Memmi dans *La Statue de sel*: « Les deux parties de mon être parlaient chacune une langue différente et jamais ne se comprendraient » (247). L'esthétique de Toru Dutt et de Mayy Ziyada se combine à l'idée d'un sujet nécessairement pluriel. Chacune de ces auteures suggère, dans et par l'écriture, une alternative à la construction d'êtres pluriels, tentant également de résoudre leurs contradictions idéologiques. Ziyada s'oriente vers un modèle qui, tout en identifiant le danger d'une association étroite entre une langue et une nation, tient compte d'unités qui se penseront vite comme des nations (la « Syrie », l'« Égypte »), même si elle avoue, dans son rapport intime à ces deux lieux, la projection d'une identité régionale qui déplacerait les frontières¹⁸. Dutt, elle, hésite entre assimilation culturelle et différenciation, et rend alors moins visible l'hybridité constitutive de sa démarche d'écriture.

Ziyada et Dutt cultivent une certaine neutralité dans le français qu'elles emploient. Elles font également un usage constant tant du cliché poétique que du *topos* narratif. Peut-on avancer qu'en réponse à une perception négative et agressive du discours colonial à l'égard de l'autre dominé, nos deux auteures inversent leur position de postcoloniaux en réutilisant les clichés afin de neutraliser leur situation de sujets différenciés ? D'une part, les lieux communs poétiques et narratifs servent alors de discours neutralisant réaffirmant la position d'un sujet qui se rêve comme non différencié, voire non différent, et d'autre part, comme dans tout travail de création poétique, la rupture, la distance mentionnée par le jeu de l'hybridation générique, dans l'écriture de Ziyada comme dans celle de Dutt, permettent la projection d'un sujet « positif », non dévalorisé par sa différence.

Le lieu commun, le cliché poétique et narratif, la rupture du ton, la rupture générique, tout ce qui peut se lire comme incongru, déplacé, révèle la position instable du sujet « disloqué », tout en désignant le point de rupture/point de rencontre ou encore d'intrication comme « location » possible d'un sujet émergent pour lequel la faille devient productive de sens. Le sujet postcolonial, exemplairement freudien, cristallise le sentiment de la perte ainsi qu'une forme de fracture psychologique que Bhabha

18 Voir Khoury 159.

conceptualise en engageant presque la naissance d'une pensée particulière du sujet : « In each case what is being dramatized is a separation – *between* races, cultures, histories, *within* histories – a separation between *before* and *after* that repeats obsessively the mythical moment or disjunction¹⁹ » (118). Nos deux auteures jouent de cette rupture, scission qu'elles subliment en apprivoisant la contradiction, l'hétérogène. Est-ce à dire que la position postcoloniale serait moderne, au sens où sa boue deviendrait or ? Une réponse rapide serait que nous sommes en marche vers une nouvelle modernité, après la modernité occidentale, et qui se définirait par une transcendance ironisée par le postmodernisme. La transcendance se comprend ici comme un mouvement ascendant qui retourne l'effet d'abîme mélancolique de la fissure, scission, rupture de l'identité, en un geste créatif, positif et « joyeux ».

Références bibliographiques

- BADER, Clarisse. *La Femme dans l'Inde antique : Études morales et littéraires*. Paris : B. Duprat, 1864.
- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- DONADEY, Anne, « The Multilingual Strategies of Postcolonial Literature: Assia Djebar's Algerian Palimpsest », *World Literature Today* 1.74 (2000): 27-36.
- DUTT, Toru. *Le Journal de Mlle d'Arvers*. Paris : Didier, 1879. [Journal]
- . *Bianca, or The Young Spanish Maiden*. 1878. *Toru Dutt, Collected Prose and Poetry*. New York: Oxford University Press, 2006, 89-125. [Bianca]
- GAUVIN, Lise. *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Karthala, 1997.
- HUGO, Victor. *Les Orientales, III, I*, in *Œuvres poétiques*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964.

19 « dans chaque cas, c'est la division qui est dramatisée – entre races, cultures, histoires, *au sein* des histoires – une division entre *un avant* et *un après* qui répète "obsessionnellement" le moment mythique de la disjonction. »

- KHOURY, Raif Georges. *Mayy Ziyada (1886-1941) entre la tradition et la modernité ou le renouvellement des perspectives culturelles et sociales dans son œuvre à l'image de l'Europe*. Heidelberg : Deux Mondes, 2003.
- KRISTEVA, Julia. *Le Soleil noir, dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1987.
- LAMARTINE, Alphonse (de). *Souvenirs impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient*, in *Œuvres de Lamartine de l'Académie française*. Bruxelles : Adolphe Wahlen, Imprimerie Libre de la Cour, 1836.
- LOKUGÉ, Chandani. « Introduction ». *Toru Dutt, Collected Prose and Poetry*. New York: Oxford University Press, 2006. 13-48.
- MEMMI, Albert. *La Statue de sel*. Paris : Gallimard, 1966.
- NANCY, Jean-Luc. *Être singulier pluriel*. Paris : Galilée, 1996.
- RAMAZANI, Jahan. *A Transnational Poetics*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- RENAN, Ernest. *Qu'est-ce qu'une nation ?* Paris : Mille et une nuits, 1997.
- RUSHDIE, Salman. *Midnight's Children*. 1981. New Delhi: Atlantic Publishers and Distributers, 2006.
- VERSCHUEREN, Jef. « Identity as Denial of Diversity ». *Interculturalism, Between Identity and Diversity*, ed. Beatriz Penas Ibáñez et Carmen López Sáenz. Bern: Peter Lang, 2006. 147-157.
- ZIYADA, Mayy [COPIA, Isis]. *Fleurs de rêve*. Le Caire : sn, 1911.



Maria Cristina BATALHA

Université d'État de Rio de Janeiro, Brésil

DISLOCATION DU MOTIF DU « MANDARIN ASSASSINÉ » ENTRE BALZAC, EÇA DE QUEIRÓS, MACHADO DE ASSIS ET CRISTOVÃO TEZZA

Notre propos est d'examiner ici un exemple d'intertextualité pour voir comment une même idée s'actualise dans des contextes littéraires assez divers. L'intertextualité, démarche propre à la littérature en général, prend ici des allures toutes particulières étant donné que la fiction d'Eça de Queirós, de Machado de Assis et de Cristovão Tezza est marquée du sceau de leur dépendance – réelle ou imaginée – à une métropole avancée culturellement et que ces écrivains se sont donné pour « mission » de contribuer à la construction nationale identitaire. Les quatre ouvrages retenus présentent un cas de dislocation d'un motif littéraire qui servira de fil conducteur pour mettre en évidence, non seulement une relation entre les textes, mais aussi l'intertextualité dans des contextes où des rapports de violence produisent des distorsions ou des dislocations dans la thématique sous la pression des forces sociales en jeu. Il sera donc question d'un cas de dislocation littéraire qui engendre le dialogisme, allant de la re-signification à la déformation parodique du discours de l'autre.

Dans *Le Génie du Christianisme*, Chateaubriand prône que la maîtrise de la connaissance du bien et du mal est inhérente à l'homme, et que, indépendamment de la peur de la punition, le mal est rejeté par la conscience :

Ô conscience ! Ne serais-tu qu'un fantôme de l'imagination, ou la peur du châtime des hommes ? Je m'interroge ; je me fais cette question : Si tu pouvais par un seul désir tuer un homme à la Chine et hériter de sa fortune en Europe, avec la conviction surnaturelle qu'on n'en saurait jamais rien, consentirais-tu à former ce désir ? (78)

Cette œuvre édifiante, parue à l'époque de l'entreprise concordataire de Bonaparte, s'applique à prouver l'excellence, la pertinence et la nécessité de la religion chrétienne, tout en montrant le danger des passions et de la complaisance envers soi-même. Elle annonce de la sorte une nouvelle

vision du monde, quand bien même celle des Lumières serait durement compromise par la société civile et la Révolution. Dans la perspective de Chateaubriand, les frivoles du XVIII^e siècle (les corrompus de l'argent, les nouveaux mondains), hommes d'un positif immédiat, n'ont pas compris ces autres réalités que sont la beauté, le mystère, la profondeur et la complexité du monde. L'auteur va donc reprendre le schéma de Pascal : non pas prouver l'excellent par Dieu, mais Dieu par l'excellent ; c'est-à-dire si, avant, on ne tuait pas parce que Dieu existe, maintenant, la preuve de l'existence de Dieu est que nous ne tuons pas parce que nous « sentons » que nous ne devons pas tuer. S'il y a un choc perpétuel entre notre entendement et notre désir, entre notre raison et notre cœur, la religion, elle, développe les passions vertueuses. Et c'est sur ce point que la pensée de Chateaubriand rejoint celle de Rousseau. Cependant, si pour Chateaubriand, plus idéaliste et qui tient à l'idée chrétienne de chute et de faute, la société civile est le fruit de la corruption, la conscience étant un élément médiateur, pour Rousseau, au contraire, la corruption est le fruit de la société civile. Pour celui-ci, le vrai est dans la conscience. Cette problématique de la conscience est exposée dans *l'Émile* où l'auteur indique le chemin menant à la réforme de l'individu dans le ressort de la moralité personnelle : la bonté se fonde sur la capacité d'autodétermination et non pas sur l'intuition ; il y a donc reconnaissance d'une loi morale à laquelle la volonté individuelle se soumet spontanément (1976 : 251). Partant, la conscience morale demeure pour Rousseau, lui aussi, une sorte de vocation naturelle au lieu d'un simple raisonnement réflexif :

Conscience ! Conscience ! Instinct divin, immortelle et céleste voix, guide assuré d'un être ignorant et borné, intelligent et libre ; juge infaillible du bien et du mal, qui rend l'homme semblable à Dieu. C'est toi qui fais l'excellence de sa nature et la moralité de ses actions : sans toi je ne sens rien en moi qui m'élève au-dessus des bêtes, que le triste privilège de m'égarer d'erreur en erreur à l'aide d'un entendement sans règle et d'une raison sans principes.

[...] c'est du système moral formé par ce double rapport à soi-même et à ses semblables que naît l'impulsion de la conscience. Connaître le bien, ce n'est pas l'aimer : l'homme n'en a pas la connaissance innée ; mais sitôt que sa raison le lui fait connaître, sa conscience le porte à l'aimer ; c'est ce sentiment qui est inné. (1976 : 261-262)

Balzac, lorsqu'il promeut le Chinois de la parabole de Chateaubriand à mandarin dans *Le Père Goriot*, traduit fictionnellement les éléments du

paradoxe, et crée ainsi le motif littéraire du mandarin assassiné ¹, tout en attribuant, non sans une certaine pertinence, la référence à Rousseau. Balzac oppose à la justice humaine, tirée ou non du droit naturel, une justice transcendante capable de suppléer à ses insuffisances. Celle-ci sanctionne nos intentions criminelles, juge notre conscience, notre caractère moral et, surtout, châtie les criminels impunis. En fait, l'être est désaccordé d'avec le monde et d'avec lui-même, et toute activité perd son sens, toute sensation perd sa saveur. Partant, la culpabilité s'est changée en machine infernale à torturer l'individu, car les progrès de l'esprit humain aboutissent, au XIX^e siècle, au pouvoir des usuriers qui sont devenus capitalistes et qui commandent à leurs politiciens. Comme le traduit si bien Pierre Glaudes :

Un élan collectif aurait été brisé par la perversion de l'esprit de 89, qui aurait ébranlé les fondements de l'idéal révolutionnaire : chacun aurait alors pris conscience que le monde à venir, loin de tenir ses promesses, ferait la part belle à l'appétit de pouvoir et à l'égoïsme des hommes nouveaux [...]. L'extension infinie de ses désirs rend plus aiguë la conscience de la finitude qui frappe sa condition : loin d'être maître de son destin, il est soumis à des déterminations multiples – économiques, sociales, politiques – qui ne lui permettent pas de satisfaire si aisément ses aspirations. Il s'ensuit une contradiction douloureuse entre l'idéal auquel le moi voudrait atteindre et ce qui lui est possible d'obtenir. (30)

De tous les criminels de la *Comédie humaine*, Vautrin, qui se présente comme « un philosophe et un artiste » (Balzac 31), est à cet égard celui qui illustre le mieux comment l'imagination du romancier transforme les données fournies par la réalité. Vautrin a des passions, mais il est criminel par raison : il choisit le crime. Il importe que le meurtrier n'agisse qu'après mûre réflexion ; siège du libre arbitre, la raison ne s'exerce pas dans l'agitation. Philosophe du crime, il fait même de la volonté, de la capacité de faire des choix, négatifs mais entièrement libres, entre le Bien et le Mal, et surtout entre le légal et l'illégal, la première qualité de l'être : « Voici le carrefour de la vie, jeune homme, choisissez », dit-il à Rastignac dans *Le Père Goriot*. « Je ne veux pas que ce soit la passion, le désespoir, mais la raison qui vous détermine à venir vers moi » (Balzac 139).

La société est ignoble et corrompue ; les conventions humaines sont répugnantes ; la révolte est donc légitime, mais la révolution absurde. « Le secret des grandes fortunes sans cause apparente est un crime oublié,

1 Sur l'origine et les appropriations littéraires de cette expression, voir António COIMBRA MARTINS, *Ensaio queirosianos* (Lisboa: Publicações Europa-América, 1967).

parce qu'il a été proprement fait », dit cyniquement Vautrin (Balzac 135). Celui-ci, qui se veut un disciple de Jean-Jacques Rousseau, dit aussi : « je proteste contre les profondes déceptions du contrat social, comme dit Jean-Jacques, dont je me glorifie d'être l'élève » (Balzac 122) – et cela, parce qu'à celui qui voudrait bien monter dans l'échelle sociale individuellement il importe peu que le problème de l'inégalité se résolve. Pour Vautrin, génie infernal et sorte de Prométhée satanique, « l'homme est le même en haut, en bas et au milieu », la conscience est un « fantôme de l'imagination » (Balzac 123), et l'homme supérieur est celui qui accepte librement et lucidement le mal. Comme le résume avec pertinence Jacques-Henri Périevier en parlant de la genèse juridique du personnage :

Balzac ne se contente pas de faire de Vautrin le champion du libre arbitre, l'incarnation du Crime, de l'acte criminel, et par suite du hors-la-loi. Le droit doit aussi être la raison pour laquelle il commet ses crimes. Vautrin se dresse contre le droit, cette nouvelle divinité, comme Dom Juan contre Dieu. Il porte en effet au droit, ou plutôt à l'idée de Droit, un respect sans doute paradoxal de la part d'un hors-la-loi, mais bien digne d'un homme de sa génération. [...] S'il peut ainsi confondre observance légale et observance morale, c'est que, pour lui, le droit positif ne devrait être que l'expression du droit naturel. Il pourrait avec raison se dire l'élève de tous les tenants de l'école classique du XVIII^e siècle, comme il se dit celui de Jean-Jacques Rousseau. Malheureusement, le droit positif s'écarte du droit naturel. Le législateur n'est pas fidèle à sa promesse. Conçus pour combattre l'arbitraire et établir l'égalité devant la loi, les nouveaux codes ont secrété leurs propres inégalités. (57)

Aussi Balzac transforme-t-il en dialogue entre Rastignac et Bianchon les débats de Chateaubriand avec sa conscience : « As-tu lu Rousseau ? » demande Rastignac. « Te souviens-tu de ce passage où il demande à son lecteur ce qu'il ferait au cas où il pourrait s'enrichir en tuant à la Chine par sa seule volonté un vieux mandarin sans bouger de Paris ? ». Et Bianchon lui répond : « Notre bonheur, mon cher, tiendra toujours entre la pointe de nos pieds et notre occiput ; et, qu'il en coûte un million par an ou cent louis, la perception intrinsèque en est la même au dedans de nous. Je conclus à la vie du Chinois » (Balzac 148). En fait, Rastignac n'a pas commis le crime et le mandarin est mort sans que le désir de cette mort soit arrivé au domaine de la conscience claire pour le jeune étudiant. Au bout de son parcours initiatique, Rastignac se rend compte que des mandarins vont forcément mourir et qu'il n'aura plus besoin d'intermédiaires, et il lance le célèbre défi à la ville de Paris : « à nous deux maintenant ! » (Balzac 325). Certes, il se méprisera lui-même par la suite, il se repentira par moments ; mais la nécessité revenant, il recommencera.

O Mandarim (Le Mandarin) a été achevé par l'écrivain portugais Eça de Queirós en juin 1880, c'est-à-dire l'année suivant la parution du roman de Balzac. En dialogue avec celui-ci, qui affirme dans la Préface de *La Comédie humaine* qu'il se propose de faire un véritable travail d'historien, Eça de Queirós prévient ses lecteurs que tout n'est que fantaisie dans sa nouvelle. Le protagoniste de *O Mandarim* est Teodoro, petit fonctionnaire sans famille, méprisé de tous, « une engeance », « une entrave » (12). Il reçoit la visite d'un étrange personnage – le Diable – qui lui propose d'accepter qu'on tue un mandarin en Chine pour qu'il hérite de toute sa fortune : il suffirait de tirer le bouton d'une sonnette et le destin s'accomplirait ; absence de punition et garantie d'anonymat font partie de l'accord. Après hésitation, il décide de passer à l'acte. Sa vie se transforme radicalement et il voit tous ses désirs exaucés. Après une période de dissipation et de débauche, il se retrouve déchiré par des expériences opposées : « nanti infatué » mais en proie à des « délires abominables », il vit dorénavant « tristement » (57). Il est donc impératif d'expier cette faute, car il y a bien des choses que l'argent ne saurait procurer. La culpabilité le ronge et il est prêt à tout faire pour annuler le pacte et réparer sa faute. Victime de sa propre conscience, il doit reconnaître que tous ses efforts s'avèreraient inutiles. Ne pouvant se placer complètement du côté du mal – comme le fait Vautrin – il tente de justifier sa faute par des arguments lénifiants : l'intervention de pouvoirs maléfiques et les méfaits d'une société corrompue qui pousse l'homme à désirer toujours davantage.

Si Vautrin ne fait pas appel à des sonnettes magiques, c'est parce que, pour lui, un homme supérieur doit être prêt à tout. En effet, le roman de Balzac nous propose une situation concrète ; chez lui, il n'y a pas d'artifice magique : tuer, c'est tuer pour de bon et s'emparer de la fortune d'autrui n'est autre chose que se l'approprier carrément. Pour Eça de Queirós, au contraire, le Diable représente les impératifs sociaux qui poussent l'homme au vice. Cependant, lorsque Teodoro commet le crime, il devient la victime, non pas de la société qui le prenait pour « une entrave », « une engeance », mais de sa propre conscience. Le Diable vient anéantir la portée de l'acte de Teodoro et on le maintient à distance ; l'importance du Chinois y est également neutralisée. Voilà ce qui distingue le Diable dans l'œuvre de Eça de Queirós et dans celle de Balzac.

Eça de Queirós renverse donc la solution présentée par Rousseau et par Chateaubriand, celle même qui est transformée en dilemme par Balzac. Pour l'écrivain réaliste portugais, à l'inverse de Rousseau et de Chateau-

briand – qui, eux, ont misé sur la force de la raison provenant de la Conscience présidée par Dieu –, ce qui compte, c'est la jouissance ; et il en fait mauvaise conscience. À ce titre, *O Mandarin* peut être lu comme un réalisme poussé à l'extrême, car l'auteur présente Teodoro – et le lecteur – comme une victime de l'Humanité et de forces intérieures si puissantes que l'on ne saurait les combattre. Ainsi conclut le personnage : « Só sabe bem o pão que dia-a-dia ganham as nossas mãos : nunca mates o Mandarin ² ! » (161).

Si, dans *O Mandarin*, la thématique est l'évasion par le rêve et le mirage du surréal, au bout du compte, la moralité et la leçon l'emportent. Cette œuvre répond ainsi à la morale relâchée de l'époque qu'incarne le roman *O crime do padre Amaro (Le crime du curé Amaro)* du même Eça de Queirós, où le protagoniste séduit une jeune fille naïve et lui fait un enfant ; celle-ci finit par en mourir ; le crime reste impuni et Amaro finit ses jours en paix avec ses pairs et en bonne conscience. Teodoro est un exclu de la société ; le Portugal est ravagé par le vice ; la voix de la conscience est impuissante pour faire face au monde tel qu'il se présente. Voici donc la question philosophique soulevée par la légende du mandarin : un homme peut-il se maintenir dans la vertu s'il ne craint pas d'être puni pour son crime ? En effet, Teodoro retourne à Lisbonne, à sa petite chambre vétuste et à sa vie de petit fonctionnaire bafoué, objet de toutes les humiliations ; il demande au Diable de le délivrer et de faire ressusciter le mandarin, mais celui-ci explique que c'est impossible, car ce qui a été fait est irréversible. Alors, conclut Teodoro avec amertume :

Sinto-me morrer. Tenho o meu testamento feito. Nele lego os meus milhões ao Demônio ; pertencem-lhe ; ele que os reclame e que os reparta... E a vós, homens, lego-vos apenas, sem comentários, estas palavras : 'Só sabe bem o pão que dia-a-dia ganham as nossas mãos: nunca mates o Mandarin!' [...] ó, leitor, criatura improvisada por Deus, obra má de má argila, meu semelhante e meu irmão. ³ (161-162)

-
- 2 « Seul le pain gagné par nos propres mains est juste : ne tuez jamais le mandarin ! »
Toutes les traductions des œuvres citées sont de la main de l'auteur du présent article.
- 3 « Je me sens mourir. J'ai ici mon testament établi. J'y lègue tous mes millions au Démon ; ils lui appartiennent ; à lui de les revendiquer et de les répartir... Et à vous, hommes, je vous lègue simplement, sans autres commentaires, ces mots-ci : "Seul le pain gagné par nos propres mains est juste : ne tuez jamais le mandarin !" [...] ó lecteur, créature improvisée par Dieu, œuvre de mauvaise pâte, mon semblable, mon frère. »

Conseil ironique donné au lecteur, à la manière de Baudelaire dans sa dédicace aux *Fleurs du mal*, où toute prétention d'un homme entier, unique, est abolie au profit d'un homme scindé, partagé entre Dieu et Satan, entre le Ciel et l'Enfer, entre le Bien et le Mal, sujet aux oscillations que vont du *spleen* à l'*idéal*, combat spirituel déjà traité dans *A Reliquia* (*La Relique*, 1887), qui oppose Éros au Christ. Teodoro tue le mandarin parce qu'il peut le faire de loin, en toute sécurité, sans avoir à se souiller les mains ; si Teodorico – signalons la ressemblance entre les deux prénoms –, protagoniste de *A Reliquia*, ne tue pas la tante Patrocínio, c'est uniquement parce qu'aucun diable généreux ne vient placer à sa disposition une sonnette magique.

En 1884, dans la *Gazeta de Notícias* de Rio de Janeiro, a été publié sous le titre « Coisas Íntimas » (« Choses intimes »), le conte de l'écrivain brésilien Machado de Assis, qui, en sa version définitive, deviendra « O enfermeiro » (« L'infirmier »). Il s'agit du récit du dernier aveu du protagoniste, Procópio Valongo, confié à l'auteur du conte, à condition que celui-ci ne le publie qu'après sa mort. L'objet de l'aveu est un épisode advenu en 1860, qui a bouleversé complètement la vie de Procópio. Employé à Niterói comme copiste au service d'un curé, ancien collègue du séminaire, il était à peine logé et nourri, et vivait donc chichement. Ce curé lui trouve cependant un meilleur emploi : infirmier chez le colonel Felisberto, en province. La santé du colonel est très précaire et son caractère réputé intolérant, acrimonieux. À plusieurs reprises le jeune homme menace de le quitter, mais il finit toujours par rester suite aux promesses renouvelées du malade de maîtriser sa mauvaise humeur et ses accès de colère. Une nuit, Procópio perd la tête et tue le vieillard en l'étranglant de ses mains. Personne ne s'étonne de ce décès, fait d'ailleurs espéré, voire souhaité de tous, compte tenu de sa mauvaise réputation de vieux hargneux et de son état de santé. Procópio retourne à Rio de Janeiro, mais le remords le ronge ; il fait dire des messes à l'intention du défunt et distribue des aumônes dans les églises pour expier sa faute. Un jour il reçoit une lettre lui annonçant qu'il est le seul héritier de toute la fortune de Felisberto. Il pense tout d'abord à y renoncer, mais, après réflexion, décide de l'accepter, tout en imaginant l'usage humanitaire qu'il pourrait en faire. Lorsqu'il arrive en province pour toucher l'héritage, tous le félicitent pour son dévouement et sa patience à l'égard du cruel personnage qui a su au moins reconnaître cette amitié en lui léguant

sa fortune. Dès lors, les remords de Procópio commencent à s'étioler. Il reconvertit ses biens en titres de banque et ne réserve que quelques pièces pour les aumônes, sans oublier de faire ériger « un tombeau en marbre » à la mémoire du colonel. Ce n'est qu'à l'approche de sa mort que Procópio décide de raconter son histoire à un romancier :

« Adeus, meu caro senhor. Se achar que esses apontamentos valem alguma coisa, pague-me também com um túmulo de mármore, ao qual dará por epitáfio esta emenda que faço aqui ao divino sermão da montanha : "Bem-aventurados os que possuem, porque eles serão consolados" ⁴ » (145).

Pétri de la tradition de la parodie en tant que pratique du dialogisme – il a par exemple parodié les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand dans *Mémoires póstumas de Brás Cubas* –, Machado de Assis, critique redoutable du naturalisme pratiqué par Eça de Queirós, écrit « O enfermeiro » en réponse à *O Mandarim*. En effet, Procópio et Teodoro racontent leurs histoires respectives à la première personne, et toutes les deux se présentent comme des aveux, mémoires écrites à l'approche de la mort. La messe que l'incrédule Procópio fait dire à l'église du Saint Sacrement rappelle les démarches de Teodoro pour racheter sa dette auprès de la famille du mandarin. Le tombeau de marbre que Procópio fait ériger pour abriter les restes du colonel renvoie également à la cathédrale « tout en marbre blanc » que Teodoro fait construire pour s'attirer la bienveillance de la Vierge. Néanmoins, les parcours entrepris par les deux personnages vont dans des directions contraires : tandis que Teodoro accepte le pacte et ne s'en repent que postérieurement, faisant le choix de renoncer aux plaisirs que l'argent lui procure pour être en paix avec sa conscience, Procópio, lui, est tout d'abord frappé par la culpabilité chrétienne qui lui interdit de tuer, mais choisit cyniquement, après coup, de tirer profit de ce que seule la fortune saurait offrir. Finalement, quiconque vit sous des régimes d'oppression développe des stratégies de survie – pas toujours licites –, et crée des mécanismes de défense – généralement hypocrites –, semble nous annoncer lucidement l'écrivain brésilien.

Machado de Assis, sceptique face au présent, est pleinement conscient des utopies qui semblent méconnaître qu'à la racine de tout se trouve le

4 « Adieu, cher monsieur. Si vous jugez que ces notes valent bien quelque chose, payez-les-moi pareillement avec un tombeau en marbre, sur lequel vous mettrez en épitaphe cet amendement que je fais ici au divin sermon sur la montagne : "Bienheureux ceux qui possèdent, car ceux-ci seront consolés". »

même homme, toujours poussé par les mêmes passions : c'est-à-dire que tous les mortels sont potentiellement des assassins de mandarins. La perspective sceptique lui servira d'instrument pour ne pas tomber dans la vulgarité de la pensée faussement édifiante. Puisque Procópio se trouve au bord de la mort, il se permet d'être indifférent à l'opinion que les autres auront de lui ; il est presque exclu du jeu social. Ce n'est qu'à ce moment-là qu'il échappe à l'inévitable dichotomie de l'époque bourgeoise qui était la sienne, celle même qui opposait la vie privée à la vie sociale ; et à ce titre, rappelons le premier titre de ce conte – « Choses intimes » – qui en dit bien long. Conscient du combat permanent entre le désir de jouissance et les contraintes de la civilisation, l'écrivain tente de dépasser dans son œuvre les contingences d'un espace et d'un moment historique pour pénétrer dans le sous-sol de l'expérience vitale. Ne pouvant réaménager le monde ni récupérer l'homme, il choisit la voie de l'ironie et le sourire amer. Comme dans le conte « A igreja do Diabo » (« L'église du Diable »), ce n'est pas Dieu qui se superpose au Diable ou vice-versa ; ce sont les contradictions humaines qui engendrent le dynamisme des concepts de Dieu et du Diable. Si la leçon que nous lègue Eça de Queirós est « Ne tuez jamais le mandarin », celle que nous lègue le protagoniste du conte de Machado de Assis est « Bienheureux ceux qui possèdent », car, après tout, dira-t-il dans l'une de ses chroniques, « tout n'est que chiffre sous le soleil » (1996 : 52).

Muni de « la plume de la raillerie et de l'encre de la mélancolie », Machado de Assis, refusant l'alibi de la conscience, met à nu la raison instrumentale et intéressée qui régit les liens sociaux et rend fragiles l'amour, la foi, la famille, les amitiés. Le critique Raymundo Faoro considère pourtant Machado de Assis comme un moraliste, car « Ele sabe que os sentimentos, os impulsos, as virtudes e os vícios, todos os ingredientes que fazem mover a máquina humana se disfarçam e se transformam. Há muitas leis que governam o subterrâneo ⁵ » (376). De même, Roberto Schwarz remarque que chez l'écrivain, « o conflito das ideologias morais é ora audacioso e grave, a la Balzac, ora pura superafetação, às vezes intencional e humorística, outras vezes involuntária. É inútil dizer aqui que cada tirada da qual ele

5 « Il sait que les sentiments, les impulsions, les vertus et les vices, tous les ingrédients qui mettent en route la machine humaine se déguisent et se transforment. Il y a de nombreuses lois qui gouvernent le souterrain. »

lança mão desautoriza o contexto anterior que se estava consolidando ⁶ » (50). En fait, les textes de Machado de Assis semblent énigmatiques car ils sont construits depuis l'optique de l'ironie ; le sens est en déplacement permanent, s'abritant obliquement toujours ailleurs et jamais là où l'on croyait pouvoir le saisir.

Il est certain que Eça de Queirós et Machado de Assis sont deux grands maîtres de l'ironie de langue portugaise ; néanmoins, les deux ironies ne sont pas pareilles, comme l'a observé un critique de l'époque dans la *Revista Moderna* :

Machado de Assis busca sobretudo, até mesmo sem ter que procurar muito, os contrastes moralmente trágicos [...] Portugal possui hoje seu grande humorista: Eça de Queirós; mas este talvez não seja tão amargo na explosão violenta e militante de seus parágrafos quanto Machado de Assis na mansidão quase ingênua com a qual ele expõe suas frases de doutrinação. ⁷ (212-213)

Machado de Assis, « admirateur de ses talents, mais adversaire de ses doctrines », selon les mots de l'auteur lui-même en référence au romancier portugais, écrit une critique virulente contre « O primo Basílio », publiée dans *O Cruzeiro* le 6 avril 1878 :

Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis. Pela primeira vez, aparecia um livro em que o escuso [...] e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exação de inventário. [...] Porque a nova poética é isto e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha. ⁸ (162-163)

-
- 6 « le conflit des idéologies morales est tantôt audacieux et grave, à la Balzac, tantôt suraffectation pure, intentionnelle et humoristique par moments, par d'autres, involontaire. Inutile de dire que chaque tour auquel il fait appel discrédite le contexte précédent qui était en train de se nouer. »
- 7 « Machado de Assis cherche surtout, voire trouve sans même avoir à les rechercher, les contrastes moralement tragiques [...]. Le Portugal possède aujourd'hui son grand humoriste : Eça de Queirós ; mais celui-ci n'est peut-être pas aussi amer dans l'éclat violent et militant de ses paragraphes que Machado de Assis dans la mansuétude quasi ingénue avec laquelle il expose ses extraits de doctrine. »
- 8 « On méconnaissait jusqu'alors dans notre langue cette reproduction photographique servile des choses piètres et ignobles. Pour la première fois paraît un livre où le rebut [...] et la turpitude sont traités avec un soin minutieux, allié à la précision d'un inventaire. [...] parce que la nouvelle poétique, ce n'est que cela, et qu'elle n'atteindra la perfection que le jour où elle nous dira le nombre exact des fils dont se compose un mouchoir de lin fin ou un chiffon de cuisine. »

Et quelques jours plus tard, il y revient : « Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o realismo ; assim não sacrificaremos a verdade estética ⁹ » (185). Cependant, il en restera là. Au lieu de prendre part aux polémiques qui agitent la vie littéraire de son temps, aussi bien au Brésil qu'au Portugal, Machado de Assis exerce son ironie dans sa fiction, protégé derrière le masque de l'écrivain, en s'adressant directement ou indirectement à ses contemporains, amateurs de « discours du dessert ». Lorsque le père instruit le fils, il sait que c'est dans la langue que s'inscrit le pouvoir : « Sentenças latinas, ditos históricos, versos célebres, brocados jurídicos, máximas, é de bom aviso trazê-los contigo para os discursos de sobremesa ¹⁰ » (1946 : 291).

Ces normes de conduite désabusées s'adressent à une société tournée vers les apparences, vers la morale de façade, et forgée par un complexe de noblesse récurrent. Dans ce contexte instable, partagé entre raison et nécessité, crainte et culpabilité, l'écrivain brésilien expose la photographie de tout ce que les hommes de bonne volonté voudraient dissimuler. Ramenant à l'intérieur de la fiction les enjeux d'une jeune littérature en quête d'identité et d'autonomie par rapport aux littératures européennes qui en fournissaient les modèles, Machado de Assis met en scène le désaccord entre une modernité imposée et anachronique et les relents des valeurs sociales archaïques : ainsi, dans *Quincas Borba*, Rubião possède en sa maison des statuettes de Méphistophélès et de Faust, qui remplacent dans la décoration moderne les anciennes images des saints coloniaux ibériques.

Pour Machado de Assis, le bonheur n'est pas une conception fantaisiste ou une quelconque notion idéalisée, mais bien un objet tangible auquel nous pouvons tous accéder. Il s'agit d'un objet absolument légitime que nous devons saisir à condition de nous libérer des fausses moralités et des mauvais préceptes. Pour y arriver, tout procédé est bon, y compris le cynisme. La nature a placé l'homme sous l'égide de deux puissants patrons : le plaisir et la douleur. Il revient à chacun de nous, à l'instar de Vautrin, d'entreprendre cette quête qui nous mènera au bonheur souhaité, que ce soit la prospérité, la gloire, ou l'amour. Après tout, Machado de Assis ne

9 « Tournons nos yeux vers la réalité mais excluons le réalisme ; ainsi ne sacrifierons-nous pas la vérité esthétique. »

10 « Phrases latines, dits historiques, vers célèbres, broderies juridiques, maximes, sont de bon aloi et vous devez les avoir à disposition pour les discours de dessert. »

fait-il pas dire à son personnage à propos des parvenus : « Também eles não são filhos de Deus ? Então, porque um homem é medíocre, não pode ter ambições e deve ser condenado a passar os seus dias na obscuridade ¹¹ ? » (425).

Cristovão Tezza, invité en 2008 à réécrire un conte de Machado de Assis en commémoration du centenaire de la mort de l'écrivain, a choisi « O enfermeiro » et écrit « O adotado » (« L'adopté »). Nous examinerons ici ce que l'un a à dire de l'autre – et à l'autre – dans le cadre de la littérature moderne brésilienne ; c'est-à-dire, ce que cette fiction laisse entendre sur le mode par lequel nous nous situons dans le monde à l'heure actuelle. En un contexte où tout sentiment, émotion ou idée devient une marchandise désirable et, par là même, rentable, Tezza s'inspire du conte de Machado de Assis pour réactualiser le paradoxe balzacien : « Nada está em nossas mãos, nem nascer [...] a encruzilhada : suportar calado os golpes do destino ou insurgir-se contra ele ? Latir ou botar o rabo entre as pernas ¹² ? » (121). On retrouve ici une nouvelle dislocation du motif du mandarin assassiné, réactualisé grâce à une re-signification. Cristovão Tezza se réapproprie la tradition consacrée, recycle le passé pour exhiber la brutalité, l'exclusion et l'incommunicabilité dans les grandes métropoles, toile de fond privilégiée où ces thématiques apparaissent de manière récurrente dans la fiction brésilienne contemporaine, et où explose la violence, quasi obligatoire dans cette littérature.

Dans « O adotado », Reinaldo, habitant un taudis misérable, reçoit une lettre de sa mère adoptive le priant de venir auprès d'elle car elle est mourante. Comme ses prédécesseurs, Reinaldo est un solitaire qui vit en marge de la société ; sa vie ayant dérapé vers le crime, il a même fait de la prison, dénoncé par sa mère qui l'avait livré à son propre sort. La différence entre mère et fils se révèle tout d'abord physiquement : il a « la peau basanée », « une allure relâchée » ; la dame éprouve ainsi le sentiment d'avoir « acheté un produit défaillant » (123). Reinaldo se rend auprès d'elle, mais leurs

11 « Ne sont-ils pas, eux aussi, après tout, des enfants de Dieu ? Partant, parce qu'un homme est médiocre, ne peut-il avoir, lui aussi, des ambitions ? Doit-il être condamné à passer le reste de ses jours dans l'obscurité ? »

12 « Rien ne dépend de nous, même pas naître [...]. L'enjeu : supporter sans rechigner les coups du destin ou bien s'en insurger ? Hurler ou se taire à jamais ? »

rapports tendus l'empêchent de dire « maman », tandis qu'elle, sourde à ses appels au secours durant toute sa vie, le reçoit froidement. Peu à peu, il se rend compte que c'est plutôt elle qui a besoin de son pardon et de sa reconnaissance et que, finalement, c'est le besoin seul qui les rapproche. Machinant son projet de vengeance, il feint un dévouement irréprochable à l'égard de la malade dont il compte bien hériter de la fortune. Parallèlement, son apparence physique devient de plus en plus présentable, sa conduite plus « convenable » ; sa situation juridique et bancaire se régularise et il se porte garant de tous les biens de la mère adoptive. En augmentant excessivement le dosage des médicaments, il fait mourir la vieille femme, dont le décès est perçu par tous comme « naturel » et prévisible. Les obsèques terminées, les médecins, l'infirmière qui la soignait et les voisins sont prêts à témoigner de sa tendresse à l'égard de la défunte. Soulagé, il prend un taxi et regarde au hasard à travers la vitre de la voiture. Cependant, réfléchit-il :

Ihe ocorreu que em algum lugar da cidade estaria sua mãe verdadeira e a ideia caiu-lhe na alma por alguns segundos com o peso de um sonho. Depois, sentiu uma coisa ruim no estômago, talvez no esôfago, e ele se apalçou. Acho que é azia, disse em voz alta. Foi o café, tomei muito café no velório, explicou ao motorista. ¹³ (134)

Loin des longues descriptions propres aux romans du XIX^e, l'écrivain contemporain crée une ambiance minimale, exigeant du lecteur la reconnaissance quasi immédiate des différents codes sociaux impliqués dans une situation donnée. Des détails imperceptibles sont dès lors saisis, dans un code implicite que nul ne saurait décrire. Aussi le narrateur dépeint-il ainsi les sentiments de la mère à la vue de son fils : « não pôde esconder a decepção por esse filho : a aparência ¹⁴ ». Et lui, réfléchissant : « A aparência é brutal, sempre – as pessoas vêem, ele depois pensaria, já sozinho com a mãe, as pessoas vêem e decidem, esse entre, aquele não entra, e isso é tudo ¹⁵ » (124). En fait, comme le déclare l'auteur lui-même ¹⁶, bien que le

13 « l'idée que quelque part dans la ville devait vivre sa vraie mère l'a assommé, et cette idée lui est tombée dans l'âme à la manière d'un mauvais rêve. Ensuite, il a ressenti quelque chose de nuisible à l'estomac, ou peut-être à l'œsophage, et il a pressé les doigts contre son corps. C'est une brûlure d'estomac, je suppose, dit-il à voix haute. C'est le café, j'ai pris trop de café pendant les obsèques, expliqua-t-il au chauffeur. »

14 « elle n'a pas su cacher sa déception à la vue de ce fils : son apparence. »

15 « L'apparence est brutale, toujours – les gens voient, penserait-il plus tard, seul avec sa mère, les gens voient et décident, celui-ci entre, celui-là n'entre pas ; voilà tout. »

schéma central de l'intrigue soit le même, l'humour de Machado de Assis est absent. Chez Cristovão Tezza, le ressentiment du personnage est antérieur à la rencontre avec la malade ; ce signe est à la fois physique et moral, comme collé à sa peau, et ne laisse aucune place à l'humour, pas même dans le détail, par exemple lorsque le personnage hésite entre acheter ou non la couronne de fleurs pour l'enterrement, hésitation ironique présente aussi dans le texte de Machado de Assis. Comme dans les autres romans de l'auteur, la ville de Curitiba, dans le sud du Brésil, est une cartographie concrète où circulent les personnages, de la même façon que la ville de Rio de Janeiro pour Machado de Assis. Cristovão Tezza déclare se sentir un être urbain par excellence, c'est donc ce point de vue qui l'emporte sur le reste ; et la solitude règne là où les rapports humains se réduisent à des rencontres purement fortuites : « a solidão é a forma discreta do ressentimento ¹⁷ », phrase récurrente dans son roman *O fotógrafo* (2004).

Nous nous sommes proposé ici de réfléchir sur l'intertextualité comme cas spécifique de dislocation – et dans les cas de figure que nous avons retenus ici cette intertextualité est explicite et délibérée – afin de déceler comment une même idée s'actualise dans des contextes littéraires assez divers, dialogisme qui va de la re-signification à la déformation parodique du discours de l'autre. Chaque fois il a été possible de cerner la violence médiatrice des relations entre dominateurs et dominés – violence physique ou bien, plus subtile, symbolique, celle même qui s'exerce à travers les mécanismes idéologiques. Dans tous ces récits, des personnages pauvres traversent, chacun à sa manière, les frontières qui les séparent du monde des riches. Dans tous les cas, il y a violence, chantage et hypocrisie. Chez Machado de Assis et Cristovão Tezza, le scepticisme est le dispositif critique qui leur permet de relativiser et de traiter avec ironie, de manière fine et distante, les limites d'une tension qui côtoie le tragique. En effet, pour Machado de Assis, une grande partie de la société brésilienne du XIX^e siècle, notamment l'élite rurale, portait la culpabilité du maintien du régime esclavagiste, qui lui était très avantageux, tandis que les villes se

16 L'auteur a gentiment répondu à mes courriels envoyés au sujet du conte « O adotado » (messages échangés entre le 24 février et le 02 mars 2009). Les références à ces commentaires ont été autorisées par l'auteur lui-même.

17 « la solitude est la forme discrète du ressentiment. »

modernisaient selon le modèle européen – français, en particulier. De même, ce que nous révèle Cristovão Tezza, c'est que la mondialisation n'a nullement contribué à rapprocher les hommes, qui demeurent isolés les uns des autres, enfermés dans leur « ressentiment ». Et tout effort pour maîtriser l'étrangeté, pour donner un sens au non-sens de l'existence, pour intégrer l'autre à soi-même est inexorablement voué à l'échec. Bien que critique redoutable de la société hypocrite et de la fausse religion de son temps, Eça de Queirós reste tout de même un moraliste et la culpabilité chrétienne finit par l'emporter. Machado de Assis et Cristovão Tezza, eux, refusent cet alibi. Aussi bien pour l'un que pour l'autre, le discrédit ne résulte pas du scepticisme en tant que marque psychologique de l'auteur ou nihilisme de fin de siècle, mais relève plutôt de la trame du texte, capable de dénuder les articulations du pouvoir dans la nouvelle société brésilienne qui se modernise en dépit des profondes inégalités sociales qui demeurent, pourtant, quasiment inaltérées.

La vérité est subordonnée à l'intérêt personnel, à l'opinion des autres, au pouvoir, visible ou dissimulé. Le lieu privilégié pour l'établissement de la vérité est celui où se place le plus fort. De même que Procópio, à l'approche de la mort, se libère du poids de l'opinion publique et cède la place à la personne tout court – et fait signe à ses lecteurs, ses « semblables » –, Reinaldo, à la manière d'un Rastignac, assassin hypocrite et potentiel de mandarins, lance un défi à l'existence. Une fois réglé son désajustement d'avec le monde par l'adoption d'une nouvelle peau et la mort du mandarin, il pose lui aussi un défi : faire coïncider la nouvelle apparence et une identité qui lui soit propre – « À nous deux maintenant ! ». Bien que Cristovão Tezza dise qu'il a voulu introduire un ton kitsch à la fin de son récit – lorsque le personnage pense à sa mère véritable –, je me permets au contraire de voir là voir la marque d'une incomplétude foncière, celle même qui fait que « la solitude est [une] forme [...] d[e] ressentiment ».

Tout compte fait, le Chinois est bien le fantasme contre lequel nous luttons tous, notre vie durant. Combien de fois, dans nos moments les plus terribles, épuisés par des combats inutiles, n'aimerions-nous pas céder à la tentation de tuer le mandarin ?

Références bibliographiques

- ASSIS, Machado de. *A Semana: crônicas* (1892-1893). Edição, Introdução e Notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996.
- . *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, Livreiro-editor, 1891.
- . « O primo Basílio », *O Cruzeiro*, 16/04/1878, in *Crítica Literária*. São Paulo: W. M. Jackson, 1946.
- . « O enfermeiro ». *Recontando Machado*. Org. Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2008. 135-145.
- BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot. La Comédie humaine*, 1835. vol. III. Dir. Pierre-Georges CASTEX. Paris : Gallimard, 1976-1981.
- CHATEAUBRIAND, René de. *Le Génie du Christianisme*. 1802. Paris : Flammarion, 1966.
- FAORO, Raymundo. *A pirâmide e o trapézio*. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- GLAUDES, Pierre. « Romantisme, le mal du siècle ». *Magazine littéraire* (juillet-août 2001) : 29-32.
- PÉRIER, Jacques-Henri. « Genèse juridique du personnage criminel dans *La Comédie humaine* ». *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 1 (janv./fév. 1987) : 46-67.
- QUEIRÓS, Eça de. *O Mandarim*. Porto: Lello & Irmão. N. d.
- . *A Relíquia*. São Paulo: Atelier Editoria, 2001.
- Revista Moderna*, ano I, 5 de novembro de 1897, n° 9. Texto estabelecido por Magalhães de Azeredo, *Matraga*, Revista do Programa de Pós-graduação em Letras/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, ano 15, n° 23. Rio de Janeiro: De Letras, Casa Doze, jul./dez. 2008. 209-216.
- RIBAS, Maria Cristina Cardoso. *Onze anos de correspondência: os Machados de Assis*. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 7 Letras, 2008.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur les sciences et les arts*, I. 1750. Paris : Hachette, 1985.
- . « La Profession de foi du Vicaire savoyard ». *Émile*, IV, II. 1762. Paris : Hachette, 1976.
- SHWARZ, Roberto. « Criando o romance brasileiro ». *Cadernos de Opinião* 1. Rio de Janeiro: Inúbia, 1974. 41-53.

TEZZA, Cristovão. « O adotado ». *Recontando Machado*. Org. Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2008. 121-134.

—. *O fotógrafo*. Rio de Janeiro: Roco, 2004.

3. TRAVERSES CULTURELLES



Laurence DENOZ

Université Nancy 2 et Université Libre de Bruxelles, Belgique

ṬĀRIQ AL-ṬAYYIB, UNE CONSTRUCTION IDENTITAIRE AU CONFLUENT DU SOUDAN, DE L'ÉGYPTE ET DE L'AUTRICHE

Né le 2 janvier 1959 de parents soudanais installés au Caire, Ṭāriq al-Ṭayyib, romancier, poète et nouvelliste, a construit sa vie familiale et professionnelle à Vienne. Par sa double nationalité, Ṭāriq al-Ṭayyib fait partie de ces écrivains de l'immigration (*Maḥğar*) ancrés dans leur patrie d'origine et leur patrie d'adoption. De renommée internationale, son œuvre est constituée de nouvelles, de romans, de pièces de théâtre et de recueils poétiques¹. Ambassadeur culturel de l'Autriche dans les instances internationales, Ṭāriq al-Ṭayyib a été récompensé par de nombreux prix², témoins de la reconnaissance occidentale de son œuvre.

La constitution d'une personnalité entre immigration et aliénation

Ṭāriq al-Ṭayyib a profondément subi l'influence de ses errances en de nombreuses régions très différentes. En 1981, muni de son diplôme d'administration des affaires de l'Université cairote 'Ayn Šams, il s'installa en Irak,

1 Voir, par exemple la pièce de théâtre en arabe dialectal *al-Asānsīr* (Le Caire, 1992), les romans *Mudun bi-lā naḥīl* (Cologne, Maṣūrat al-Ğumal, 1992 ; rééd. Le Caire, Dār al-Ḥaḍāra li-l-našr, 1994), son deuxième volet, *Bayt al-naḥīl* (Vienne, Éditions Selene, 2002), et le roman bilingue *Ein mit Tauben und Gurren gefüllter Koffer* (Vienne, Éditions Selene, 1999) ; les recueils poétiques *Ṭaḥṣīsāt* (Le Caire, Dār Mīrīt, 2002) et *Ba'd al-Ẓann* (Le Caire, Dār Āflāq, 2007) et enfin les recueils de nouvelles *al-Ğamal lā yaqīf ḥalfa isāra ḥamrā'* (Le Caire, Dār al-Ḥaḍāra li-l-našr, 1993) et *Uḍkurū Maḥāsīn* (Le Caire, Dār šarqiyāt, 1998).

2 Par exemple, la bourse Elias Canetti de Vienne (2005), le prix international de poésie de Roumanie (2007).

où la guerre irano-irakienne le contraignit à retourner au Caire, avant de poursuivre son cursus universitaire à Vienne. Aujourd'hui professeur d'université à l'International Management Center de Krems et à la Karl-Franzens-Universität Graz, Tāriq al-Ṭayyib se plaît à rappeler qu'il a passé un quart de siècle en Égypte et un autre en Autriche³.

Bien que n'ayant séjourné que douze jours au Soudan, il a conservé la nationalité soudanaise de ses parents. Étranger dans les quartiers populaires du Caire puis immigré à Vienne, il ne se considère néanmoins pas en exil, mais comme habitant simplement un lieu géographiquement éloigné de son pays d'origine, quitté volontairement :

خروجي من مصر لم يكن خروجًا إلى منفى، بل قرارًا بإرادتي، رغم أن خروجي من القاهرة كان بفعل عوامل قاهرة لكنه كان اختياريًا، وأقول دائمًا إنني خرجت إلى منأى لا إلى منفى⁴.

De l'exil à la découverte de l'altérité et à la rupture identitaire

Son histoire l'a naturellement poussé à réfléchir aux problèmes de construction identitaire des expatriés, d'autant qu'il constate que la plupart des essais qui s'intéressent à la question de l'identité l'envisagent sous l'aspect de la démarcation politique (*Kātib* [...]). Les divergences entre les multiples espaces seraient strictement affaire d'aspect extérieur, et la différenciation culturelle un simple corollaire de la contextualisation spatio-temporelle. Chaque culture est ancrée dans un espace réservé et exclusif ; transférée ailleurs, elle devient étrange et facteur d'exclusion :

كثيراً من الاختلافات الثقافية، في العموم، ما هي إلا مسألة طبيعية، لأنها خرجت عن سياقها المكاني والتراثي؛ فصارت نادرة أو غريبة في المكان الآخر أو "الذهنية" الأخرى⁵.

Ce sont les stéréotypes et les clichés qui servent à la différenciation identitaire, laquelle passe d'abord par la découverte de l'altérité. Dans un

3 *Ḥayātī* [...].

4 « Lorsque j'ai quitté l'Égypte, ce n'était pas vers un lieu d'exil ; c'était au contraire une décision volontaire et, même si elle était due à des facteurs cairotés, c'était un choix. Je dis toujours que je suis parti pour un lieu éloigné, pas pour un lieu d'exil. » (*Ḥayātī* [...]) Toutes les traductions sont, sauf indication contraire, celles de l'auteur de l'article.

5 « La plupart des différences culturelles sont question de nature : sorties de leur contexte géographique et patrimonial, elles deviennent rares ou étranges face à un lieu ou une mentalité différents. » (*Ḥayātī* [...])

grand nombre de nouvelles de Ṭāriq al-Ṭayyib⁶, les réflexions du narrateur étranger sont le reflet de l'observation superficielle d'un nouvel espace, d'une autre population, d'une autre culture. L'identité des individus est reconstituée par les observateurs extérieurs d'après les détails d'une apparence physique ou vestimentaire, comme le narrateur de « La proie », qui se différencie par son décalage vestimentaire :

فمعظمهم يلبس لباس البحر وأكون أنا غالبًا في ملابس شبيهة شتوية تنثير الضحك أحيانًا وتثقل صدور المجاهدين بالقيظ أحيانًا أخرى.⁷

Lui et son ami argentin rencontrent au Café de l'Europe trois jeunes filles : deux Argentines « qui se distinguent par leur chevelure noir ébène » de la troisième, Gaby, une blonde aux yeux bleus (1993 : 17, 20) qui boit plusieurs verres de vin, tandis que le narrateur ne commande que du café ou du thé (1993 : 18). Lorsque Gaby le ramène à son appartement, elle se change sans aucune pudeur devant ce garçon qu'elle connaît depuis quelques heures à peine (1993 : 20). L'auteur insiste sur les divergences, graves ou bénignes, entre sa culture arabo-africaine et la culture européenne à laquelle l'immigration le confronte brutalement. Chaque identité patriotique se construit en négatif, par opposition à « l'autre », qui choque par un comportement insolite ou inquiétant.

De ce fait, les nouvelles de Ṭāriq al-Ṭayyib oscillent entre proximité et distanciation. Si la présence d'un narrateur autodiégétique leur confère l'illusion du réalisme des sentiments – de la nostalgie à l'amertume –, le protagoniste se trouve souvent isolé par sa nationalité étrangère, considérant, à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, une société dans laquelle il vit sans s'y fondre. Cette double présentation des faits, fondée sur le rapprochement et la distanciation, reflète la position d'un étranger en situation d'immigration. Dans son expérience de l'altérité, le narrateur de

6 Toutes les nouvelles citées dans cet article sont extraites d'*al-Ġamal lā yaqif ḥalfa isāra ḥamrā'* – « La proie » (15-22), « Mots aveugles » (31-36), « En attendant Sara » (37-40), « Le train » (41-48), « Flottaison au-dessus des souvenirs » (63-68), « Marchandage » (69-74), « Il faut qu'ils partent de chez nous » (113-118), « Folle » (141-144) – à l'exception de « 'Amm al-Ṭayyib », qui fait partie du recueil *Uḍkurū Maḥāsīn* (81-86).

7 « La plupart d'entre eux étaient en maillot de bain, alors que j'avais le plus souvent des vêtements d'hiver ou presque, qui tantôt provoquaient l'hilarité, tantôt accablaient davantage les passants déjà écrasés par la chaleur. » (1993 : 15)

« Flottaison au-dessus des souvenirs » ne peut déterminer qui, de lui ou de la culture d'accueil, est l'étranger :

لغة غريبة. ناس غرباء. عادات غريبة. حياة غريبة. بل عالم غريب. من منا الغريب ؟ سؤال أزلني لا إجابة له عندي⁸.

Distinguant émigration physique et exil psychique⁹, Ṭāriq al-Ṭayyib met en scène des héros étranges ou étrangers, coupés du monde « normal » ou « naturel » par un accident, une défaillance physique ou psychologique ou une tradition culturelle ; ses héros sont alors à la fois issus et exclus d'une société. Renversé par une voiture, le protagoniste de « Mots aveugles » perd progressivement la vue et tous ses repères identitaires :

يجاهد في رفع رأسه، تسقط دائما، ينظر إلى الأرض [...] في تلك اللحظة الحزينة يتذكر سيرة حياته، احترامه لنفسه واحترام الناس له. [...] يطلب إلى السائق أن ينتظر قليلا، ليعود ويدفع له الأجرة. الأصوات عالية. يسمعها بشكل لم يتعود عليه، يتلمس طريقة على الحائط إلى المدخل. [...] زوجته سماح تستقبله بلهفة. وجه لم تتعود عليه. عبوس وعجز وغم تشوه ملامحه. [...] تذهب لتحضر له كوبا من عصير الليمون البارد، تقدمه له، يرفع يدا مرتعشة في اتجاه بعيد عن الكوب، قلب سماح يسقط في قديمها: "ماذا حدث يا ربّي؟ إبراهيم، هل تراني؟" إبراهيم لا يردّ، ولا يرفع يده مرة أخرى. [...] تعرفه على الآخرين يصبح عن طريق إصغاء السمع يشك دائما في شخصية محدثه أو محدثته¹⁰.

Le sentiment de dépaysement ou d'exil psychologique peut aussi provenir des changements d'un lieu familier. Le narrateur de « Marchandage » est un jeune soldat en permission dans sa ville d'origine, mais que les expériences militaires ont fait évoluer : un matin, il se met à observer, depuis le balcon de sa chambre, des scènes de rue, pleines d'un amoralisme aussi divertissant qu'affligeant et qu'il considère sous l'aspect de

8 « Une langue étrangère. Des gens étrangers. Des coutumes étrangères. Une vie étrangère. Mieux, un monde étranger. Qui de nous est l'étranger ? C'est une question éternelle à laquelle je n'ai pas de réponse. » (1993 : 64)

9 « L'exil, ce n'est pas un éloignement physique loin de sa patrie. L'exil, c'est un éloignement psychique de sa patrie et de ses origines. » (*Fuḥūlat* [...])

10 « Les sons sont forts. Il les entend d'une manière inhabituelle. Il tâtonne pour trouver son chemin, en effleurant les murs jusqu'à la maison. [...] Sa femme, Samah, l'accueille avec anxiété. Il a un visage dont elle n'a pas l'habitude : un froncement de sourcil, une faiblesse, un embarras, qui altèrent ses traits. [...] Elle va lui préparer un verre de jus de citron glacé et le lui offre : il lève une main tremblante, très loin du verre. Samah sent son cœur défaillir : "Qu'y a-t-il, chéri ? Ibrahim, me vois-tu ?" Ibrahim ne répond pas. Il ne lève plus la main. [...] Il cherche à reconnaître les autres à l'oreille, mais doute toujours de l'identité de son interlocuteur ou interlocutrice. » (1993 : 33-34)

l'exotisme¹¹. Dans « Le train », un jeune Africain quitte son village, prenant soin de mémoriser dans les moindres détails les lieux de son enfance. Parti dans un lieu lointain, il décide, après vingt ans d'exil, de revenir chez lui. N'y reconnaissant plus rien, il se retrouve à nouveau en terre inconnue, si bien qu'il continue son voyage vers un autre exil lointain :

أقف في محطة القطار هذه. أتلقّت حولي. أحفظ المكان جيدا. بل أودع المكان جيدا. نخلة المحطة، الزير، عامود التلغراف. القطار يأتي. أركب. لا مودعين. القطار يسير عبر صحارى وجبال، بين نخيل وزرع، فوق أنهار. [...] أعود إلى المحطة. القطار يأتي. العائد إلى المحطة نفسها التي خرجت منها. عشرون عاما تكون قد مرت ما بين النزول والصعود. بطيئة. بطيئة. [...] مثلها يسير القطار. المحصل يؤهني للنزول. أتهدأ لاستقبال نخلة المحطة، الزير، عامود التلغراف. رأسي كلها أخرجها من الشباك. المحطة تأتي. أراها ليست محطتي. أسأل الناس. يؤكدون ويخفون أفواههم خلف أكفهم: "إيها هي المحطة التي تسأل عنها." ملابس الناس والأسوات مختلفة تماما. لا نخلة، لا زير، لا عامود تلغراف. لا أصدق أنها المحطة التي أريدها. أظل في القطار حتى المحطة الأخيرة. محطة بعيدة أخرى. صوت: "رجاء مغادرة القطار. هذه هي المحطة الأخيرة!"¹²

Le temps dépouille un lieu des caractéristiques qui le rendaient intime aux yeux d'un individu désormais perdu et dépaysé. Lors de son premier voyage en Autriche, le père de l'auteur, 'Amm al-Ṭayyib, s'inquiète des

11 Le jeune militaire espionne en effet deux enfants en train de se disputer : le premier, issu d'une famille riche, apporte chaque matin un morceau de chocolat à l'autre enfant, en échange de ses devoirs scolaires. La violente discussion a pour objet une éventuelle hausse des enchères, l'enfant pauvre exigeant désormais davantage de chocolat. Dans un autre petit tableau, un marchand de légumes trompe les clients en mettant en évidence sur son étal les plus belles pièces de son commerce : une vieille dame, à qui le marchand refuse de baisser le prix des tomates, récrimine contre la détérioration de l'époque en raison de la corruption du pouvoir ; une belle acheteuse, jeune mariée, aguiche le marchand jusqu'à ce qu'il accepte de réduire l'addition de moitié.

12 « J'arrive à la gare ferroviaire. Je regarde autour de moi. Je mémorise parfaitement l'endroit. Ou, devrais-je dire, je le dépose à la consigne. Le palmier de la gare, le bassin d'eau, le pylône du télégraphe. Le train arrive. J'y monte. Pas d'adieux. Le train traverse les déserts et les montagnes, sillonne les palmeraies et les champs, franchit les rivières. [...] Je reviens à la gare. Le train arrive. Celui qui retourne à la première gare, mon point de départ. Vingt ans se sont écoulés entre mon départ et mon retour. Lentement. Lentement. [...] Ma gare approche. Je me prépare à revoir le palmier, le bassin d'eau, le pylône du télégraphe. Je sors la tête par la fenêtre. On arrive à la gare. Je la vois, ce n'est pas la mienne. Je demande à des gens. Ils me confirment, en se cachant la bouche derrière la main : « Oui, c'est bien la gare que vous demandiez. » Leurs vêtements et leurs voix sont complètement différents. Il n'y a pas de palmier, pas de bassin d'eau, pas de pylône du télégraphe. Je ne veux pas croire que c'est la gare que je veux. » (1993 : 45-46)

divergences matérielles entre la civilisation autrichienne et l'Islam, en particulier au moment des repas, où il exige de la viande *halāl* (1998 : 85). Lorsqu'il se rend compte que son père reproduit, dans le jardin de la maison autrichienne, les mêmes gestes que dans la maison de son enfance, le narrateur est gagné par la nostalgie, qui s'accroît avec la sensation que les rôles entre son père et lui se sont inversés avec le temps qu'il a passé en Europe :

كان والدي عم الطيب [...] مسترخيا في وسط الحديقة تحت شجرة تفاح، مكموا رغم طوله الفارع بجسده الضعيف في هذا الكرسي المستطيل شاغلا فيه حيزا أقل. كنت أتأمله بين الحين والآخر وهو يقرأ في جريدة وأتذكره في بيتنا البعيد أيام زمان حين كان يستلقي هناك على عنقبيه ويقرأ بالطريقة نفسها : الجريدة بعيدة إلى حد كبير عن الوجه ممتدة أمامه في أقصى ما تستطيع اليدان. [...] في المساء يرغب والدي في قيادة الدراجة حتى الغابات البعيدة أمام البيت، أرافقه مع أرسولا. يبدو سعيدا كأنه هو الطفل وأنا أبيه¹³.

Paradoxalement, la visite de son père lui fait prendre conscience de leur éloignement mutuel, moins spatial que temporel et culturel. L'émotion provoque un sentiment d'exil authentique, beaucoup plus profond que l'impression d'être l'étranger si visiblement différent.

Des écarts culturels à la rupture de la communication humaine

L'exil est donc un sentiment douloureux d'aliénation psychologique et de solitude, provoqué par la découverte de sa propre altérité. Se forgeant une image de l'autre à partir de la comparaison des usages et règles, chaque culture élabore une représentation d'elle-même fondée sur sa propre supériorité morale et culturelle :

في رأيي أن كثيراً من الطروحات والمناظرات والاستنتاجات ما زال - للأسف - يُعمّق الفجوة بدلاً من أن يردمها، ينحو إلى ذكر الاختلافات واختيار النماذج المتعارضة لتحقيق بعض

13 « Mon père [...] se reposait au milieu du jardin, sous un pommier, affalé, malgré la haute taille de son corps affaibli, dans une chaise longue, y occupant une place minime. Je l'observais de temps en temps, en train de lire le journal, et je me le rappelais, dans notre maison lointaine, lorsqu'il était étendu dans une *'angaribih* et qu'il lisait de la même manière : le journal était éloigné au maximum de lui, déplié autant que ses mains le lui permettaient. [...] Le soir, mon père émit le désir de faire une promenade à vélo jusqu'à la forêt toute proche, devant la maison, et je l'accompagnai avec Ursula. Il avait l'air heureux, comme si c'était lui l'enfant et moi, son père. » (1998 : 85)

N.B. : Une *'angaribih* est un petit lit soudanais, en bois, très bas et proche de la terre.

الطروحات من مبدأ التفريق بين الخير والشر أو الأخلاقي واللا أخلاقي أو الصواب والخطأ، على أن تكون "الأنا" أو "نحن" دائماً هي المتفوقة على "الأخر" أو "هم"¹⁴.

Dans ses premières œuvres, Ṭāriq al-Ṭayyib traite de l'immigration arabe en Europe comme l'expression d'un clivage culturel et décrit davantage la rupture que la construction identitaire. Ainsi, archétype de l'expatrié social, Ḥamza, le narrateur soudanais de *Villes sans palmiers*, quitte volontairement son village afin de trouver un emploi rémunérateur et de subvenir aux besoins de sa mère et de ses deux petites sœurs. Ses aventures sont celles d'un véritable exilé¹⁵ qui découvre des usages étranges auxquels il est incapable de s'adapter et qui l'empêchent alors de communiquer :

À l'entrée de la gare, un homme vend des pommes de terre au gril et quelque chose d'autre que je ne connais pas. J'achète un sachet de pommes de terre et reste debout à manger. Le vendeur veut engager la conversation, mais nous ne nous comprenons pas ; tout nous sépare – la langue, la situation, les préoccupations. Pour la première fois, je ressens ce que signifie véritablement l'exil. Ce ne sont pas seulement mes sentiments que je ne puis exprimer, mais aussi les choses les plus simples. (1999 : 73)

Ainsi, Ṭāriq al-Ṭayyib observe un phénomène plus grave que la difficulté à définir une identité individuelle : la rupture des communications entre les divers groupes ethniques et son corollaire, l'apparition de réactions de stigmatisation, voire de rejet de toute personne au comportement insolite ou incohérent, de l'étranger en situation d'inadaptation à une culture d'accueil :

الروح ضلت في كثير من الأحيان وكثير من الأمكنة، والتواصل الطبيعي بين البشر يتجه ليصبح من الاستثناءات¹⁶.

14 « À mon avis, la plupart des arguments, des débats et des discussions contribuent, hélas, à creuser le fossé au lieu de le combler. Nous avons en effet tendance à rappeler les différences et à choisir des modèles opposés pour construire ces arguments sur la base de la distinction entre bien et mal, moral et immoral, droiture et faute, et sur l'éternelle supériorité de 'moi' ou 'nous' sur 'l'autre' ou 'eux'. » (*Ḥayātī* [...])

15 Dans ce roman, après des activités de contrebande à Khartoum, le héros débarque dans le Sud de l'Italie, se rend à Rome, y travaille quelque temps dans la restauration. Licencié pour raisons racistes, il part en France pour les vendanges et, après l'expiration de son visa, rejoint les Pays-Bas ; incarcéré puis expulsé par les policiers hollandais qui s'aperçoivent qu'il n'a pas de visa, il revient au village, où il apprend que ses sœurs et sa mère sont mortes dans une grosse épidémie de choléra.

16 « L'esprit s'est égaré dans de nombreux moments et dans de nombreux espaces, et la communication naturelle entre les hommes est en passe de devenir une exception. » (*Fuḥūlat* [...])

Le narrateur de « La proie » est désorienté lorsque, chez Gaby, il découvre qu'elle se constitue une espèce de « collection d'étrangers » ; sous chaque photographie ou caricature, elle dresse la carte d'identité du garçon :

قلبت بعض الصفحات، وجدتها مملوءة بصور مختلفة الأحجام تحتها تواريخ وأسماء مختلفة، يبدو عليها أنها لأشخاص من دول وقارات مختلفة، فألوانهم وملامحهم متميزة، بعضها يوجد في شكل رسم كاريكاتيري [...] ، وكل صورة أو رسم كاريكاتيري تحمل رقما مسلسلا. [...] فكل الصور لذكور فقط. [...] أعدت الصفحات إلى بداية أول مجموعة من الرجال والشباب. قرأت عليها بالألمانية "أمنيته أن أجرب كل رجال العالم"¹⁷.

Plus encore que les bizarreries physiques ou vestimentaires, les divagations de l'inadapté social ou les excentricités culturelles incitent souvent au désaveu et à l'exclusion du groupe. Assis dans un tram viennois, le narrateur de « Folle » entend une dame parler à un certain Henry, qu'il présume aveugle, avant de comprendre que la dame est seule et que sa folie l'isole et la relègue dans un monde irréel :

عجيبة ! المرأة تجلس وحدها. [...] ما زالت تتحدث إلى نفسها. لا أحد معها. لا زوج، لا كلب، لا ابن. إذن المرأة مجنونة فعلا. تكلم نفسها طول الوقت، وستظل تكلم نفسها طول العمر¹⁸.

Après son accident, le banquier de « Mots aveugles » se relève, tout étourdi, et marche inconscient de ce qui l'entoure. Trouvant son comportement étrange, les passants et les commerçants l'expulsent sans ménagement, le prenant pour un fou ou un marginal :

إبراهيم الطاهر [...] يميل على بائع للمربطات. يشرب زجاجة كولا مثلجة. يبحث عن محفظته. لا يجدها. [...] يقف محرجا لا يدري ماذا يقول. البائع مشغول بفتح الزجاجاة

17 « J'en feuilletai quelques pages et le trouvai plein de photos de formats divers, avec, en dessous de chacune, la date et le nom. C'étaient, semble-t-il, des personnes de pays et de régions différentes, aux couleurs et caractéristiques diverses. Certains portraits étaient des caricatures [...]. Chaque photo ou caricature portait un numéro de série. [...] Les photos ne représentaient que des garçons. [...] Je revins à la première page de l'album d'hommes mûrs ou jeunes. J'y lus en allemand : « Je désire tester tous les hommes du monde. » (1993 : 15)

18 « Extraordinaire ! La femme est assise seule. [...] Elle n'arrête pas de se parler à elle-même. Il n'y a personne avec elle. Ni mari, ni chien, ni enfant. Alors, la femme est vraiment folle. Elle s'est parlé à elle-même, tout le temps ; elle se parlera, toute sa vie. » (1993 : 143)

وتسلم النقود والمناداة. يلمح أن الرجل لا يريد أن يدفع. لا يدرك أنه لا يستطيع. يعتقد أنه مجنون، يطلب منه الابتعاد ليُتسع المكان لغيره¹⁹.

Dénonçant toutes les stigmatisations de la différence, Tāriq al-Ṭayyib se fonde sur l'observation de la montée du racisme autrichien et de l'apparition d'un parti radical d'extrême-droite qui revendique le rapatriement des étrangers et la purification de la culture (*Kātib* [...]). Certains de ses héros se battent contre l'exclusion raciale : préoccupé par des problèmes de renouvellement de passeport, le narrateur de « Folle » lance des imprécations violentes contre les Occidentaux, ce qui provoque la colère d'un voyageur, qui lui reproche d'être un étranger indésirable et incapable de se plier aux coutumes du pays d'accueil :

أغوص في أفكاري، وفي تجديد جواز سفري. فترة إقامتي تنتهي في الشهر القادم، وجواز سفري يحتاج إلى ستة شهور للتجديد، كيف يمكن أن أبقى في النمسا خمسة شهور بلا فيزا. أأعود لبلدي من أجل تجديد جواز سفري؟ ما فائدة السفارات والقنصليات إذن؟ الله يلعنكم! ويخرب بيوتكم! في السفارة والقنصلية وفي إنجلترا وأمريكا والنمسا! زفت عليكم يا كلاب يا خنازير يا نسل خنازير! أنتم سبب الخراب وال... // "من فصلك، إن أدت السبّ بهذه الألفاظ، فلا داعي لخدش حياة الناس هنا، وبهذا الصوت العالي. عُد إلى بلدك واشتم هناك كما يريد. أتيت إلى هنا لتتقياً هذه الأوصاف البدائية القبيحة²⁰؟

Dans « Il faut qu'ils partent de chez nous », deux hommes se promènent dans les rues de Vienne, main dans la main, et avec des rires tonitruants. Les passants les plus âgés, peu habitués à ces cris qui troublent l'ordre

19 « Ibrahim al-Tahir [...] s'arrête devant un vendeur de boissons fraîches. Il boit une bouteille de coca bien glacée. Il cherche son portefeuille. Ne le trouve pas. [...] Il reste tout gêné, ne sachant que dire. Le vendeur est occupé à ouvrir des bouteilles, à encaisser la monnaie, à faire la réclame. Il remarque que l'homme ne veut pas payer. Il ignore qu'il ne peut pas. Il le croit fou. Il lui demande de s'éloigner pour faire de la place aux autres. » (1993 : 32-33)

20 « J'étais plongé dans mes pensées et dans le renouvellement de mon passeport. Mon permis de séjour expirerait le mois prochain et le renouvellement de mon passeport prendrait six mois. Comment pourrais-je rester en Autriche cinq mois sans visa? Devrais-je rentrer au pays uniquement pour renouveler mon passeport? À quoi servaient alors toutes ces ambassades et ces consulats? Qu'Allah vous maudisse! Que toutes vos maisons soient démolies! L'ambassade, le consulat, en Angleterre, en Amérique et en Autriche! Puissiez-vous être plongés dans le goudron, chiens, porcs, fils de porcs! Vous êtes tous responsables de cette destruction et de... "Excusez-moi, mais si vous voulez tenir ces propos injurieux, il n'y a pas lieu de vous en prendre à l'honneur des gens d'ici, à voix haute, encore! Retournez dans votre pays et hurlez-y autant que vous voulez. Êtes-vous venu ici pour y vomir ces descriptions inciviles et ignobles?" » (1993 : 143)

public et à voir des hommes se tenir par la main, pestent contre les étrangers au comportement peu orthodoxe :

معظم من شاهدنا في ذلك الوضع غير المألوف – استغرب، أو ظن على الأقل ظناً من ظنون الحرية شديدة الخصوصية. يدي كانت تحت إبطه. سرنا ملتصقين متجانبيين. ضحكنا في جلجلات صاخبة. [...] الشباب ابتسم البعض منهم، والبعض الآخر سار كالروبوت لا يرى خارجه ما يدفع لمجرد الالتفات. من كبار السن خرجت لعنات مكتومة، وتحركت رؤوسهم في هزات استياء ترفض أن يتلوث هدوء المدينة بهذه الجلجلات الأجنبية المؤذية²¹.

Pire encore, le compagnon du narrateur soudanais se lance dans une diatribe contre les étrangers, à la présence desquels il attribue la misère sociale autrichienne et dont il réclame à cor et à cri l'expulsion :

هل تعلمون يا سيدي! هذا البلد ملعون! سيظل دائماً ملعوناً طالما لدينا هذه السياسات العقيمة. إنهم يضحكون علينا في كل مكان أتعلمون! نستقبل اللاجئين بالبنات كل ساعة. نمنحهم مأوى وعملاً. نفتح البلد للأجانب لياتوا كالجراد من كل مكان ولا يغادروا هذا البلد. يخطفون أعمالنا بمقابلهم الزهيد. ويسببون لنا البطالة وارتفاع الأسعار. الجرائم زادت في كل مكان يا سيدي بعد وصولهم. اغتصاب النساء والأطفال. سرقات البنوك. وماذا أيضاً (ضحك ضحكة مبتورة ساخرة) نفتح الحدود في الشمال والرق مثل بيت بلا أبواب. هذه يا سيدي باختصار المشكلة! هؤلاء الأجانب هم السبب في دفعنا لهذه الضرائب الباهظة. نحن ندفع لهم. هم سبب مشاكلنا. وجودهم لعنة! (أخفض صوته كأنه يسر لي بسر أعظم) يجب أن نفعل شيئاً! لن تستمر الأمور هكذا! يجب أن يغادرونا! يجب أن يغادرونا²²!

21 « La plupart de ceux qui nous ont vus dans cette situation inhabituelle l'ont trouvée bizarre, ou au moins ont pensé de manière tout à fait libre, forte et personnelle. Ma main était sous son bras. Nous marchions serrés l'un contre l'autre. Nous riions de façon sonore et tonitruante. [...] Certains jeunes souriaient, d'autres continuaient à marcher comme des robots, sans remarquer quoi que ce soit qui puisse détourner leur attention d'eux-mêmes. Les personnes âgées lançaient des imprécations discrètes, secouaient la tête, consternées ou furieuses, refusant que l'on dérange le calme de la ville par ces cris tonitruants étrangers et nuisibles. » (1993 : 113)

22 « Le savez-vous, Monsieur ? Ce pays est maudit ! Il restera maudit aussi longtemps que nous aurons ces politiciens inefficaces ! Ils se moquent de nous partout, vous savez ! Nous recevons des centaines d'étrangers par heure. Nous leur donnons un logement et du travail. Nous ouvrons le pays aux étrangers qui viennent, comme des sauterelles, de partout et qui ne quittent plus notre pays. Ils nous prennent notre travail, sans contrepartie, ou presque. C'est à cause d'eux qu'il y a chez nous le chômage et la hausse des prix. Le nombre de crimes est partout en augmentation, Monsieur, depuis leur arrivée ! Viol des femmes et des enfants, braquage de banques... Et quoi encore ? (*Il laissa échapper un rire sardonique.*) Nous ouvrons nos frontières au Nord et à l'Est, comme une maison sans porte. Bref, voilà le problème, Monsieur ! Ces étrangers, c'est à cause d'eux que nous payons ces taxes élevées ! Nous payons pour eux. Ce sont eux, la cause de nos problèmes. Ils sont une malédiction ! (*Il baissa la voix, comme pour me*

Ainsi, la conséquence essentielle de l'exil, défini comme l'inadaptation dans une société d'accueil, est la méconnaissance de l'autre, qui annihile toute possibilité de relations d'échange et suscite une grave mutation de l'Humanité, en engendrant une fracture sociale et humaine.

Constitution d'une identité d'immigré ou le syncrétisme culturel

La restauration de la communication interculturelle (*Fuḥūlat* [...]) est essentielle pour l'intégration de l'immigré dans une société d'accueil et la constitution individuelle de son identité, d'une part, et pour la résorption des problèmes politiques relatifs à la xénophobie et à l'apparition des partis d'extrême-droite, d'autre part.

Première solution à être envisagée, la mondialisation, très en vogue de nos jours et idéologiquement antinomique aux définitions identitaires fondées sur les divergences raciales, laissait, au moment de sa mise en place, envisager la suppression des frontières au bénéfice de l'unification culturelle. Ṭāriq al-Ṭayyib aboutit à la conclusion qu'elle a, en réalité, accentué l'emprisonnement de l'être humain dans un espace restreint, personnel et psychique qui rend d'autant plus difficile, voire improbable, la réhabilitation de la communication :

العولمة ربما كانت على صواب في بداية توجهها الإنساني، لنكتشف بعد أعوام قليلة أنها أضحت «مصيبة». نحن نعيش في عالم واحد، لكنه متشردم، قريبين مجازياً لأقصى حد من بعضنا البعض، لكن كل واحد منا يعيش في جزيرته الخاصة مع نفسه داخل عالمه الافتراضي النائي. جزيرة الحب ما زالت موجودة، لكن الزمن تغير ووسائل الوصول تغيرت [...] الدورة البشرية الطبيعية في انقطاع. هذا التشرذم والتشظي في الأدوار يخلق بالتأكيد مسخاً اجتماعياً وشروخاً اقتصادية يصعب ترميمها²³.

confier un immense secret.) Il faut faire quelque chose ! Les choses ne peuvent plus durer ! Il faut qu'ils partent de chez nous ! Il faut qu'ils partent de chez nous ! » (1993 : 116)

23 « La mondialisation était peut-être, au début de son activité humaine, une bonne idée, mais nous nous rendons compte, après quelques années, qu'elle est un désastre. Nous vivons dans un monde unique, mais fragmenté : nous sommes fictivement extrêmement proches les uns des autres, mais chacun de nous vit dans sa propre île, seul avec lui-même, dans son monde virtuel et lointain. [...] Cette fragmentation et cette dispersion des rôles ont indubitablement créé une mutation sociale et des fissures économiques auxquelles il sera difficile de remédier. » (*Fuḥūlat* [...])

Partant du constat regrettable que les romans arabes mettant en scène un immigré arabe en Europe font la part belle à la description des clivages culturels, Ṭāriq al-Ṭayyib envisage l'existence d'une tierce civilisation où seraient préconisés l'échange et la conciliation :

الروايات العربية الشهيرة التي تناولت علاقة الشرق بالغرب [...] تضع ملامح قاطعة للحضارتين المتصارعتين بحيث تبدوان في حالة انفصال وصراع دائمين، لدي يحدث شيء آخر أن هذا الحد الفاصل بين الحضارتين يتسع كثيراً ليكون هناك فضاء كبير يوجد فيما يشبه حضارة ثالثة أو ثقافة ثالثة بحكم انتقال الشرقي إلي الغرب محملاً بثقافة مع موروثه اللذين يعيش بهما في الغرب²⁴.

Certains de ses héros se distinguent par la recherche du compromis. Dans la nouvelle « En attendant Sara », le professeur africain commande du thé et de la *Sachertorte*, que la jeune fille payera pour prix de ses leçons. Sara n'étant pas venue, il ne peut pas payer. Conscient de la différence de culture, le propriétaire du café lui propose un accord : le narrateur paiera ses consommations en prenant le service d'un plongeur absent :

في بلدي يمكن أن أعطي النادل أو صاحب المقهى ساعتني أو خاتمي أو چاكييت البدلة كرهن حتى أحضر له ثمن ما أكلت أو شربت، لكن أعرف أن الحل الوحيد هنا هو اتصالهم بالبوليس [...]]

يمكنك أن تعمل اليوم ثلاث ساعات هنا، بأجر من يغسل الأطباق لدينا، وهي تعادل ثمن ما طلبت؛ فأنا أحتاج إلى شخص هذا المساء²⁵.

Mais les compromis ne règlent pas les problèmes identitaires des immigrés : ces patchworks créent un espace intermédiaire, « entre deux mondes », « un lieu gélatineux, qui n'aurait aucune existence effective » (*Hayāti* [...]). En 2008, Ṭāriq al-Ṭayyib rejette les compromissions

24 « Les célèbres romans arabes qui traitent de la relation de l'Orient avec l'Occident [...] font des observations catégoriques sur les deux civilisations antagonistes, si bien qu'elles semblent perpétuellement en situation de conflit et de clivage. Selon moi, il se passe autre chose : cette démarcation entre les deux civilisations s'est beaucoup étendue pour qu'il y ait un grand espace dans lequel se trouve une espèce de troisième civilisation ou de troisième culture, en vertu de la migration de l'Orient vers l'Occident, amenant avec lui sa culture et son patrimoine, pour vivre en Occident. » (*Kātib* [...])

25 « Dans mon pays, je pourrais laisser en gage, au garçon ou au propriétaire du café, ma montre, ma bague ou la veste de mon costume, jusqu'à ce que je lui paie ce que j'ai mangé et bu, mais je sais que la seule solution ici serait d'appeler la police. [...] 'Vous pouvez travailler trois heures aujourd'hui, pour le salaire de notre plongeur ; cela compensera le prix de ce que vous avez consommé. Et moi, j'ai besoin de quelqu'un ce soir.' » (1993 : 38-39 et 40)

culturelles, qu'il assimile à de la tolérance « sans générosité ni volonté propre », et préconise désormais « une acceptation née de la conviction et de la compréhension » (*Ḥayāti* [...]). Ses expériences d'allochtone le conduisent à envisager la question de la constitution de l'identité d'un individu exogène dans une société donnée. L'intégration de l'étranger passe par une prise de conscience de son exotisme et de sa spécificité identitaire, puis par la découverte des caractéristiques culturelles de la ville dans laquelle il veut s'établir. Il ne s'agit pas de réduire les différences, comme la mondialisation se proposait de le faire, ni de trouver des arrangements, mais d'aller au-delà des simples « différences culturelles » (*Fuḥūlat* [...]) et de la division géographique, pour se créer une identité propre, fondée sur l'assimilation de données divergentes.

Ṭāriq al-Ṭayyib conçoit son identité comme une mosaïque de cultures. Chaque lieu générant des traditions et des destins spécifiques, l'identité se constitue au fur et à mesure de la découverte de nouveaux espaces, où chaque expérience se greffe sur les autres et enrichit la personnalité et la vision des choses de l'individu :

فهناك مؤثرات جديدة طرأت على حياتي الفييناوية الجديدة وغيّرت بالتأكيد من مسار الحياة، فهناك إضافات هامة من وجودي في هذه المدينة: تجربة العمل قبل اللغة الألمانية والعمل بعد إتقان هذه اللغة، ثم الدراسة الأكاديمية ثم الانخراط في الحياة بشكل عام سواء بالارتباط بزوجة نمساوية أو الانخراط في الحياة العملية والاجتماعية حتى الحياة الأدبية والفنية، فكل هذه المعارف الجديدة وكل هذه المشاهدات الجديدة غيّرت الكثير من وجهات نظري وأضافت بالتأكيد جديدًا [...] إضافة تجعلني أعيش "في" عالمين (إن جاز لي أن أقول عالمين)²⁶.

L'immigration est une chance individuelle d'enrichir sa personnalité : conscient que chaque étape de sa vie est constitutive de son identité, Ṭāriq al-Ṭayyib est heureux d'avoir acquis une culture double, voire triple,

26 « Il y a de nouvelles influences qui s'exercent sur ma nouvelle vie viennoise et qui ont indubitablement modifié le cours de ma vie. Il y a des éléments importants qui sont venus s'y ajouter, par ma présence dans cette ville : l'expérience du travail avant de connaître la langue allemande, le travail après l'avoir apprise, les cours universitaires, l'engagement dans la vie en général, en particulier le mariage avec une Autrichienne, l'engagement dans la vie active et sociale, y compris dans la vie littéraire et artistique... Toutes ces connaissances et observations nouvelles ont modifié mon opinion, l'ont largement développée. [...] Ce sont ces ajouts qui me font vivre "dans" deux mondes (s'il m'est permis de dire "deux mondes"). » (*Ḥayāti* [...])

profondément et diversement enrichie au fur et à mesure de ses errances et de sa vie en des espaces différents :

كل ذلك جعل من هذا "الأخر" الغربي جزءاً منّي؛ جزءاً لا يتجزأ من "الأنا" [...] أيضاً داخل هذا "الأخر" الغربي- الذي يرتبط معي بعلاقة ما- صار جزءاً من "الأنا"؛ فلم أعد بالنسبة له "آخر" صافياً و لم يعد بالنسبة لي "آخر" صافياً. وليس عيباً أن تتغير الصورة النمطية الفارقة بين "الأنا" و"الأخر" [...] لتصير صورة "الأنا-الأخر" أو لتقترب لتكون "أناآخر"²⁷.

Son but est de construire un pont interculturel qui mette en évidence la convergence plutôt que la divergence²⁸. Se fondant sur le principe selon lequel « chaque "moi", avec ses particularités innées, héritées ou culturelles, est censée constituer une image civilisationnelle commune » (*Hayāti* [...]), son œuvre se caractérise par la quête de la fusion culturelle à travers les frontières et au-delà du conflit identitaire. Ayant atteint son objectif, Ṭāriq al-Ṭayyib crée le terme *anāḥar*, fusion entre *anā* (*ego*) et *āḥar* (*alter*), pour traduire une notion nouvelle – l'*ego-alter*²⁹ – qui s'applique à quiconque peut se définir comme le résultat d'un syncrétisme entre les diverses cultures qu'il s'est appropriées tout au long de sa vie.

Références bibliographiques

- ELTAYEB, Tarek. *Villes sans palmiers*. Trad. de l'arabe par Paul Henri. Paris : L'Esprit des Péninsules, 1999.
- ṬAYYIB, Ṭāriq al-. *al-Ġamal lā yaqif ḥalfā isāra ḥamrā'* (*Le chameau ne s'arrête pas au feu rouge*). Le Caire : Dār al-Ḥaḍāra li-l-našr, 1993.

27 « Tout cela fait de cet *alter* occidental une partie de moi, une partie intégrante de l'*ego*. [...] De même, l'intérieur de cet *alter* occidental – qui a une certaine relation avec moi – est devenu une partie de l'*ego* ; par rapport à lui, je ne suis plus un *alter* pur, de même que lui, par rapport à moi, n'en est plus un. Il n'y a aucun mal à changer l'image stéréotypée qui distingue l'*ego* de l'*alter*, [...] pour créer l'image de l'*ego-alter*. » (*Hayāti* [...])

28 « Je pense qu'il existe un pont qui pourrait relier les deux cultures l'une à l'autre, mais nous oublions trop souvent les racines qui les unissent et nous nous concentrons sur les différences. » (*Kātib* [...])

29 Pour éviter toute confusion avec la notion d'*alter-ego*, on a préféré conserver l'ordre des termes du néologisme de l'auteur.

- . *Uḡkurū Maḥāsīn (Souvenez-vous de Mahasin)*. Le Caire : Dr šarqiyāt, 1998.

Sites Internet consultés

- « Ḥayāti fī ‘ālamayni wa-laysa bayna ‘ālamayni ». Conférence faite au colloque saoudien sur le roman arabe du 5 au 8 mai 2008. Site personnel de l'auteur. Mis en ligne en mai 2008. <<http://www.eltayeb.at/cms/index.php?id=26>>, (consulté le 28 décembre 2009).
- « Al-Fuḥūlat al-‘arabiyya amr bā’is yasharu min-hu l-Ġarb », interview de Ṭāriq al-Ṭayyib par Šaḍī Mušṭafā pour la revue *online* « Al-Šarq al-Awsaṭ ». Mis en ligne le 26 septembre 2007. <<http://www.aawsat.com/details.asp?section=19&article=438669&issueno=10529>>. Consulté le 28 décembre 2009. Réédition sur le site personnel de Ṭāriq al-Ṭayyib, <<http://www.eltayeb.at/cms/index.php?id=8>> (consulté le 28 décembre 2009).
- « al-Kātib al-sūdānī Ṭāriq al-Ṭayyib yaḥṣīl ‘alā ḡāi’za urūbiyya ». Interview accordée par Ṭāriq al-Ṭayyib à Maḥmūd Qaranī pour le journal *al-Quds al-‘arabī*. Mis en ligne le 19 mai 2005. <<http://www.sudaneseonline.com/cgi-bin/sdb/2bb.cgi?seq=msg&board=253&msg=1185970079&rn=0>> (consulté le 21 février 2009).



Flaviano PISANELLI

Université Paul Valéry – Montpellier 3

IDENTITÉ, ESPACE, REPRÉSENTATION : LA POÉSIE ITALOPHONE DU XXI^e SIÈCLE

Quelques précisions autour des notions d'identité et de culture

À partir de la fin des années 1980, en raison de l'intensification des flux migratoires du sud-est vers le nord-ouest du monde, l'Italie se transforme progressivement en un pays d'accueil pour des milliers d'étrangers. Ceux-ci se trouvent confrontés à un nouvel espace géographique qu'il leur faut explorer, mais aussi à une langue et à une culture qu'il s'agit pour eux de comprendre, d'assimiler, et surtout d'intégrer. Cette expérience liée à la notion d'errance a d'une part favorisé un changement radical des idées de migration, de déplacement, de diaspora, et d'autre part contribué à mettre en place une conception nouvelle de l'espace, non seulement géographique, mais également mental et individuel.

Ces transformations profondes ont eu des répercussions significatives sur les notions de culture et d'identité, qui évoluent en fonction du point de vue que chaque individu porte sur telle ou telle autre réalité, du positionnement dans l'espace, des relations interculturelles qui s'instaurent, des rencontres-collisions entre les différentes valeurs dont chaque culture et histoire sont porteuses. Radhouan Ben Amara précise qu'à l'époque contemporaine la notion d'identité est strictement liée au phénomène des migrations qui multiplient les points de vue que l'on peut porter sur une culture, une société ou un espace donnés :

Sia che ci troviamo a riflettere sulle comunità politiche o sulle differenze, le interazioni, i conflitti delle differenze, gli incontri dei valori, siamo più che mai costretti a porci la questione del punto di vista: da quale prospettiva vediamo le cose e gli altri? Chi è fisso? Quali sono i cardini da cui (noi potremmo) comprendere le esperienze? Una

risposta possibile potrebbe essere: noi tutti siamo in movimento in relazione agli altri ¹.
(Ben Amara 9)

Plus que de notion d'identité, nous devrions peut-être parler de « sentiment identitaire » ayant la caractéristique de changer et de se métamorphoser à chaque contact culturel, linguistique, social ou politique. Le principe identitaire se définirait non plus par rapport aux différences entre communautés, cultures, régions géographiques tournant autour d'une centralité spécifique, mais en fonction des échanges que chaque culture est capable de réaliser avec une autre culture, de la capacité individuelle de s'ouvrir à l'autre. Toute identité, d'ailleurs, n'est que le produit de migrations, d'interférences, de déplacements ; il suffit de penser aux colonisations qui ont eu lieu à travers les siècles, aux différentes occupations territoriales, aux déplacements forcés de populations entières.

Le xx^e siècle se clôt sur d'importantes migrations intercontinentales – que ce soit pour fuir la pauvreté ou les innombrables conflits politiques, pour chercher du travail ou par simple envie de changer de pays de résidence – lesquelles entraînent, comme le précise Édouard Glissant, un véritable bouleversement géopolitique mondial. Dans sa réflexion sur l'interculturalité et les métissages culturels (1996), il introduit la notion de « chaos-monde » dans le but d'expliquer l'ensemble des chocs, des entrelacements, des répulsions, des attractions, des connivences, des oppositions et des conflits entre les cultures et les peuples qui constituent la totalité du monde contemporain. Glissant ne se limite pas à théoriser une sorte de mélange culturel en acte, mais il souligne surtout l'importance du réseau des relations et des contacts entre les différentes cultures qui se répercutent rapidement sur la physionomie politique et culturelle de la société contemporaine. Cette rencontre-collision, causée également par le processus de mondialisation en cours, pousse aujourd'hui à élaborer de nouveaux modèles identitaires, de nouveaux critères et paramètres de compréhension critique de la réalité et, enfin, de nouvelles modalités d'expression capables de représenter une

1 « Que nous réfléchissions sur les communautés politiques ou sur les différences, les interactions, les conflits des différences, les rencontres de valeurs, nous sommes, aujourd'hui plus que jamais, contraints de nous poser la question du point de vue : de quelle perspective voyons-nous les choses et les autres ? Qui est immobile ? Quels sont les points d'observation à partir desquels nous pourrions comprendre les expériences ? Peut-être cette réponse possible : nous sommes tous en mouvement par rapport aux autres. » [Les traductions sont de la main de l'auteur de l'article.]

société multiculturelle et plurilingue issue de la crise du système culturel eurocentrique dominant.

L'espace de la représentation ou la représentation de l'espace : être entre deux langues et deux cultures

L'exigence individuelle de se représenter dans un nouvel espace, de se positionner au sein d'une culture et d'une langue d'adoption et, en même temps, de faire connaître à la communauté d'accueil une histoire différente favorise, à la fin des années 80, la naissance de l'écriture italienne de la migration. Sous cette définition, la critique rassemble la production littéraire d'auteurs étrangers résidant en Italie et s'exprimant en langue italienne. Dans un premier temps, l'intérêt pour cette écriture est limité à un public restreint de spécialistes puisque la diffusion de ces textes est prise uniquement en charge par de petites maisons d'édition n'ayant pas d'importants réseaux de distribution. Après le meurtre d'Essan Masslo, un réfugié politique de l'ONU tué à Villa Literno (dans la région de Naples) dans la nuit du 24 au 25 août 1989, la situation change radicalement. L'opinion publique et la classe politique italiennes prennent progressivement conscience que la péninsule est devenue désormais un pays d'accueil pour un grand nombre d'immigrés qui arrivent de toutes les régions du monde. Cette prise de conscience bouleverse la mentalité d'un pays qui n'a vécu que de manière marginale l'expérience de la colonisation et qui n'a que rarement eu l'occasion de se confronter à des cultures différentes à l'intérieur de ses frontières². Les grandes maisons d'édition, profitant de la vague émotionnelle provoquée par le meurtre de Masslo, publient entre 1990 et 1991 un nombre croissant d'ouvrages d'auteurs migrants – entre autres, les romans *Immigrato* du Tunisien Salah Methnani et *Chiamatemi Ali* du Marocain Mohamed Bouchan. En réalité, ces deux textes ont été rédigés avec l'aide de deux écrivains italiens. Cette opération éditoriale a eu, bien sûr, le mérite de sensibiliser l'opinion publique au phénomène de

2 Nous rappelons que l'Italie, contrairement à la France, à l'Angleterre et à d'autres pays de l'Europe occidentale, a été pendant longtemps un pays d'émigration. Il suffit de penser aux vagues migratoires qui ont amené des dizaines de milliers d'Italiens vers les États-Unis, l'Amérique du Sud, l'Australie ou vers d'autres pays européens, surtout la Belgique, l'Allemagne, la Suisse et la France, jusqu'aux années de l'après-guerre.

la migration, mais l'intérêt du grand public pour les cultures étrangères s'est limité pendant très longtemps à une approche purement exotique.

Armando Gnisci, critique littéraire et spécialiste des littératures migrantes, en revenant sur les différentes phases du parcours de cette production littéraire, soutient que la littérature des auteurs migrants en Italie connaît tout au long des années 1990 une croissance karstique invisible, discrète mais inexorable³. Les écrivains-migrants s'exprimant en italien répondent à l'indifférence de la critique officielle par le biais de leur travail et de leur écriture, qui seront par ailleurs constamment diffusés par de nombreuses associations culturelles locales et de petites revues spécialisées. Entre 1995 et 2000, la critique italienne commence à recenser un nombre croissant de récits autobiographiques et de carnets de voyage et, par la suite, de véritables romans noirs et de science-fiction attestant de la conscience littéraire et linguistique acquise par les différents auteurs. À partir des années 2000 paraissent également les premiers recueils poétiques d'auteurs migrants ainsi que quelques anthologies rassemblant les vers de poètes tels que Gëzim Hajdari, que l'on peut considérer aujourd'hui comme un poète italien à part entière.

L'ensemble de cette production littéraire hétérogène (nous voulons parler des styles, des genres, des thématiques, des sensibilités et des structures) s'appuie avant tout sur l'expérience de la migration, de l'errance et de l'exil que l'on retrouve chez tous les auteurs migrants. Il s'agit d'hommes et de femmes qui, pour différentes raisons, ont quitté leur patrie, refusant les contraintes et les conditionnements de leur culture d'origine. Quitter une patrie signifie aussi « se disloquer » ailleurs, intégrer un espace culturel, linguistique et social qu'il faut apprendre à connaître et à partager non seulement avec la communauté du pays d'accueil, mais aussi avec les autres communautés d'immigrés. Ce sentiment de dislocation géographique et mentale, impliquant la perte de tout centre, déclenche un besoin de recherche qui mène à la création d'une langue, d'une identité et d'un discours nouveaux.

Dans le passage d'une langue à l'autre, d'un discours à l'autre, d'une culture à l'autre, d'une représentation à l'autre, l'auteur migrant remet profondément en question le principe identitaire à racine unique qui repose sur le

3 Pour des compléments d'information sur les différentes étapes qui ont marqué la diffusion de la littérature italienne de la migration, voir Gnisci, 2003 : 73-129.

trinôme identité-culture-langue. Se situant entre un monde qui cesse d'exister et un autre qui se construit lentement, l'auteur migrant élabore à travers son écriture une sorte d'identité plurielle et composite capable de se métamorphoser sans cesse dans l'espace muable de l'entre-deux. Son discours n'est jamais soumis à la rhétorique de la frontière, à l'opposition entre un centre et une périphérie : l'identité se traduit en un espace transitoire où l'idée de patrie n'est qu'une notion ouverte et mouvante car c'est l'acte même d'écrire qui s'affiche comme la seule « demeure » habitable. L'écriture n'est pas seulement un vecteur d'expression, elle s'impose aussi comme un principe-dispositif qui transmet à l'écrivain-migrant une identité provisoire qu'il construit à travers la représentation de son histoire errante et de son nouvel espace intérieur et géographique. Il s'agit par ailleurs d'une représentation qui change en fonction des relations que chaque individu arrive à tisser avec la communauté du pays d'accueil. Ce discours pluriel, entamé par l'écrivain-migrant, offre à l'inverse aux Italiens la possibilité d'interpréter différemment leur propre espace natal et mental, leur propre culture à racine unique et, enfin, leur propre histoire. L'aventure à outrance de l'errance vécue par les écrivains-migrants tout au long de leur existence les amène ainsi à traverser langues et espaces, à dépasser la notion de frontière et à élaborer une identité complexe et composite qui se fonde sur les principes de l'expatriation, de la migration et de la permanence entre deux ou plusieurs langues.

Ces trois nouveaux paramètres permettent d'inscrire la littérature italienne de la migration au sein du domaine plus large des littératures de la diaspora qui favorisent les métissages culturels. Revenant sur cette délicate question, Silvia Albertazzi précise que la force de ceux-ci est de réussir à dégager une énergie capable de remettre en question – à travers une sorte de contamination culturelle – la perspective historique et culturelle eurocentrique dominante qui a imposé, à travers les siècles, des modèles identitaires répondant à des convictions et à des principes souvent autoréférentiels⁴. L'effet de dislocation et de déterritorialisation, associé à l'expérience de l'errance et se déclinant de manière différente dans les textes littéraires de chaque auteur migrant, conduit à une écriture plurielle qui produit sans cesse des transformations, des « tra-ductions » et des déplacements de sens. Tout écrivain-migrant – nous pensons par exemple à Jossif Brodsky,

4 Voir en particulier les pages 91 et suivantes de son ouvrage.

Nadine Gordimer, Assia Djebar, Tahar Ben Jalloun ou Milan Kundera –, refusant l'idée d'une patrie sédentaire reliée aux notions traditionnelles de terre, de lieu, et à l'équation langue = culture, considère son écriture comme un véritable laboratoire de construction identitaire et linguistique. Il s'agit plus précisément d'une écriture qui, favorisant le passage d'une identité monoculturelle à une identité interculturelle et plurilingue, met en place une représentation complexe du « je » et de « l'autre ». Ainsi, Yousef Wakkas, écrivain syrien résidant depuis très longtemps en Italie, déclare penser toujours en arabe lorsqu'il écrit en italien, une sorte de parcours qui lui impose de « marcher en traduisant » à travers les cultures et les langues appartenant à son univers biographique et littéraire (10). Assia Djebar, écrivaine d'origine algérienne, précise à son tour : « être entre deux langues signifie se situer dans l'espace nerveux et énervant, douloureux et mystérieux de chaque langue » (32). Revenant en particulier sur sa double identité de femme de culture arabe et islamique et d'écrivaine qui emploie la langue française, Djebar explique que vivre entre deux langues et deux cultures signifie être une femme en évolution perpétuelle, car la langue française – sa langue d'adoption – lui permet de transformer et de « traduire » son lexique d'origine en une langue commune à plusieurs cultures, y compris à d'autres écrivains-migrants qui partagent avec elle l'expérience de l'errance. L'impact entre la langue d'origine et la langue d'adoption donne progressivement lieu à une troisième langue – la langue littéraire des auteurs migrants – qui marque le passage et crée un nouvel espace de représentation individuel et collectif.

Geneviève Makaping explique magistralement la valeur de ce « sentiment identitaire pluriel » lorsqu'elle affirme que l'écrivain-migrant est d'abord celui qui se situe à la fois à la périphérie et au centre de tout système culturel :

Devo ancora fare uno sforzo, quando parlo degli *altri da me* (gli occidentali), per scindere il loro mondo in uomini da una parte, donne dall'altra, ed io dall'altra ancora. E poi il noi: noi extracomunitari – noi extracomunitari donne – noi africani – noi africani subsahariani – noi negri – noi donne negre – noi camerunesi e noi camerunesi donne, fino ad arrivare a noi Bamiléké – a noi donne Bamiléké ed infine a me, donna bamiléké immigrata, che è tutte queste donne insieme e che ha rinunciato alla cittadinanza

d'origine, per assumere quella italiana. [...] Varie appartenenze e identità che sento il bisogno di negoziare e aggiustare continuamente ⁵. (37, 49)

L'écriture de la migration, considérant la frontière comme un espace poreux où toute différence s'efface, et l'errance comme un dispositif d'ouverture orienté vers la conquête d'une « identité extraterritoriale », élabore non seulement l'image d'un monde dépourvu d'un centre (et par conséquent de périphérie), mais aussi le profil d'une « totalité-monde » où chaque périphérie est un centre qui évolue et se disloque de périphérie en périphérie ⁶.

La dislocation culturelle comme dispositif d'élaboration de nouveaux espaces créatifs. La poésie italoophone du XXI^e siècle

À partir de la fin des années 1990, la critique italienne commence à recenser les premières voix poétiques d'auteurs migrants. Cette production poétique attire l'attention des lecteurs les plus avisés ainsi que celle d'un certain nombre de spécialistes en la matière qui mettent en évidence les caractéristiques thématiques, formelles, linguistiques et stylistiques de cet ensemble de textes. En 1997, Francesco Stella, en collaboration avec Mia Lecomte, établit une première anthologie consacrée entièrement à la poésie italienne d'auteurs migrants. En 2003, la maison d'édition Besa publie un

5 « Je dois encore faire un effort lorsque je parle des *autres que moi* (les Occidentaux), pour distinguer le monde des hommes d'un côté, celui des femmes de l'autre et, encore de l'autre, moi. Et puis, le nous : nous les immigrés – nous, les femmes immigrées – nous, les Africains – nous, les Africains subsahariens – nous, les noirs – nous, les femmes noires – nous, les Camerounais et nous, les Camerounaises, jusqu'à en arriver à nous, les Bamiléké – à nous, les femmes Bamiléké et enfin jusqu'à moi, femme Bamiléké immigrée, combinaison de toutes ces femmes et qui a renoncé à sa nationalité d'origine pour devenir italienne. [...] Autant d'appartenances et d'identités variées que j'ai besoin de négocier et d'ajuster sans cesse. »

6 Sur ce renversement des notions de centre et de périphérie, Albertazzi précise que lorsqu'on aborde la question de l'altérité, on est obligé d'évoquer les principes de mouvement et de déplacement. Si Glissant et Leed considèrent le voyage comme étant tout à la fois une possibilité d'établir des contacts à travers la mobilité et un élément indispensable pour la formation d'une identité collective consciente, alors nous entendons par « errance » non seulement la migration occidentale de conquête ou le déplacement de nature coloniale, mais aussi un mouvement d'ouverture vers la « totalité-monde » qui, après les migrations du centre vers la périphérie (colonialisme) puis de la périphérie vers le centre (post-colonialisme), va enfin de périphérie en périphérie (métissages culturels). À ce sujet, voir ALBERTAZZI (132) et LEED.

volume intitulé *Impronte. Scritture dal mondo*, qui rassemble des textes en prose et en vers d'auteurs étrangers ayant participé à la neuvième édition d'un prix littéraire organisée par l'association culturelle « Exs&Tra » en collaboration avec la mairie de la ville de Mantoue. En 2006, Mia Lecomte établit une nouvelle anthologie poétique intitulée *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, publiée par la maison d'édition Le Lettere de Florence. Ce volume, au-delà du fait qu'il rassemble les textes poétiques d'auteurs susceptibles d'être désormais considérés comme des poètes italiens à part entière, comporte également une préface rédigée par l'auteur ainsi qu'un essai de clôture de Franca Sinopoli. Lecomte et Sinopoli reviennent respectivement sur la poétique de chaque auteur présenté et sur la fonction, la valeur et les caractères spécifiques de l'écriture de la migration, y compris sur l'impact qu'elle exerce sur le système poétique italien élaboré par les auteurs autochtones contemporains.

Les poètes migrants présentés dans l'anthologie établie par Mia Lecomte représentent presque tous les continents du monde : trois sont africains, quatre viennent d'Asie, six sont d'origine sud-américaine et sept viennent de plusieurs pays européens, surtout d'Europe de l'Est et de la région des Balkans. Il s'agit de femmes et d'hommes de culture plutôt élevée et d'un âge compris entre 30 et 60 ans. Ils sont arrivés en Italie pour des raisons diverses : un certain nombre d'entre eux s'est installé dans la péninsule en tant que demandeurs d'asile ; quelques-uns étaient fils d'immigrés italiens et ont décidé de revenir au pays avec ou sans leurs parents ; d'autres ont simplement suivi le hasard de la vie. Malgré le caractère spécifique de chaque histoire migrante et les différences biographiques et poétiques de chaque auteur, l'ensemble de ces poèmes révèle toutefois des caractéristiques communes. Tous les poètes adoptent la langue italienne, possèdent une connaissance approfondie de la tradition poétique italienne ; tous font preuve d'une très bonne intégration au sein de la vie socioculturelle italienne et tous proposent à travers leur écriture une « identité-pont » composite et complexe capable de faire dialoguer langues, images, expériences, sensations et sentiments différents et parfois même opposés.

Dans sa préface, Mia Lecomte énonce de manière très claire les tendances poétiques et thématiques dominantes des poèmes rassemblés dans le volume. Elle souligne en particulier la volonté urgente de la part des poètes-migrants d'élaborer une identité multiple et centrifuge qui se construit et se métamorphose sans cesse à travers la stratification d'histoires, de

voix et de représentations ; l'affirmation d'une écriture toujours étrangère à elle-même ; la présence d'un sentiment profond de déterritorialisation intérieure et extérieure qui s'exprime à la fois par rapport à la culture d'origine et à celle du pays d'accueil ; l'emploi d'une « écriture éthique » ancrée dans l'histoire et dans une mémoire individuelle et collective ; la tendance au multilinguisme qui prend en compte la langue d'origine, celle(s) des « demeures provisoires » et bien sûr la langue d'adoption ; enfin, l'emploi de la versification libre qui permet au poète-migrant de recréer éventuellement la rythmique propre à l'oralité de sa culture d'origine, sur laquelle il greffe les structures prosodiques de la tradition littéraire du pays d'accueil.

Cette dernière caractéristique revêt une fonction très importante dans la genèse du langage poétique des écrivains étrangers s'exprimant en italien. Nous avons précisé plus haut que dans le passage de la langue d'origine à la langue d'adoption, l'écrivain-migrant forge progressivement une troisième langue littéraire qui participe de l'une et de l'autre. Cela est davantage vrai pour l'auteur migrant qui choisit l'italien comme langue d'adoption. N'ayant pas eu d'importante tradition coloniale, la langue italienne se prête plus que les autres langues européennes à s'exposer aux différents idiomes du monde, lesquels, à leur tour, se traduisent en elle. L'italien, par conséquent, aurait pu bénéficier de cette production littéraire italoophone en termes de renouvellement poétique et culturel si la critique académique, par souci de purisme, n'avait pas imposé aux textes des écrivains-migrants une normalisation de leur *editing*, comme Armando Gnisci l'explique dans un article paru en 2002 dans la revue informatisée *Kùmà*, consacrée à la littérature italienne de la migration.

Cette poétique paradoxale de la distance, de la non-appartenance et de la dislocation conçue comme dispositif de représentation de l'autre et de l'ailleurs s'exprime sous différentes formes. La poète d'origine polonaise Barbara Serdakowski⁷ mise sur une poétique s'appuyant essentiellement sur le multilinguisme ainsi que sur un réseau de « re-citations » et d'auto-traductions. La parole poétique se traduit d'une langue à l'autre, produisant un sens qui se répercute d'un espace à l'autre, d'un temps à l'autre, entre

7 Barbara Serdakowski est née en Pologne et a vécu plusieurs années au Maroc et au Canada. En 1998, elle s'installe à Florence, où elle vit actuellement. Dans un premier temps, elle écrit uniquement en français, mais à partir de 1999 elle s'exprime aussi en italien. Un certain nombre de ses poèmes ont été publiés dans les anthologies *Kaboon* (2002) et *Impronte. Scritture dal mondo* (2003).

deux, trois, dix, mille identités intermittentes mais capables de reconduire à une seule identité composée, décomposée, recomposée et provisoirement partagée. À travers la technique de l'accumulation de mots et de sonorités, et produisant une sémantique centrifuge, la parole semble se détacher d'un tourbillon sonore pour n'y revenir qu'après avoir exprimé un sens à la fois ambigu et essentiel. Ainsi, les poèmes de Serdakowski expriment de façon intense un sentiment de dépaysement à travers la création d'images oniriques chargées de synesthésies :

Quand le savoir se lie au devenir / Quando il sapere si lega al divenire // Quand les plans de vie s'effleurent / Quando i piani di vita si sfiorano // Quand les idées creusent des tranchées dans le corps de l'indifférence / Quando le idee scavano trincee nella corposità dell'indifferenza // Ya sabia que no se puede regresar una vez que se parte / Già sapevo che non si può tornare indietro una volta che si parte // Y por eso, hasta solo por eso, eternamente escribo / [...] / Scrivo in variopinte sfumature di suoni / con gesti convulsi ed inchiostro da sedimento / Scrivo sulle spalle desolate / Su nugoli di palpebre a tratti schiuse, // polpose⁸. (Lecomte 182-183)

Le poète albanais Gëzim Hajdari⁹ résume magistralement, dans ces quelques vers en langue italienne, le sentiment de déterritorialisation existentielle que tout écrivain migrant ressent et exprime :

Ogni giorno creo una nuova patria / in cui muoio e rinasco / una patria senza mappe né bandiere / celebrata dai tuoi occhi profondi / che mi inseguono per tutto il tempo / nel viaggio verso cieli fragili / in tutte le terre io dormo innamorato / in tutte le dimore mi sveglio bambino / la mia chiave può aprire ogni confine / e le porte di ogni prigione nera / ritorni e partenze eterne il mio essere / da fuoco a fuoco da acqua a acqua / l'inno

-
- 8 Cet exemple illustre tout à fait la technique de Serdakowski : les vers 1, 3 et 5, en français, sont chacun suivis de leurs traductions en italien dans les vers 2, 4 et 6, procédé repris ensuite avec l'espagnol et l'italien : « Ya sabia que no se puede regresar una vez que se parte » (« Je savais que l'on ne peut pas revenir une fois que l'on est parti ») apparaît ensuite en italien. Le vers suivant en espagnol, signifie « Et pour cela, j'écris éternellement », tandis que les cinq derniers vers, en italien, se traduisent par « J'écris dans des nuances multicolores de sons / avec des gestes convulsifs et une encre sédimenteuse / J'écris sur les épaules désolées / Sur des nuages de paupières qui parfois s'entrouvrent, // charnues. »
- 9 Gëzim Hajdari est né en 1957 à Lushnje (Albanie). Il publie dans son pays entre les années 80 et 90 deux recueils, par la suite censurés. En 1992, il s'installe à Frosinone, où il réside actuellement. Parmi ses recueils publiés en Italie, on peut citer *Antologia della pioggia* (2000), *Erbamara* (2001), *Stigmati-Vregë* (2002), *Spine nere-Gjembra të zinj* (2004), *Maldiluna-Dhimbjene* (2005), *Poema dell'esilio-Poema emàrginit* (2005).

delle mie patrie il canto del merlo / che io canto in ogni stagione di luna calante / sorta dalla tua fronte di buio e di stelle / con la volontà eterna del sole ¹⁰. (Lecomte 97)

Se focalisant sur une altérité indéfinie et plurisémiotique – la femme aimée, l'image maternelle, l'absence d'un proche ou plus vaguement l'Autre-que-moi – qui est en mesure de forcer l'idée géographique de la frontière et, en même temps, de rattacher le principe identitaire à la notion de « chant », la poésie d'Hajdari écrit et « traduit » son « je pluriel » d'un sens à l'autre, d'un mot à l'autre, d'un monde à l'autre. L'écriture de la migration et l'acte de l'errance mettent en place, à travers leur représentation, un véritable processus de dislocation culturelle qui produit sans cesse un certain nombre de reconstitutions identitaires toujours provisoires. Cette poésie, se laissant traverser et se situant dans l'espace ambigu de l'« entre-deux », ne fait que renouer les nombreuses voix de la mémoire et de l'histoire, créer du mouvement, favoriser une nouvelle circulation de formes artistiques auxquelles on s'ouvre et on s'expose. Dans un certain nombre de poèmes, Hajdari évoque les éléments de la nature (la pierre, le ciel, la terre, le sable) et l'univers animal pour exprimer le sentiment de dépaysement que le « migrant-hôte » ressent tout au long de son voyage, ainsi qu'un paysage extérieur et humain se présentant dans une phase de désagrégation lente mais inexorable entre une histoire présente et un passé récupéré grâce à la force de la mémoire :

Anche nell'aldilà mi suonerà / la maledizione dell'alba: / « Non avrai mai fortuna / che tu possa morire come un cane! » // Ricorderò con timore / il mio Dio crudele / la melograna spaccata / sotto la luna piena // l'anatra che si tuffava nel lago / i tori insanguinati / come un segno lugubre / il richiamo della volpe nel buio / Gli stornelli che scavavano nella roccia / come se fossero impazziti / le spine nere che cacciavo con l'ago / dai piedi di mia madre ¹¹. (Lecomte 89)

10 « Chaque jour je crée une nouvelle patrie / où je meurs et renais / une patrie sans cartes ni drapeaux / célébrée par tes yeux profonds / qui me poursuivent tout le temps / dans mon voyage vers des cieux fragiles / dans toutes les terres je m'endors amoureux / dans toutes les demeures je me réveille enfant / ma clef peut ouvrir toutes les frontières / et les portes de toutes les noires prisons / retours et départs éternels mon être / de feu à feu d'eau à eau / l'hymne de mes patries le chant du merle / que je chante à chaque saison de lune décroissante / surgie de ton front d'obscurité et d'étoiles / avec la volonté éternelle du soleil. »

11 « Depuis l'au-delà même m'arrivera le son / de la malédiction de l'aube : / « Tu n'auras jamais de chance / que tu puisses crever comme un chien ! » // Je me rappellerai avec crainte / mon Dieu cruel / le grenadier fendu / sous la pleine lune // le canard qui plongeait dans le lac / les taureaux ensanglantés / comme un signe lugubre / l'appel du renard

Dans les poèmes d'Ubox Cristina Ali Farah¹², la mémoire agit en tant que dispositif capable de créer des images-flash issues de syntagmes rédigés en langue somalienne et se répétant comme dans une sorte de litanie sacrée. Dans le poème « Xawa Aden », elle écrit : « Xawa Adeney / Se fossi madre / Oh Xawa dolce / Come anfore colme di latte¹³ » (Lecomte 27). Cette écriture poétique, révélant un intérêt prononcé pour la poésie orale de tradition populaire, s'exprime souvent à travers un rythme long et parfois théâtralisé tout en créant un mouvement d'aller-retour entre prose et poésie. Dans cette écriture proche de l'oralité et animée d'une mémoire qui place l'individu étranger face à son présent, les personnages, les paysages, les lieux évoqués semblent vivre et agir dans un ailleurs qui renvoie à la même distance qui sépare la poète de ses deux cultures d'origine (l'italienne et la somalienne). Toutefois, Ali Farah ne cesse de dialoguer avec les souvenirs et les images qui constituent son patrimoine culturel personnel ainsi que son vécu, comme par exemple dans le poème « Strappo » :

Nel gruppo di donne. / Sono di madre europea, / questo mi distingue. // Un'adolescente snodata. / Sulla sabbia, in mezzo alle coetanee, / cado giù in spaccata. / Attenta che ti strappi! / Goccerai sangue. *Ceeb.* / [...] Ci laviamo con le altre donne. / I miei figli sono i loro figli. / Voglio tenere insieme tutti i pezzi. / Indossare l'abito con le altre. / Senza di loro, vecchie ed adolescenti, / storpie e bellissime, bianche e nere, / io non esisto. / Sono una donna finché loro esistono¹⁴. (Lecomte 30-31)

dans le noir / Les refrains populaires qui creusaient dans le rocher / comme s'ils étaient devenus fous / les épines noires que je sortais à l'aiguille / des pieds de ma mère. »

- 12 Ubox Cristina Ali Farah est née à Vérone en 1973 de père somalien et de mère italienne. De 1976 à 1991, elle vit à Mogadiscio. Après un court séjour en Hongrie, elle rentre à Vérone. Rédactrice de la revue trimestrielle on line *El Ghibli* et de la revue *Caffè*, elle a également publié des contes et des poèmes dans les revues *Nuovi Argomenti*, *Quaderni del 900*, *Pagine*, *Sagaraonline* et *El Ghibli*.
- 13 « Xawa Adeney / Si j'étais mère / Oh Xawa douce / Comme des amphores remplies de lait ».
- 14 « Dans le groupe des femmes. / Ma mère est européenne, / cela me rend différente. // Une adolescente souple. / Sur le sable, parmi les filles de mon âge, / je fais le grand écart. / Fais gaffe à pas te déchirer! / Tu couleras le sang. *Ceeb.* / [...] Nous nous lavons avec les autres femmes. / Mes enfants sont leurs enfants. / Je veux faire tenir ensemble tous les morceaux. / M'habiller avec les autres. / Sans elles, les âgées et les adolescentes, / les estropiées et les très belles, les blanches et les noires, / moi, je n'existe pas. / Je suis une femme tant qu'elles existent. »

Comme elle se situe dans des espaces, des temps et des identités à la fois contigus et muables, la poésie italienne de la migration a souvent recours au dispositif de la mémoire, qui multiplie le sens du passage, du changement, du voyage. Il s'agit, pour un certain nombre de ces poètes, d'un voyage grâce auquel on peut habiter simultanément plusieurs espaces et plusieurs temps.

Le poète irakien Hasan Atiya al Nassar¹⁵, à travers la représentation d'espaces géographiques lointains, exprime une douleur qui semble édulcorée par une condition d'attente permanente : « Sono in attesa di un filo / vedo l'onda come un canto nel faro / l'onda che mi invade / perché il mio caffè è amaro come il vino¹⁶ » (Lecomte 38). Cette attente devrait à la fois combler le vide du départ vers un ailleurs inconnu et tisser les mailles d'une nouvelle histoire qui demande à l'individu de se renouveler sans cesse du point de vue identitaire : « Ti dirà il Paese di essere vasto. / Ti diranno i Mari che non c'è varco che faciliti l'ingresso¹⁷ » (Lecomte 45). Pour le poète Thea Laitef¹⁸, également né en Irak, le voyage et le mouvement sont surtout des métaphores de la notion d'initiation et d'un parcours nouveau qui conduit rarement à une destination définitive. Ainsi, le mouvement demeure le seul dispositif qui permet de déplacer la frontière, de la transformer en un espace commun où toute différence peut s'affirmer, se renouveler et se « traduire » dans toutes ses formes possibles. Dans la

15 Né à Ur (Irak), Hasan Atiya al Nassar quitte son pays natal pour s'installer à Florence, où il poursuit ses études en histoire des pays islamiques. Il publie ses premiers ouvrages en langue arabe à Bagdad. Il est rédacteur de la revue *Testimonianze* et de la revue spécialisée en poésie comparée *Semicerchio*. Ses textes en italien ont été publiés dans les revues *Eleusis*, *Varia*, *D.E.A.*, *Plurale* et *Pagine*. Il est aussi l'auteur de deux recueils rédigés en italien : *Poesie dell'esilio* (1991) et *Roghi sull'acqua babilonese* (2003).

16 « Je suis dans l'attente d'un fil / je vois la vague comme un chant dans le phare / la vague qui m'envahit / car mon café est amer comme le vin. »

17 « Le Pays te dira qu'il est vaste. / Les Mers te diront qu'il n'y a pas de passage capable de faciliter l'entrée. »

18 Thea Laitef, né à Samare (Irak) en 1953, est décédé à Rome en 1994. Après avoir travaillé pour des journaux de l'opposition en Irak, il arrive en Italie en 1978 en tant que demandeur d'asile. De 1983 à 1987, il travaille à Rome comme correspondant du Koweït pour le quotidien *Al Watan*. Il traduit en arabe *Il sogno di una cosa* de Pier Paolo Pasolini, des textes d'Antonio Gramsci et des poèmes de Cesare Pavese. Il publie en italien le roman *Lontano da Baghdad* (Roma: Sensibili alle foglie, 1994). Un certain nombre de ses récits et de ses poèmes ont été publiés dans les revues *Versicolori*, *Tracce* et *Linea d'ombra*.

poésie de Laitef, les rivages méditerranéens s'entrecroisent et fixent leur centre provisoire au sein d'une écriture tournée en même temps vers le style précieux et raffiné de la tradition lyrique orientale et celui, plus desséché, de la tradition poétique occidentale du siècle dernier. Le passage demeure toujours inachevé puisque l'inachèvement est la seule raison du voyage, comme nous le lisons dans son poème « Passeggiata » : « Ho una preghiera sulla strada / da percorrere / in una lunga serata, / la mia speranza è l'alba / dei nostri prossimi giorni. / Il mio passo è sviato dal temporale / nella sosta ho messo i finimenti ai cavalli / e d'un grido ho riempito la mia gola ¹⁹ » (Lecomte 110).

Cette réflexion sur la poésie italienne de la migration et la lecture de ces quelques vers de poètes migrants, n'ayant aucune prétention d'exhaustivité, nous montrent l'effet de la dislocation géographique, linguistique, culturelle et identitaire, à quel point elle est en mesure de produire de nouveaux espaces de créativité et de formuler des modèles identitaires polycentriques et changeants. L'intérêt grandissant que la critique internationale porte aux auteurs migrants et à leur production littéraire en prose et en vers nous amène à penser que d'autres contributions et études, non seulement de spécialistes en littérature, mais également de comparatistes, linguistes, anthropologues et sociologues, seront bientôt capables d'apporter des précisions en la matière et de proposer de nouvelles perspectives exégétiques. En l'état actuel des recherches, nous pouvons affirmer que les études sur l'écriture migrante révèlent la crise des principes identitaires élaborés à travers les siècles par la culture européenne dominante et contribuent à repenser dans une perspective interculturelle les systèmes littéraires, politiques et sociaux nationaux qui devront répondre aux questionnements liés à l'impact des vagues migratoires les plus récentes.

Références bibliographiques

ALBERTAZZI, Silvia. *Lo sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali*. Roma: Carocci editore, 2000.

19 « J'ai une prière sur la route / à parcourir / en une longue soirée, / mon espoir c'est l'aube / de nos jours à venir. / Mon pas est fourvoyé par l'orage / à l'arrêt j'ai harnaché mes chevaux / et d'un cri j'ai rempli ma gorge. »

- BEN AMARA, Radhouan e Paola BOI (a cura di). *I volti dell'altro. Letterature della diaspora e migranti*. Cagliari: Edizioni AV, 2003.
- DJEBAR, Assia. *Ces voix qui m'assiègent*. Paris : Albin Michel, 1999.
- GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1996.
- GNISCI, Armando. *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*. Roma: Meltemi, 2003.
- . *editing (doppiaggio)*, *Kùmà*, n° 4, 2002. <www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html> (consulté le 10 juin 2010).
- LECOMTE, Mia (a cura di), *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*. Firenze: Le Lettere, 2006.
- LEED, Eric J. *The Mind of the Traveler*. New York: Basic Books, 1991.
- MAKAPING, Geneviève. *Traiettorie di sguardi. E se gli "altri" foste voi?* Soveria Mannelli: Rubettino, 2001.
- WAKKAS, Yousef. *Terra mobile. Racconti*. Isernia: Cosmo Iannone, 2004.



Anne CASTAING

CERLOM, INALCO

POUR UNE POÉTIQUE DU DIVERS : L'ÉCRITURE DE L'EXIL CHEZ K. B. VAID

Il n'est pas rare aujourd'hui que l'on interroge la littérature indienne d'expression anglaise du point de vue postcolonial, constatant les phénomènes de métissage culturel mais également linguistique¹ dont elle se fait l'espace. Le romancier et essayiste Salman Rushdie, notamment, dont la langue même témoigne de cette hybridité culturelle, la justifie par une biographie complexe nourrie de déplacements, de partitions et de dialogues, par ailleurs mise en scène dans sa fiction. Le roman *Midnight's Children* (1981) pose en effet les jalons d'une écriture où les confusions géographiques et historiques de l'auteur justifient le déploiement d'un imaginaire qu'il qualifie de « polychromatique ». Dès lors, et comme le souligne Rushdie dans son recueil d'essais *Imaginary Homelands* (1991), le roman a pour objet de discuter une « fragmentation du monde » inhérente aux conditions de la modernité, fondées sur un contexte de mouvance et d'hybridité², et dont le romancier s'approprie les manifestations esthétiques.

Néanmoins, si l'adoption de la langue coloniale ne justifie point à elle seule le « caractère postcolonial » de cette littérature indienne que représen-

1 Voir l'article de Lise GUILHAMON, « *Indian English* ou *Masala English* : quelle variété d'anglais pour le roman indien anglophone ? » dans CASTAING, GUILHAMON & ZECCHINI, 219-237.

2 « What appears plain is that it will be a very long time before the peoples of Europe will accept any ideology that claims to have a complete, totalized explanation of the world. [...] This rejection of totalized explanations is the modern condition. And this is where the novel, the form created to discuss the fragmentation of truth, comes in » (Rushdie, 1991 : 422). (« Ce qui apparaît clairement, c'est qu'il se passera un long moment avant que les peuples d'Europe n'acceptent une idéologie qui affirme détenir une explication complète, totale, du monde. [...] Ce rejet des explications globales est la condition moderne. Et c'est là qu'apparaît le roman, la forme créée pour discuter la fragmentation de la vérité. »)

tent Rushdie, Amitav Ghosh et tant d'autres visibles sur la scène française, les littératures indiennes en langues vernaculaires restent, au regard de la critique, peu concernées par les enjeux de la modernité, et dès lors par ces phénomènes de métissage, d'hybridité culturelle, d'acculturation, de confusion identitaire³. Hormis par le biais de la langue, il est indéniable que, dans leurs thématiques mêmes, de nombreux romans dits « indo-anglais » entretiennent des relations étroites et complexes avec l'Occident et témoignent d'un écartèlement entre deux univers culturels dont ils tentent la réconciliation tout autant qu'ils en colmatent les fissures identitaires⁴. Est-ce à dire que les littératures en langues vernaculaires ont échappé aux effets pourtant considérables de l'expérience coloniale, au dialogue engagé entre « Orient » et « Occident », à la fragmentation identitaire induite par la présence britannique, l'accession à l'indépendance, la partition du pays ? Il est évident que non ; mais les manifestations d'une tension identitaire et culturelle y sont moins visibles car moins « thématiques », et cette tension est moins problématisée dans les romans. Il est également certain que l'usage de la langue vernaculaire joue un rôle prépondérant dans ce rapport à l'identité culturelle en permettant à l'écriture d'apaiser les tensions plutôt que de les exacerber par l'affirmation d'une indianité qui se définit, je le montrerai, par des distorsions, des métissages, des dialogues.

Ce constat m'est imposé par la lecture de l'œuvre de Krishna Baldev Vaid, romancier, nouvelliste, dramaturge et essayiste de langue hindi né en

3 « Le processus colonial a de toute évidence joué un rôle déterminant dans l'évolution [des] littératures [indiennes] vers la modernité. Est-il possible d'écrire de la même façon après la rupture coloniale, et ce quelle que soit la langue utilisée ? Cette question est généralement éludée non seulement dans les analyses postcoloniales dans leur version la plus traditionnelle, qui ne prennent pas suffisamment en compte les littératures vernaculaires, mais aussi, à l'autre extrême du spectre intellectuel des recherches sur les littératures d'Asie du sud, par la critique « nativiste » indienne, fondée sur une idéologie du ressourcement identitaire et d'une indianité essentielle et fantasmée. Celle-ci tend alors à négliger l'impact de la théorie postcoloniale dans sa réflexion. Contre les dangers d'une pensée ainsi déshistoricisée, il est urgent de rappeler qu'il est impossible de faire l'économie d'une réflexion sur le rapport historique intime et complexe entre l'expérience coloniale et l'émergence de la littérature moderne du sous-continent indien, rapport qui continue à travailler la littérature indienne contemporaine. » (Castaing, Guilhamon & Zecchini : 11-12).

4 Voir notamment Claudine LEBLANC, *Histoire de la littérature de l'Inde moderne* (Paris : Ellipses, 2006), en particulier les pages 102 à 128.

1927⁵, dont l'écriture tant fictionnelle que théorique trouve ses racines dans une expérience et une écriture de l'exil. Or, si cet exil permet que soit initié un dialogue entre deux habitats culturels, il permet surtout à Vaid d'accéder à ce qu'Edward Said qualifie de « pluralité qui rend l'exilé conscient qu'il existe des dimensions simultanées » (256), et octroie ainsi à la fiction la capacité d'interroger la pertinence des catégories, des identités fixes, des orthodoxies. La fonction thérapeutique de l'écriture est dès lors relayée par une fonction idéologique, voire politique, plus pertinente encore au regard des tensions qui agitent l'Inde contemporaine.

Exil, étrange, étranger

L'« être étranger » et le sentiment d'aliénation qui l'accompagne sont amplement commentés dans les entretiens et les œuvres critiques de K. B. Vaid⁶, et renvoient à une expérience originelle : la Partition de l'Inde en août 1947 et l'exode précipité d'une partie de la population vers l'autre côté de la frontière, dont l'auteur et sa famille, rescapés des massacres intercommunautaires⁷. Son grand roman semi-autobiographique, *Guzrâ huâ zamânâ* (1981)⁸, raconte d'ailleurs près de trente-cinq ans plus tard cette expérience indélébile, vécue par un adolescent rongé de scepticisme. La frontière indo-pakistanaise, bien réelle, exacerbe l'angoisse de l'auteur tant elle se trouve infranchissable : il n'y aura jamais de retour possible, pour des raisons politiques puis personnelles. Pourtant, d'après Vaid, la « conscience » de l'exil naît plutôt de sa réactivation à l'instant où il émigre aux États-Unis en 1966. Il s'y découvre un sentiment qui n'est plus simplement de l'ordre de l'expatriation territoriale mais plutôt de celui de la rupture

5 Plusieurs de ses ouvrages ont été traduits en français : deux recueils de nouvelles (*La Splendeur de Maya*, 2002 ; *Histoire de renaissances*, 2002), un roman (*Lila*, 2004b), une pièce de théâtre (*La Faim, c'est le feu*, 2007), un extrait de roman (*Le Train de Lahore*, 2009).

6 Notamment *Javâb nahîm* (« Pas de réponse », 2002) et *Śîkast kî âvâz* (« La voix de la défaite », 2006).

7 La véritable tragédie humaine que représente la Partition de l'Inde est d'ailleurs très finement analysée par Urvasi Butalia dans un recueil de témoignages où elle privilégie le récit « brut » des victimes : *Les Voix de la Partition Inde-Pakistan* (1998 ; Arles : Actes Sud, 2002).

8 « Le temps passé ».

culturelle et linguistique, qui installe un autre sentiment, celui d'étrangeté, d'« être étranger » – *outsider*, selon les mots de l'auteur (2004a : 297) : il n'appartient pas à cette terre, ne peut en saisir pleinement le langage, la culture, les habitudes. L'exil, note Vaid, s'apparente à l'impression que le monde entier est étranger, que le « chez-moi » n'existe plus, est toujours autre part (2002a : 33). Car de cette étrangeté en naît une autre, plus vaste : étranger sur une terre où il a été envoyé (où il s'est envoyé), il n'appartient plus à aucune terre ; il est hanté par un sentiment de non-appartenance, de *rootlessness*⁹ (2004a : 294-295) qui le projette dans une quête perpétuelle et insatiable de « racines ». C'est là la « perte irrémédiable » qu'Edward Said (250) identifie dans le discours de l'exilé, habité par la certitude d'un inconcevable retour ; d'où cette angoisse diffuse, cette « peur virulente » (250) et ce sentiment d'ennui et d'indifférence verbalisés à la fois par Said et Vaid.

Cette angoisse diffuse et latente, reconnaît Vaid, détermine son œuvre entière ; elle caractérise également celle de Joseph Conrad ou de Mahmoud Darwich, souligne Said et celle de Beckett aussi, d'autres l'ont noté¹⁰. Mais si ce symptôme de l'exilé qu'est la peur investit l'écriture, elle n'en constitue ni la trame ni la problématique : chez Vaid, il s'agit d'*écrire* l'exil plutôt que d'*écrire sur* l'exil, c'est une *poétique* et non une thématique de l'exil que l'œuvre élabore. Un seul texte, publié dans un recueil d'essais, explore certes les symptômes de l'exilé jusque dans son titre (« Portrait de l'artiste en exil ») ; néanmoins, il oblitère l'origine de l'angoisse pour uniquement déclarer son omniprésence. Ce « portrait » s'ouvre sur une phrase qui résume l'ineptie sisyphienne de la démarche incontrôlable de l'exilé :

Apne pravâs ke pacîdâ aur kâfî had tak apnî nazar se bhî posîdâ kâraṅom aur pariṅâmom ko yûm to vah qarîb-qarîb sabah-sâm ṭaṭoltâ hai lekin jab uskâ hâth tak yâ tham jâe yâ apne kâm kî kuvvat use kam hotî, yâ us par se apnâ visvâs use urtâ yâ sîthil hotâ, nazar âe to vah aur sab khayâl aur khvâb aur azâb choṛ un kâraṅom aur pariṅâmom ko ukerne-bînne mem hî apnâ sârâ samay sâmarthya jalâne par majbûr ho jâtâ hai¹¹.

9 « déracinement ».

10 Notamment Julia KRISTEVA, dans « Le père, l'amour, l'exil ». *Polylogue* (Paris : Seuil, 1977 : 137-147).

11 « Du soir au matin, il explore les causes et les conséquences complexes et pour lui assez mystérieuses de son exil mais quand sa main se fatigue ou s'immobilise ou que

Cette écriture essouffée, inépuisable, en quête perpétuelle de la formule exacte jusqu'à la perte de cohérence, caractérise ainsi l'inaptitude de l'exilé à l'enracinement, à la stabilité et à la définition¹². Elle traduit également une quête insatiable de reconstruction, pourtant vaine et absurde, celle-là même que Said identifie dans l'œuvre de Darwich mais que figure plus encore la nouvelle de K.B. Vaid, « L'objet introuvable » (2002c : 200-211), construite sur une longue phrase sans ponctuation autour de la recherche frénétique d'un objet jamais nommé. Cette fragmentation identitaire née de l'exil se justifie d'ailleurs dans la représentation de corps morcelés et incohérents, notamment à la fin du roman *Dûsrâ na koî* (1978)¹³, qui raconte à la première personne les derniers jours d'un vieillard reclus et décati : dans son envol final, le narrateur constate que son corps se fragmente puis que les morceaux se dispersent dans la rue. Dans *Guzrâ huâ zamânâ*, c'est l'image d'un miroir brisé qui ouvre le roman, le narrateur ne pouvant supporter le reflet de son visage.

Plus fréquemment, l'angoisse est incarnée par des figures fantomatiques, à la fois doubles exacts du narrateur et « mortels ennemis » manifestés par une voix venue ressusciter les plus profondes angoisses. Ainsi, dans *Dûsrâ na koî*, cette voix est celle du *buniyâdî savâlom kê bâdsâh*¹⁴ et apparaît inopinément pour interroger le héros sur sa solitude et sa peur de la mort. Dans le roman *Dard lâ davâ* (1975)¹⁵, récit sur le mode de l'absurde d'un bossu affligé d'une douleur lancinante soudain projeté dans un désert sans nom, elle est celle d'un *handard*¹⁶ venu interroger le narrateur sur la réalité et l'origine de son mal. Néanmoins, c'est dans la nouvelle « Mon mortel ennemi » (1962) que le narrateur parvient à définir l'ambiguïté de sa relation

sa détermination à la tâche s'amenuise ou quand sa foi s'envole ou se relâche, on le voit alors abandonner tous les autres rêves pensées peines pour s'obliger à consumer son temps à l'exploration frénétique des causes et des conséquences de son exil » (Vaid, 2006 : 160).

12 Concernant l'expression de l'informulable chez K. B. Vaid, voir aussi Annie MONTAUT, « La Poétique du vide chez Vaid et la résistance à la violence communautaire ». *Littérature et poétiques pluriculturelles en Asie du Sud*, Annie MONTAUT (dir.), *Purushartha* n° 24 (2004) : 113-155.

13 « Il n'y en a pas d'autre. »

14 « L'empereur des questions fondamentales. »

15 « Douleur sans remède. »

16 « Le compatissant. »

à son inquisiteur : « Mais il a quelque chose en commun avec moi, physiquement, même encore. Ce qui à la fois me fait horreur, et en même temps me réjouit bizarrement » (2002b : 281-282). L'aversion caractérise le lien amoureux du narrateur à cet « ennemi intime », cet « étranger » familier niché dans son récit, cette « inquiétante étrangeté » qui correspond bien à la définition freudienne de l'*Unheimlich* : « Ce qui n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement » (Freud 286). Se justifie par là la double relation à cet « étrange » qui provoque à la fois attirance (il est familier) et peur (il est inconnu sous cette forme nouvelle). Si le double est l'ennemi, c'est donc qu'il cristallise la part d'ombre, le « démoniaque », inhérent à l'individu.

Mais il donne surtout forme à l'étranger en soi-même que sont désormais l'auteur et ses narrateurs. Le double démoniaque est cet habitant d'ailleurs, inacceptable mais bien présent, menaçant et fermement repoussé. Car l'angoisse résulte bien d'un rejet et d'une négation de l'altérité, de la différence, mais surtout de leur intériorisation. Clamer « Je ne suis pas un autre », comme le suggère, en hindi, le titre du roman *Dûsrâ na koî*¹⁷, c'est refuser son « être étranger » ainsi que le processus à la source de cette condition, l'exil ; clamer « J'ai mal », comme le narrateur de *Dard lâ davâ*, c'est manifester cette angoisse, à la mesure d'une douleur irrémédiable. Verbaliser ainsi cette étrangeté suffit-il à l'admettre, à l'adopter ? Comment évacuer cette haine de l'autre qui s'avère être une haine de soi-même ? La relation qui s'établit entre aversion de l'étranger et sentiment d'« inquiétante étrangeté », qui formalise une relation entre xénophobie et refoulement, est mise en lumière par Julia Kristeva (1988) dans ses travaux sur le rapport à l'étranger, réel ou fantasmé. Si, écrit-elle, l'étrangeté est inhérente à l'homme, l'acceptation de l'autre n'est possible qu'à l'issue d'une acceptation de nous-mêmes et de la « troublante altérité » (284) qui nous constitue. « Reconnaître son étrangeté » (284), selon ses propres termes, revient donc à accepter le fonctionnement même du psychisme, et à admettre être habité par une ambivalence : le connu et l'inconnu, le familier et l'étrange, le local et l'étranger.

17 En l'absence du pronom et du verbe, le sujet n'est pas clairement défini : *Autre/Dûsrâ, pas/na, quelqu'un/koî*, ce qui se traduit littéralement par « pas quelqu'un d'autre ».

Pour une poétique du divers : errances et aliénation

De fait, le discours des exilés suggère que la seule formulation de la douleur ne réussit guère à l'estomper. Dans ses textes critiques, K.B. Vaid identifie la fièvre, la soif, la quête insatiable qui caractérisent l'exil comme catalyseurs de l'écriture. La valeur thérapeutique de celle-ci est dès lors moindre : écrire perpétuellement et fiévreusement l'exil n'implique en rien qu'il en soit exorcisé, ni la disparition de ses symptômes. Car la tristesse est insurmontable, la faille creusée à jamais, écrit Said ; la douleur, écrit Vaid, est irrémédiable. L'écriture ne guérit guère l'angoisse de l'exil, mais elle *assume* cet exil en se nourrissant d'une expérience de la dislocation identitaire et culturelle, de l'hybridation progressive des références, du dédoublement de la langue. C'est ce qui se caractérise, comme le souligne Edward Said, par une « manière originale de voir le monde », une « conscience de l'existence de dimensions simultanées » (256), l'expérience de la fragmentation se trouvant réinvestie dans une écriture du « divers » qui vient contrecarrer l'écriture de l'aliénation.

Manifestée par une relation incessante à la voix et au point de vue de l'autre, comme en témoigne l'omniprésence des « étrangers » dans *Dard lâ davâ* et *Dûsrâ na koî*, cette écriture du divers entretient surtout un rapport ambigu à l'origine et à la tradition, sans cesse déconstruites par une dé-essentialisation des sources et des références et par une confusion entre local et étranger. Cette ambiguïté justifie d'ailleurs le lien paradoxal de l'auteur à la terre natale. Je le disais, l'expérience originelle de l'exil correspond bien à l'« expulsion » de K.B. Vaid lors de la Partition de l'Inde, événement d'ailleurs largement investi par la littérature indienne. Néanmoins, l'auteur ne formulera et n'interrogera cet « exil » qu'après son départ pour les États-Unis, environ vingt ans plus tard. Une grande partie de ses œuvres, notamment celles qui sont les plus imprégnées d'exil et d'angoisse¹⁸, sera donc écrite à l'étranger. Auteur expatrié qu'on dit coupé de la culture indienne¹⁹, K.B. Vaid subit à cet égard les pires jugements de la part d'une

18 Dont *Dard lâ davâ* et *Dûsrâ na koî*.

19 « In his *avant-garde* works, Vaid denies that he has any interest in society or people. The denial is based on three principles. First, literature should be narrow, parochial, or social. It should construct its 'alternative,' aesthetic universe. Secondly, literature should be concerned only with 'fundamental' matters which, it is assumed, are outside or beyond all social and historical space. Finally, people's concerns are unaesthetic, nay, contemptible, and literature should not compromise itself by reaching out to them.

certaine critique indienne, qui lui reproche un occidentalisme qui va, selon elle, jusqu'au pastiche de ses maîtres – Beckett, Joyce, Sartre, Kafka etc.²⁰ Il est certain que les deux romans de Vaid, par ailleurs traducteur en hindi de *En attendant Godot* et de *Fin de partie*, fourmillent de caractéristiques beckettiennes : discours et situations absurdes, sentiment d'incommunicabilité, passivité des personnages face à des situations extrêmes, personnages éclopés en situation d'errance. L'angoisse dont témoigne l'écriture de Vaid est donc proche de celle mise en scène par Beckett : exacerbée par l'exil, elle est celle de l'homme moderne confronté au chaos d'un monde endommagé, post-Shoah chez Beckett, post-Partition chez Vaid.

Mamoolipan, i.e. ordinariness, infuriates Vaid's aesthete-heroes, which do not wish to mix with the *huzoom* or *bhid* [the crowd]. Rejecting people or *mamooli janata* is assumed to be a necessary step towards "the creation of a new grammar of composition" and "new aesthetic forms". » (Jaidev 132). (« Dans ses textes avant-gardistes, Vaid nie tout intérêt pour la société ou le peuple. Cette négation se base sur trois principes. En premier lieu, la littérature doit se limiter à un axe restreint, être paroissiale ou être sociale. Elle se doit de construire un univers "alternatif" et esthétique. En second lieu, la littérature doit uniquement se concentrer sur des questions "fondamentales" qui, d'après l'auteur, dépassent l'espace social ou historique. Enfin, les préoccupations des gens sont inesthétiques, inutiles et méprisables, et la littérature ne doit pas s'y compromettre. *Mamoolipan*, c'est-à-dire l'"ordinaire", exaspère le héros-esthète vaidien, qui refuse de se mêler au *huzoom* ou *bhid*, "la foule". Rejeter le peuple ou le *mamooli janata* semble être une étape nécessaire dans la "création d'une nouvelle grammaire de composition" et de "nouvelles formes esthétiques". »)

- 20 Commentant trois romans minimalistes de K.B. Vaid (*Bimal urf jāen to kahān jāen*, *Dard lā davā*, *Kālā kolāj*), qu'il qualifie de "Zero books," Jaidev écrit : « The chapter in which Bimal insinuates that he is influenced by his literary uncles is titled « Shall I or shan't I », which seems to have been inspired by « Should I or shouldn't I » in *The Tin Drum*. The hero of *Dard la davā* is given a hump similar to Camus's Caligula, and the narrator-hero of *Kala Collage* not only talks of his "untold [Kafkaesque] crimes" but also of his predicament which is a mix of Camus and Beckett and consists in climbing up and down a ladder. Vaid's anti-novel also has a fantasy about the character losing his whole face, thus establishing his relation with Gogol. » (Jaidev 155-156). (« Le chapitre dans lequel Bimal sous-entend être influencé par ses "parrains" littéraires est intitulé "ferai-je ou ne ferai-je pas ?" titre qui semble s'inspirer du "Dois-je ou ne dois-je pas ?" du *Tambour*. Le héros de *Dard lā davā* est bossu comme le Caligula de Camus, et le narrateur-héros de *Kālā kolāj* n'évoque pas seulement ses "crimes [kafkaïens] inavoués" mais également sa difficile situation, inspirée à la fois de Camus et de Beckett, et qui consiste à monter et descendre inlassablement une échelle. L'anti-roman de Vaid élabore également le fantasme d'un personnage qui perd intégralement son visage, établissant ainsi un lien avec Gogol. »)

Néanmoins, les titres des deux romans *Dûsrâ na koî* et *Dard lâ davâ* empêchent de considérer cette interprétation comme unique et cette écriture de l'aliénation comme exclusivement beckettienne. De fait, le premier renvoie à un fameux vers de la poétesse médiévale indienne Mîrâbâî²¹, qui chante par là son amour incommensurable et exclusif pour le Dieu Krishna. Grande figure de la littérature dévotionnelle, Mîrâbâî incarne avant tout le sacrifice de soi et le renoncement au monde, car il est dit qu'elle abandonna son royaume pour partir en quête de son amant divin. Dans ses chants, elle se fait dès lors une « exilée » solitaire habitée par la souffrance de la séparation²². D'autre part, dans son titre mais également dans ses images (la route, le désert) et son lexique (majoritairement d'origine arabe ou persane), *Dard lâ davâ* fait clairement référence à la poésie persane soufie, avec le terme *dard*, « douleur », élément catalyseur de la quête de l'aspirant soufi²³. Ainsi, le roman se réapproprie une autre forme d'exil, une autre forme d'errance : celui du derviche, du *qalandar*, soufi errant cheminant sur la voie de l'union avec le divin, tant décrit par la poésie persane, dont l'un des grands thèmes est « la douleur de l'exil éprouvée par l'âme loin de sa patrie divine » (Matringe 173).

Les deux romans soulignent dès lors qu'exil et aliénation ne sont des motifs ni exclusivement occidentaux ni même exclusivement postmodernes. Ils renvoient ici à trois différentes traditions de la douleur mises en parallèle, non-hiérarchisées, non exclusives : un discours beckettien, approprié par son traducteur ; une tradition « indigène », celle de la littérature dévotionnelle ; une tradition musulmane, issue de la culture persane et largement réinvestie par la littérature indienne. En ancrant l'angoisse, par la réappropriation de traditions de la douleur, dans une culture « hybride »,

21 « *mhâmârâ rî girdhar gopâl dûsrâm na kûyâm* » (« Pour moi, il n'y en a d'autre que Girdhar Gopâl »). « Girdhar Gopâl » est un autre nom de Krishna.

22 Par exemple : « Comment rencontrer mon seigneur bien-aimé, je ne l'ai jamais su [...] / Le cœur dévoré du feu de la séparation, tout repos me fuit. / Mîrâ est ton esclave ô Girdhar, réunis, personne ne pourra nous séparer. » (Balbir 18)

23 Annemarie Schimmel note en effet qu'un examen statistique indique que les rimes les plus récurrentes chez le poète persan Attar (1140-1230), grande voix de la poésie soufie, sont l'association *mard* (« homme ») et *dard* (« douleur ») (67). Le chemin spirituel de l'homme est donc à la fois empreint d'une souffrance liée à l'absence du divin, et du désir d'une possible union. Sur les caractéristiques mystiques du roman de K.B. Vaid, voir également Anne CASTANG, « Foi, doute et aliénation dans le roman *Dard lâ davâ* (1975) de Krishna Baldev Vaid ». *Archiv Orientalni* 77.1 (2009) : 43-58.

l'auteur anéantit les catégories qui opposent des concepts qui ne sont pas nécessairement opposables : « tradition » et « modernité », quand l'auteur signale justement la contemporanéité du discours de Mirâbâh et l'universalité de l'exil et de la mélancolie de l'exilé ; « mysticisme » et « douleur existentielle », pour ne pas dire Orient et Occident, quand l'auteur met en évidence les correspondances entre ces deux quêtes.

En outre, cette multiplication des sources est relayée par une multiplication des lexiques : en conviant dans ses romans un vocabulaire d'origine sanskrite, arabo-persane, régionale et populaire, Vaid dé-essentialise le hindi en rappelant ses origines complexes et multiples, s'opposant par là aux positions des partisans d'un hindi originel fantasmé, sanskritisé, donc hindou et véhicule d'une « indigénéité » essentielle. Il interroge le rapport à la terre d'origine en soulignant l'ambiguïté de la « racine », car ce qu'il revendique n'est pas *une*, mais *des* cultures, ou plus exactement une culture de la *diversité*. En insistant sur le foisonnement culturel dont son œuvre se fait le miroir et en revendiquant implicitement une influence beckettienne, Vaid parvient à transformer ce qu'Édouard Glissant décrit comme l'unicité de la racine en diversité du rhizome, par la démultiplication du point d'origine qui établit une « poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre » (23). D'après Glissant, si la souffrance de l'exil est induite par l'idéal d'une racine perdue, la convocation du rhizome amoindrit la douleur en anéantissant toute quête identitaire. Vaid convertit donc l'exil en errance, l'unique en divers, l'identité fixe en identité composite, l'orthodoxie en hétérodoxie quand, comme l'écrit Glissant, « l'errance donne avec la négation de tout pôle et de toute métropole » (31), « l'errant récuse l'édit universel, généralisant, qui résumait le monde en une évidence transparente, lui prétendant un sens et une finalité présupposés » (33). Par la poétique du divers qu'elle élabore, la polyphonie, la multiplication des sources et des lexiques, l'affranchissement des identités fixes, l'écriture de Vaid souligne donc que le point d'origine ne se caractérise pas par une culture monolithique mais par une culture hybride, faite de rencontres et d'échanges : rencontres induites par l'Histoire (présence musulmane puis coloniale), ainsi qu'entre culture « moderne » et culture « mythique ». Ainsi, l'indianité définie par Vaid ne procède pas de la simple convocation de critères exotiques, mais de l'expression de ces échanges. Le roman de l'exil a pour fonction de retrouver la terre perdue (et donc d'expurger la douleur de la séparation), non par la catharsis de l'écriture en ce qu'elle formule l'informulable, mais par la poétique et la

langue même en ce qu'elles charrient de l'imaginaire du sujet, inféodé à des enchevêtrements tant individuels que collectifs. L'« imaginaire du sujet », voilà donc ce qui définit son indianité, comme le résume le romancier et essayiste Nirmal Verma :

Je ne demande pas la définition de mon indianité au passé, je ne la suspends pas à des critères occidentaux, je la trouve dans l'univers des signes que m'a légués notre tradition et dans les traces qu'en portent le quotidien de ma vie, nos habitus, nos coutumes et nos croyances. À la vérité, nous n'avons jamais fouillé notre passé pour découvrir notre tradition, nous n'avons pas à la trouver, car notre vie de tous les jours la charrie dans ses images et ses symboles. (43)

Conclusion

L'originalité de cette écriture de l'exil est donc de déjouer les « réflexes » identitaires, de ne pas céder à la tentation d'un nationalisme figé et à la définition d'une langue, d'une culture, d'une Histoire monolithiques. De fait, l'écriture et donc la définition de la patrie peuvent céder aux idéologies diverses, bien souvent nationalistes, et servir la cause de ce fantasme originel dont je parlais : la littérature de la période de lutte indépendantiste (1920-1940), par exemple, déploie un idéal national puisé dans le fonds culturel de l'Inde classique, exclusivement hindoue, évacuant les échanges complexes qui caractérisent l'histoire du pays²⁴. Chez Vaid, l'exil engendre un dépassement de ce monolithisme, un sabotage des catégories et de l'idée même de frontière, une abolition de l'étrangeté. Il s'oppose à la marginalisation des cultures minoritaires, comme celle de l'Islam, pourtant bien « indigène », ou à la dénonciation de tout dialogue avec l'Occident, tous deux stigmatisés dans les discours nationalistes ou dits « nativistes²⁵ », virulents en Inde. L'indianité telle que la conçoit Vaid

24 Voir notamment Francesca ORSINI, *The Hindi Public Sphere, 1920-1940: Language and Literature in the Age of Nationalism* (Delhi: Oxford University Press, 2002).

25 Le poète et critique Satchidanandan définit ainsi le « nativisme » : « Most often a continuation of the orientalist notions of "Indianness" governed by the wrong premises like the privileging of high textuality, the marginalization of non-canonical, performative and anti-hegemonic texts and trends, simplification of our overdetermined literary contexts and movements, aesthetic reductivism and revivalist nostalgia trying to retrieve a supposedly lost metaphysical past. » (« Il ne s'agit souvent de rien de plus que de perpétuer la notion orientaliste d'"indianité", elle-même construite sur des postulats erronés : privilège accordé à la textualité ; marginalisation des textes et des expressions

n'est pas *essentielle*, elle est construite par son Histoire et par les dialogues que cette Histoire est parvenue à engager.

Références bibliographiques

- BALBIR, Nicole (trad.). *Chants mystiques de Mîrâbâî*. Paris : Les Belles Lettres, 1979.
- CASTAING, Anne, Lise GUILHAMON et Laetitia ZECCHINI (dirs). *La Modernité littéraire indienne : Perspectives Postcoloniales*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- FREUD, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté ». *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*. 1919. Paris : Gallimard, 1985. 209-263.
- GLISSANT, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard, 1990.
- JAIDEV. *The Culture of Pastiche: Existential Aestheticism in the Contemporary Hindi Novel*. Shimla: Indian Institute of Advanced Studies, 1993.
- KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Gallimard, 1988.
- MATRINGE, Denis. « La Littérature soufie ». *Les Voies d'Allah, Les Ordres mystiques dans l'Islam des origines à aujourd'hui*. Dir. Alexandre POPOVIC & Gilles VEINSTEIN. Paris : Fayard, 1996. 173-184.
- RUSHDIE, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism*. London: Penguin, 1991.
- . *Midnight's Children*. London: Picador, 1981.
- SAID, Edward W. « Réflexions sur l'exil ». *Réflexions sur l'exil et autres essais*. 2000. Arles : Actes Sud, 2008. 241-257.
- SCHIMMEL, Annemarie. *Introduction au monde du soufisme*. 2000. Saint-Jean-de-Braye : Dangles, 2004.
- VAID, Krishna Baldev. *Dard lâ davâ*. Bikaner: Vagdevi Prakashan, 1975.
- . *Dûsrâ na koî*. Hapur: Parichaya Prakashan, 1978.

qui seraient non-canoniques, non-hégémoniques ou performatifs ; simplification des mouvements et des contextes littéraires surdéterminés ; réductionnisme esthétique ; nostalgie "essentialiste" pour tenter de retrouver un passé métaphysique qu'on aurait soi-disant perdu ». K. SATCHIDANANDAN, *Indian Literature. Positions and propositions* (Delhi: Pencraft International, 1999 : 28).

- *Javâb nahîm*. Delhi: National Publishing House, 2002. [2002a]
 - *La Splendeur de Maya* (nouvelles traduites du hindi et postfacées par Annie Montaut). Paris : Caractères, 2002. [2002b]
 - *Histoire de renaissances* (nouvelles traduites du hindi et annotées par Annie Montaut). Paris : Langues & Mondes/L'Asiathèque, 2002. [2002c]
 - « Partition, exil, fragmentation ». Choix de textes et présentation par Annie Montaut. *Littérature et poétiques pluriculturelles en Asie du Sud*. Dir. Annie Montaut. *Purushartha* n°24, 2004 : 285-315. [2004a]
 - *Lila* (roman traduit du hindi [*Lîlâ*] par Anne Castaing et Annie Montaut, préfacé par Annie Montaut). Paris : Caractères, 2004. [2004b]
 - *Śîkast kî âvâz*. Delhi: Rajpal, 2006.
 - *La Faim, c'est le feu* (pièce traduite du hindi par Muriel Calvet et Jyoti Garin). Paris : Langues & Mondes/L'Asiathèque, 2007.
 - « Le Train de Lahore ». Extrait du roman *Guzrâ huâ zamânâ*, traduit du hindi par Annie Montaut. *La Modernité littéraire indienne : Perspectives postcoloniales*. Dirs. Anne Castaing, Lise Guilhamon & Laetitia Zecchini. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009. 143-166.
- VERMA, Nirmal. « L'Art et la conscience dans l'Inde d'aujourd'hui ». *Littérature et poétiques pluriculturelles en Asie du Sud*. Dir. Annie MONTAUT. *Purushartha* n° 24, 2004 : 39-75.



Pascal FOBAH Éblin

Université de Bouaké, Côte d'Ivoire

ET THÔT ¹ TOMBA SUR LA TÊTE : LE RÉGIME DE L'ALTÉRATION CODIQUE ² DANS LA POÉSIE AFRICAINE

Introduction

Le discours poétique africain contemporain est un discours dont la situation est paradoxale. Tout en se réclamant d'une langue d'écriture étrangère adoptée à la suite du contact des cultures (en l'occurrence, la langue française pour l'aire qui nous intéresse), il est le dépositaire d'une esthétique héritée d'un code culturel antérieur à la langue d'emprunt. Les contributions métapoétiques de certains créateurs illustrent bien la double origine de ce discours, avec une préférence nettement affichée pour les sources orales africaines. En témoignent les propos du Sénégalais Léopold Sédar Senghor, du Burkinabé Frédéric Pacéré Titinga et de l'Ivoirien Bernard Zadi Zaourou, trois poètes qui exposent leurs opinions respectives dans une perspective diachronique :

-
- 1 Dieu de l'écriture, de la sagesse, de la parole divine, scribe de Maât et messenger des dieux dans la mythologie égyptienne. Il est considéré comme l'inventeur de l'écriture et du langage.
 - 2 Ce terme est utilisé ordinairement pour désigner la langue dans un contexte pluri-linguistique. Nous l'utilisons ici pour désigner le code scripturaire de la pratique poétique occidentale et le code culturel de l'esthétique poétique de l'oralité qui constituent les deux champs littéraires dont relève la poésie africaine. En tant que régime discursif, l'altération codique est soumise à des manifestations textuelles graduelles, variables, faibles en certains endroits, quand la présence de l'oralité ne déstructure pas le système de l'écriture, et forts en d'autres, quand l'oralité semble nier au système de l'écriture le droit à l'existence.

Si l'on veut nous trouver des maîtres, il serait plus sage de les chercher du côté de l'Afrique. Comme les lamantins vont boire à la source de Simal. (Senghor, 1964a : 156)
Je n'ai pas à cœur de m'imposer des règles de conduite édictées ailleurs que dans mon milieu. [...] Je tiens à ne chercher référence que par rapport à mon propre milieu. (Grah-Mel 19)
Moi j'ai été éduqué vraiment au strict plan traditionnel, je n'ai pas eu l'impression d'avoir divorcé avec ma culture. Et lorsque je crée, je crée selon le modèle de gens comme Dibéro [un poète traditionnel] qui ont été des maîtres au vrai sens le plus strict du terme. (Grah-Mel 19)

Ces discours métapoétiques indiquent un horizon de production et de réception culturel. Ils soulignent ainsi, de manière implicite, qu'aussi bien le français (en tant que langue d'écriture) que l'oralité africaine imposent leurs logiques spécifiques (discursives et poétiques) aux créations poétiques africaines contemporaines.

Cependant, le fait que l'une (l'oralité africaine) se retrouve déplacée dans la pratique scripturaire n'est pas sans susciter des interrogations relatives à sa survivance comme régime esthétique reposant sur des pratiques artistiques non écrites. Comment l'oralité, en tant que pratique artistique – à fondement culturel traditionnel – à partir de laquelle le poète africain s'ouvre au dialogue interculturel peut-elle informer l'écriture poétique et parvenir à résister à l'effet phagocytaire de l'écriture au point qu'aujourd'hui, on n'hésite pas à parler de néo-oralité ? Subsidièrement se pose également le problème de la représentativité ainsi que de la cohabitation des deux pôles de l'écriture et de l'oralité africaine dans le produit fini que constitue l'œuvre littéraire. Cet article examine donc l'enracinement des poèmes africains dans la tradition orale et les effets que celui-ci produit aux niveaux de l'énonciation et du système générique. Il se veut une étude de poétique visant à déterminer le fonctionnement du discours poétique africain lorsqu'il est soumis à l'influence du régime esthétique de l'oralité.

Écriture et oralité : deux logiques contradictoires

L'écriture et l'oralité sont deux modes d'approche et de traitement du littéraire : l'un par des signes graphiques, et l'autre au moyen de la parole proférée dans des conditions artistiques traditionnelles. Ainsi, si l'un fige les manifestations discursives sur le papier, l'autre les soumet à la dynamique communicationnelle de la prolation langagière dans un espace et un lieu déterminés. Comme tels, ils participent de deux logiques contradictoires

dépendantes d'une organisation énonciative et d'une esthétique poétique divergentes.

L'écrit poétique

La règle énonciative de la genericité poétique – qui détermine l'horizon d'attente de ce discours – postule qu'une seule instance discursive est chargée de toute l'énonciation. En effet, l'activité énonciative y est le seul fait du poète qui structure tout le discours et prend en charge tout le dit textuel. Il est à la fois le locuteur (celui dont dépend l'acte de langage) et l'énonciateur de son texte, c'est-à-dire la source de tous les actes illocutoires et de tous les points de vue qui traversent le discours. Cette structure monophonique du discours poétique a été soulignée par Mikhaïl Bakhtine pour qui aucune distance n'existe entre le poète et ses mots. Celui-ci est « en possession totale et personnelle de son langage », assure « la pleine responsabilité de tous ses aspects et les soumet à ses intentions à lui et rien qu'à elles » (Bakhtine 117). Cela veut dire que les mots employés sont de lui et de lui seul. L'unicité du locuteur dans le régime énonciatif du poétique marque un fonctionnement langagier arrimé au jeu lyrique. Mais cette esthétique de l'énonciation n'est pas le seul trait caractéristique de la pratique scripturaire dans le cadre du discours poétique. En effet, l'écrit poétique peut être aussi l'objet d'une genericité restreinte. Le paradigme de la « poésie pure » institué par Mallarmé (368) comme absence des marques textuelles liées à la narrativité demeurerait jusqu'à une époque récente le baromètre de la pratique poétique. La taxinomie aristotélicienne restait, dans ce contexte, la règle, même si des tentatives de fusion avaient été expérimentées quelquefois par des créateurs audacieux et rebelles à cette orthodoxie poétique.

Ces contraintes générico-énonciatives marquent structurellement et fondamentalement tout discours estampillé « poésie » dans la tradition poétique française qui sert de référence à ce discours sur les rapports entre l'écrit poétique et la tradition orale. Dans le contexte africain de la zone francophone, on peut voir cette forme d'écriture comme l'influence que la pratique poétique française exerce sur l'activité des écrivains. Leur initiation à l'écriture procède de l'étude de la littérature française pendant leur cursus scolaire et/ou universitaire. Ce jugement ne saurait cependant s'appliquer à toute leur pratique de la poésie. Ils écrivent certes en français, selon certains canons de l'esthétique poétique française, mais demeurent foncièrement

africains par l'adoption de modes énonciatifs et génériques relevant de la pratique poétique orale. L'écriture poétique française leur fournit un cadre formel, tandis que la tradition africaine introduit la rupture dans cette norme poétique d'origine aristotélicienne.

Caractéristiques esthétiques de la pratique littéraire oraliste

La rhétorique discursive en vigueur dans la pratique littéraire traditionnelle est aux antipodes des archétypes énonciatifs de l'écrit, justement parce qu'elle relève d'une culture de l'oralité soumise à des contraintes spatio-temporelles et à la présence effective des acteurs de l'échange dialogué. On la retrouve dans les veillées poétiques ou lors des soirées de contes, mais elle trouve sa source dans les assemblées populaires villageoises, plus précisément dans les assemblées juridiques.

Dans l'espace traditionnel, le discours poétique est conçu pour être orienté vers un allocataire inscrit dans le réseau communicationnel et sa participation est exigée ou sollicitée dans le processus de circulation de la parole. La structuration énonciative est cependant loin d'être binaire. La relation énonciative autour de laquelle se construisent et se vivent les veillées poétiques (au sens générique du terme) implique trois instances discursives : un locuteur principal, un locuteur secondaire et un auditoire. Bernard Zadi Zaourou nomme ce locuteur second « agent rythmique », tandis que Jean Cauvin l'appelle « l'intermédiaire » (12). Ce peut être un autre poète, le public-chœur ou même un instrument de musique utilisé comme poète secondaire. Il participe activement au processus de proclamation de la parole poétique en accompagnant le locuteur premier dans le circuit d'émission du message. Le processus de circulation de la parole est donc ternaire. Zadi Zaourou décrit cette logique oratoire de la façon suivante :

Un premier émetteur E1 parle et encode un message M1. Un premier récepteur R1 reçoit ce message. Il l'accomplit en lui incorporant un rythme puisqu'il ponctue de manière extrêmement mesurée la parole de E1. C'est précisément parce qu'il joue un tel rôle que nous dénommons agent rythmique le récepteur R1. [...]

Quand cesse de parler E1, R1 se convertit en son contraire et, de récepteur qu'il était, devient à son tour émetteur (E2). Ce nouvel émetteur, après avoir synthétisé, enjolivé, désamorcé etc. le message M1 de E1, le transmet à un deuxième récepteur R2. [...]

R2 recevant le message M2 peut réagir de diverses manières (commentaires, approbations, désapprobations, interrogations, etc.). (1981 : 548-550)

La finalité de ce fonctionnement discursif est liée à la société d'alors qui a conçu des mécanismes oratoires pour régler les litiges en évitant la confrontation directe des principaux acteurs ou pour faire participer l'auditoire à l'acte de création littéraire. Toutes les productions littéraires traditionnelles africaines constituent, à cause de ce fonctionnement discursif binaire ou ternaire (quand le réseau communicationnel fonctionne à plein régime), des arts du spectacle, des actes ludiques destinés aussi bien à amuser le peuple qu'à l'instruire. Aussi Senghor soutiendra-t-il que « toute manifestation d'art [dans l'Afrique traditionnelle] est collective, faite par tous avec la participation de tous » (1964b : 207).

Le régime participationniste qui fait de trois acteurs les protagonistes de l'énonciation aménage une place particulière à l'agent rythmique. En tant qu'instance locutrice, il est le double du poète principal et donc co-énonciateur du discours proféré. Entre lui et le locuteur premier s'instaurent des relations intersubjectives d'indissociabilité, marques de leur complicité. Parmi les poètes africains, Bernard Zadi Zaourou et Jean-Marie Adiaffi sont, sans conteste, ceux qui ont le mieux exploité les ressources langagières offertes par la co-locution. Chez le premier, c'est le personnage de Dowré qui est le double du poète, lequel se nomme de manière indifférenciée « Dinard Nawayou », « Odwapayi » ou « Bottey Moum'koussa » (2002 : 19, 94, 130). Chez le second, ce sont le griot ou les instruments de musique traditionnels qui assument le rôle de co-énonciateur :

Multiplie ma voix et que s'amplifie mon poème
Dowré mon frère
[...]
Dowré
Chantons à l'unisson l'hymne au fleuve du souterrain pays
Le fleuve de la parole où toute mangrove est gerbe de mots
sonores et fleuris, rumeur de mots et souffle des ancêtres
s'activant pour que démarre la danse rituelle des mots
à corps rythmé ... La poésie (Zadi Zaourou, 2002 : 25, 135-136)

Frappe-moi ça balafon
Frappe-moi ça cora
Frappe-moi ça tam-tam
Paroles de pierre
Paroles d'épines
[...]
Répète-moi ça griot
Souffle-moi ça balafon

Lis-moi ça tam-tam sacré Attoungblan
Dis-moi ça voix sacrée d'Attoungblan

C'EST FANTASTIQUE
C'EST MERVEILLEUX (Adiaffi 5, 73-74)

Ces auteurs essaient donc de faire participer le locuteur second au circuit discursif comme co-constructeur de l'acte énonciatif. Par cette inscription, dans l'écriture, de la rhétorique oraliste de l'échange entre le poète principal et le poète secondaire, ils placent leurs textes sous le registre critique des théories polyphoniques qui distinguent locuteur et énonciateurs et décrivent leurs particularités discursives. Pour Oswald Ducrot, qui a été l'un des premiers à établir cette différence, le locuteur est celui « à qui l'ont doit imputer la responsabilité de [l']énoncé » (193). Les énonciateurs, en revanche, sont « ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils « parlent », c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles » (204). Plus loin, il décrit comment ces deux instances discursives interviennent dans le texte :

Le locuteur, responsable de l'énoncé, donne existence, au moyen de celui-ci, à des énonciateurs dont il organise les points de vue et les attitudes. Et sa position propre peut se manifester soit parce qu'il s'assimile à tel ou tel des énonciateurs, en le prenant pour représentant (l'énonciateur est alors actualisé), soit simplement parce qu'il a choisi de les faire apparaître et que leur apparition reste significative, même s'il ne s'assimile pas à eux. [...] L'énonciateur n'est pas responsable du matériel linguistique utilisé, qui est imputé au locuteur. (205)

Si l'on relit les textes de Zadi Zaourou et Adiaffi à la lumière de ces théories, on peut considérer que le locuteur-énonciateur principal, le poète (L1/E1), délègue une partie de ses fonctions auctoriales au locuteur second (L2). Sous ses propos se laisse donc entendre la voix de L2. Mais celui-ci n'assume pas, chez Adiaffi, la responsabilité de l'énonciation, qui ferait de lui un énonciateur second animé d'opinions et de points de vue propres, ainsi que le souligne la séquence citée ci-dessus, répétée vingt-cinq fois sur l'ensemble des 101 pages du poème. Chez Zadi Zaourou, en revanche, la posture énonciative est tout autre. Même si les manifestations textuelles de L2 se limitent à des formules synthétiques répétées un certain nombre de fois – ce qui est conforme à ce qui se passe dans l'espace traditionnel : « L'agent rythmique reprend en des formules brèves et souvent enrichies symboliquement le discours de E1 » (Zadi Zaourou, 1981 : 554) –

sémantiquement celles-ci sont liées au thème développé par L1/E1. Le terme « didiga », la formule « Rouge est ma lune / Rouge au lendemain des mélasses d'Accra » et certaines expressions idiomatiques interjectives africaines (« Okpô », « Yééké », « Yaako », « Tempiri³ », etc.) constituent les manifestations concrètes de L2 dans l'espace textuel. Ces formules ont une fonction autonymique⁴ par rapport à la séquence textuelle qui les précède. En traduisant la réaction de L2 qui se double, dans sa construction linguistique, d'une reprise synthétique de la séquence précédente, ces formules réitératives servent à connoter le caractère incompréhensible, révoltant, méprisant ou déplorable des faits évoqués. Dans cette perspective, leur accentuation modale⁵ mérite d'être soulignée. « Didiga » apparaît quand la séquence textuelle énonce une situation incompréhensible, qui dépasse l'entendement humain, alors que « Rouge est ma lune... » traduit le dépit de L2 face au renversement des institutions républicaines en 1966 au Ghana, et que les formules interjectives empruntées au terroir local expriment diverses réactions émotionnelles. Ici, L2 est pourvu d'un point de vue modal et rend compte de sa réaction par rapport au dit, ce qui l'érige en énonciateur second. Nous avons ainsi une mise en scène énonciative de deux positions différentes. L1/E1 (le poète) déploie le contenu de son discours en diverses propositions étalées sur plusieurs vers, voire plusieurs pages, alors que L2/E2 (l'agent rythmique) expose une attitude modale qui en est le commentaire. L1/E1 et L2/E2 co-construisent ainsi un point de vue commun. Leurs interventions, dans la surface textuelle, portent sur des portions lexicales, syntagmatiques ou phrastiques différentes

3 Le terme « didiga » n'a pas d'équivalent en français. Il est, dans la culture bété (en Côte d'Ivoire) de l'auteur, un art de l'impensable (il appartient à la catégorie des récits fantastiques) créé par les chasseurs pour évoquer les situations insolites vécues pendant leurs parties de chasse nocturne. Son emploi poétique ne garde que le sens de situations humainement inimaginables. « Okpô », « Yaako » et « Yééké » expriment en langue baoulé le mépris, une marque de compassion (pour les deux premiers) et une surprise teintée d'indignation en langue bété (pour le dernier). Toutes ces langues sont parlées par des ethnies de Côte d'Ivoire. « Tempiri » est, lui, un terme injurieux en langue moré du Burkina Faso. Zadi Zaourou explique tous ces termes dans des notes de bas de page (pages 11, 19, 21, 66 et 69 de son long poème *Fer de lance*).

4 L'autonymie renvoie à un emploi dédoublé, par quasi-synonymie et réduction synthétique, d'un énoncé ou d'une séquence textuelle (cf. Authier-Revuz 18-31).

5 La modalité traduit « l'attitude du locuteur par rapport au contenu propositionnel de son énoncé » (Le Querler 14).

mais pareilles aussi, surtout celles qui relèvent de l'activité énonciative de L2. Ses actes discursifs sont autant son œuvre que celle du poète-scripteur. Au plan linguistique, le jeu textuel de la co-énonciation induit un mélange de registres dans lequel le familier, quelquefois même le trivial le dispute au langage soutenu du discours poétique écrit. Cette oscillation langagière est source d'enrichissement tonal. La fragmentation polyphonique de la parole du poète engendre une énonciation qui diffère de celle traditionnellement reconnue au discours poétique puisqu'elle est une particularité énonciative des textes dramatiques et romanesques. La dislocation de la parole poétique calquée sur les discours précités participe donc du jeu du poète pour varier ses postures énonciatives.

La structure polyphonique des tournures réitératives est donc un artifice littéraire. Il s'agit d'une modalisation auctoriale à fonctionnement autonymique. Le locuteur-énonciateur poète (L1/E1) « se construit deux positions énonciatives : un premier énonciateur produit une énonciation alors qu'un autre énonciateur effectue un commentaire sur un élément relevant de la première énonciation » (Vion 216). Il y a auto-dialogisation supportée par un dédoublement énonciatif. Le locuteur-énonciateur second (L2/E2) n'est ainsi qu'un être discursif construit par L1/E1, le scripteur patent, pour restituer l'atmosphère intersubjective d'indissociabilité de L1 et L2 dans la parole poétique orale où poète principal et poète secondaire pouvaient être effectivement présents. La co-énonciation se présente alors comme un acte de langage accompli fictivement pour porter des commentaires (des gloses méta-énonciatives) sur le discours en construction. Ce simulacre de co-énonciation est bâti sur un implicite discursif culturel. L'échange dialogué que le poète – seul maître du discours – instaure avec son double poétique se trouve alors virtualisé. Il s'agit davantage d'un effet d'écriture que d'échanges alternatifs réels.

En intégrant à leur écriture un mode énonciatif ritualisé dans la pratique poétique orale, les poètes africains génèrent dans la surface textuelle des structures dialogiques, des postures énonciatives que la tradition scripturaire ne leur offre pas ; cela contribue fortement à l'épaississement énonciatif du texte. Sous la première couche énonciative du poète assumant l'acte de parole se glissent des couches secondaires qui portent les faits d'une énonciation appartenant à quelqu'un d'autre. Le texte se gonfle ainsi de voix.

La pratique poétique traditionnelle est aussi caractérisée, au niveau de la généricité, par une approche négative de la catégorisation générique issue des théories aristotéliennes. Certains textes affichent ainsi une esthétique de l'hybridation caractérisée par la convocation de genres étrangers tels que le narratif et le dramatique. Dans l'espace traditionnel, l'abondante littérature sur la taxinomie aristotélienne et les théories exclusives de Stéphane Mallarmé, ainsi que leurs effets dans la construction d'une orthodoxie poétique, ne sont pas connus de nos artistes. Aussi la norme du cloisonnement générique d'où cette orthodoxie poétique tire sa substance présente-t-elle des limites face à une pratique artistique conçue comme totalisation générique. Si, dans le monde occidental, cette pratique peut être historicisée par une remise en question de l'orthodoxie poétique à partir du XX^e siècle (Combe 70-75), en Afrique, elle est un héritage qui a été intégré à l'activité scripturaire comme continuité d'une praxis ancestrale. D'ailleurs, la notion même de « poésie » n'existe pas dans les langues africaines. Le terme équivalent qu'on pourrait lui trouver est celui de « parole belle ⁶ ». Celui-ci ne sépare pas les genres mais relève tout ce qui est constitutif de la beauté formelle. Les effets d'une telle pratique dans l'activité scripturaire s'appréhendent dans la complexification de la catégorisation générique des textes.

Une déixis poétique problématique

Ce titre traduit le bouleversement ⁷ de l'horizon de réception du poétique et les classifications génériques existantes. Celui-ci est provoqué par la présence, dans le discours, de genres étrangers. On note d'abord une tendance à la narrativisation du poétique qui repose sur diverses configurations temporelles rétrospectives (aoristique, perfectif ou imperfectif) ou sur une énonciation posée comme contemporaine de l'événement racontée alors que le récit est, lui-même, tout entier ancré dans le révolu. Dans ces deux cas, on a toujours une forme de narration ordinaire que Marc Dominicy considère comme étrangère à la poésie, « sa finalité principale » étant « de *décrire*,

6 Dans les langues africaines, un même terme peut servir à désigner indifféremment plusieurs catégories génériques.

7 Les manifestations discursives des genres dont la présence n'entraîne pas une désagrégation de l'espace et de la typographie du poétique sont ici ignorées, leur cohabitation avec le poétique étant tolérée par la tradition littéraire.

grâce à la manipulation individualisante des prototypes, un réseau causal et temporel qui organise un ensemble particulier d'événements, en rendant intelligible leur détermination physique ou psychologique » (1994 : 132) :

Je connais une montagne haute au nord
De Yaoundé où l'on peut voir danser le soleil
Et son va-et-vient galactique de la Saint-Jean
D'hiver à la Saint-Jean d'été. Un prophète
De malheur a été tué ce matin dans la ville,
L'assassin, un vagabond, a été appréhendé
Par la police et il a avoué : cet homme a dit
Les gens de ce pays sont pauvres et c'est pourquoi
Moi je l'ai tué. (Bélinga 49)

Dansons nos rêves
Allons dansons nos rêves
Mais son pays était fini
L'homme devint fou pour de bon
Il marcha
Il marcha
Il marcha en lisant des rêves
À des gens qui ne savaient plus dessiner
Sur leur cœur le mot amour
Il savait que son pays était fini
Une chanson
Montre ton sexe
Pour nourrir ta vie
Montre ton odeur (Mam Kandet 25)

Sous-catégorie du narratif, l'écriture dialoguée manifeste l'investissement discursif de diverses instances énonciatives. La présence de cette écriture marque l'irruption, dans le poétique, de la rhétorique de l'échange (prise en charge multiple du discours). La structure dialogale (par l'alternance des répliques), quelquefois même dialogique, sémiotiquement inhérente au narratif et au dramatique, entre ainsi dans le poétique – pratique que l'on peut illustrer par les passages suivants :

Le roi : « Telle est ma parole. Notables et griots
annoncez parole de roi »
Notables et griots : « Parole du roi parole d'or
à suspendre dans le cœur comme feuillage d'acajou
au ciel »
Le roi : « Annoncez parole du roi »
Le village : « Ô roi le village écoute la parole
du roi, ô roi le village entend la parole du roi » (Adiaffi 78)

– Je te vois femme, détendue... allongée sur un lit d'arc-en-ciel et le coude appuyé sur un coussin d'étoiles pubères.
– Ce n'est pas un lit que tu vois là, Dowré.
Ce n'est pas non plus un coussin !
Quand vibre ton tympan
Tu crois aussi entendre ma voix
Mais ce n'est pas ma voix car je n'ai pas de voix
– Mais ... quoi donc ? ... que vois-je... ?
Femme, ah ! vivant kaléidoscope ... (Zadi Zaourou, 2002 : 169-170)

Ce bébé nègre est
Souffrant,
Malade !
Fièvre !
Coma !
Ton pays a pour beaux noms
LA LIBERTÉ,
L'ÉGALITÉ,
LA FRATERNITÉ !
Peut-on oser,
Oser utiliser,
Ce fil de la Maison,
Pour appeler,
Les hommes de la Science ?
Nègre,
Pourquoi ce bébé,
N'est-il pas
Mort,
Mort,
Comme on meurt
Au Biafra ! (Pacéré Titinga 32-33)

Ces plages dialogales rappellent les stratégies de théâtralisation du conteur traditionnel africain. Par son statut, il est, en effet, amené à jouer plusieurs rôles à la fois en changeant de timbre et de mimique. Mais il est à noter que derrière le personnel énonciatif hétérogène, on retrouve le poète. C'est lui seul qui parle en se démultipliant actorialement. Cette multiplicité des voix dans le texte est une énonciation feinte. Il s'agit, en fait, d'une structuration énonciative sui-réflexive.

La pratique intergénérique qui vient d'être décrite a pour effet de rendre les frontières génériques incertaines et de complexifier la saisie du poétique par rapport à l'estampillage affiché en première de couverture : il y a dépassement des règles de la typologisation générique. Elle ne peut se comprendre qu'en référence à la tradition africaine dans laquelle la poésie comme catégorie générique spécifique n'existe pas ; le concept équivalent

qu'on pourrait lui trouver étant, nous l'avons dit plus haut, celui de « parole belle ». La parole belle, comme parole artistique proférée, prend sa beauté où elle veut. La beauté n'a pas de limite. Elle est un projet artistique, toujours en quête d'elle-même. On y met alors tout et tout y est mélangé.

Le fonctionnement intergénérique du discours poétique africain, en affichant une approche de l'activité scripturaire orientée vers la logique fusionnelle, produit une diversification topographique de l'espace du poétique qu'il faut considérer comme une déstructuration de l'espace traditionnel admis par la pratique poétique d'avant le xx^e siècle. En effet, la narrativité et la théâtralité, parce qu'elles relèvent de catégories génériques ordinairement a-poétiques, provoquent par leur présence dans le discours poétique une extension de ce champ discursif qui rend inopérante l'appréhension traditionnelle que l'on en a. La co-présence de ces genres constitue ainsi une entreprise d'écartèlement des frontières du poétique. On aurait pu s'attendre à une co-présence dysharmonique, en référence au sens premier du terme de dislocation qui oriente tout ce développement. Mais il n'en est rien. Même si l'inclusion du narratif et du dramatique donne une poésie aux frontières disloquées, celles-ci sont loin d'être dénaturées. Parce que l'inclusion du narratif et du dramatique dans le poétique efface respectivement les propriétés de la narration ordinaire et celles de la double énonciation, ces genres finissent par être soumis aux deux lois du discours poétique pensées par Dominicy : « l'indétermination poétique » (absence apparente de sens) et « la prise en charge du discours par un énonciateur universel (une « voix commune ») qui range les entités nommées sous des prototypes *donnés* comme préexistants » (1994 : 130-131). Cela donne naissance à une poésie « n'zassa⁸ » dans laquelle ces genres prennent place comme modalités d'énonciation spécifiques. Dans ce cas-là, ils ne sont plus à considérer comme des morceaux de récit ou de théâtre mais comme des éléments d'une figuration langagière (au sens rhétorique du terme) génériquement structurée. L'actualisation discursive de l'esthétique poétique orale de

8 Le « n'zassa » est un pagne à part parmi ceux produits par les tisserands et tailleurs africains. C'est un « pagne multi-pagne », c'est-à-dire confectionné avec des morceaux de pagnes différents ou de tissus multicolores. Le « n'zassa » est un genre de tapisserie typé dans la conscience populaire. Son irruption dans le vocabulaire de la critique littéraire est le fait de Jean-Marie Adiaffi qui, à la quatrième de couverture de *Les Naufragés de l'intelligence*, qualifie son œuvre de genre « n'zassa, genre sans genre » de prédilection précis, mêlant harmonieusement épopée, poésie, prose et essai. »

l'intergénéricité produit ainsi dans la textualité des effets qui dépassent le niveau de la généralité et touchent le domaine du sens.

Cela entraîne une opacité sémantique provoquée par l'accroissement de l'indétermination sémantique dont la non prise en charge caractérise, selon Dominicy (1994 : 121), la modalité poétique. Pour lui, cette indétermination sémantique ne peut être résolue qu'en considérant que l'énoncé poétique est pris en charge par « un énonciateur universel » qui fait se déplier des prototypes dans l'espace discursif. Les conclusions de Dominicy trouvent une application pertinente dans l'étude des effets sémantiques de la pratique intergénéricité dans la mesure où certains textes affichent ostensiblement une narrativité et/ou une théâtralité poétiques, c'est-à-dire qu'ils fonctionnent hors de toute pragmatique narrative et dramatique précise. La fictionnalité (l'histoire racontée) et le jeu des personnages en interlocution ne sont plus inscrits, dans ce cas, dans la linéarité factuelle mais sont discontinués, non singulatifs. Ils dépassent donc le dit anecdotique, hypostasié par un emploi déviant. Celui-ci brouille le système de la référentiation et produit un effet d'étrangeté non seulement par rapport à la logique habituelle de l'échange mais aussi par rapport aux lois de temporalité et de causalité diégétiques de la séquence narrative. Ce fonctionnement discursif engendre une densification de l'espace du poétique, c'est-à-dire son extension typographique. Déjà, à l'époque de la négritude, Léopold Sédar Senghor se penchait sur le caractère fortement poétique des morceaux de récit :

Dans notre littérature (orale), la poésie se sépare difficilement de la prose ; elles alternent dans un même morceau. La prose elle-même est souvent animée d'un souffle tout poétique. Cependant, les deux ne se confondent pas dans l'esprit de l'indigène, et les parties lyriques des récits ne sont pas de la prose rythmée, comme on l'a dit parfois, mais de l'authentique poésie. (Ngandu N'kashama 81-82)

Le raisonnement qui suit a donc pour but de proposer une solution au problème posé par la déixis poétique en pratique intergénéricité ; la généralité déviante des morceaux de narration et de théâtre fait penser à une narrativité et à une théâtralité poétiques.

Comme discursivités dépassant le dit anecdotique, la narrativité et la théâtralité revêtent, en fait, une figuralité indiquant un rapport au monde de type évocatif, c'est-à-dire qui cherche à susciter l'émergence d'une repré-

sentation prototypique⁹. L'entreprise intergénérique construit ainsi l'appréhension du monde du sujet énonçant. Le mondain appréhendé (l'image qui est donnée du monde) à travers ces formes sémantiques spécifiques, à codification générique, est empreint de la subjectivité de ce sujet. La séquence dramatique de *D'éclairs et de foudres* de Jean-Marie Adiaffi illustre ce fonctionnement textuel. La scène énonciative de type dialogal campe, au-delà des rapports assez paradoxaux entre un roi et ses sujets (aspect singulier, anecdotique), une mauvaise gouvernance prototypique (un modèle général). Les personnages du roi et du village « instancient des prototypes communément partagés » (Dominicy, 1996 : 9) du dictateur africain et du peuple meurtri. La séquence textuelle constitue, dès lors, une discursivité dysphorique de la nature dictatoriale des régimes politiques dans l'Afrique des indépendances. Il y a ainsi, derrière la singularité factuelle, une intellection d'émotions qui l'érige en catégorie générale, continentale. Cela dénote, s'il en était besoin, que le morceau de théâtre est poétique dans son essence et constitue une modalité énonciative de la poésie « n'zassa ». Il n'implique donc pas une crise en tant que telle de la généricité dans le champ du poétique.

Conclusion

À l'issue de cette étude, on peut conclure que la contamination du système de l'écriture par les normes esthétiques provenant de l'oralité africaine produit des structures énonciatives polyphoniques et complexifie la saisie aussi bien de la généricité que du sens. Un tel fonctionnement textuel engendre une réception non orthodoxe. En effet, en élaborant l'écrit poétique en fonction des habitus générico-formels de la tradition orale, les poètes africains instaurent dans le discours (poétique) un fonctionnement langagier qui bouleverse totalement le savoir rhétorico-littéraire du récepteur-lecteur. La constitution textuelle et le motif générique qui caractérisent ordinairement le champ poétique apparaissent, dès lors, comme inopérants dans l'approche critique des œuvres de ces auteurs. En effet, le régime de la co-énonciation et la pratique de la poésie « n'zassa » qui

9 Pour Marc Dominicy (1996 : 8-11), la modalité poétique s'appréhende comme un processus évocatif auquel sont attachées des « intentions méta-communicatives » d'instanciation de « prototypes communément partagés ».

marquent ces textes proviennent de l'horizon culturel africain. La perspective scripturaire qui est la leur doit ainsi être appréhendée en termes de nouveauté par rapport à l'existant issu de l'horizon poétique aristotélicien. Les bouleversements que ce mode d'élaboration textuelle introduit dans l'archétype scripturaire sont la preuve que l'hétérogénéité des systèmes de l'écriture et de l'oralité a des incidences sur les textes produits lorsqu'ils sont simultanément convoqués. En soumettant l'esthétique poétique française à la logique énonciative et générique de l'oralité, les poètes africains créent de nouvelles pratiques littéraires¹⁰ qui permettent d'enrichir le discours poétique. La pratique poétique africaine entamée avec un écrivain comme Tchicaya U Tam'si et poursuivie par ceux de la période post-coloniale offre donc une modernité¹¹ à apprécier en termes de travestissement de « l'effet de généricité¹² » tel qu'on l'a toujours perçu suivant la poétique aristotélicienne. Cette pratique d'écriture des Africains montre qu'il n'est pas forcément besoin de vouer les anciens aux gémonies pour que survienne la modernité. Comme le dit Adiaffi à la quatrième de couverture de *Les Naufragés de l'intelligence*, « la tradition est plus révolutionnaire que la modernité radotante ».

Références bibliographiques

- ADAM, Jean-Michel et Ute HEIDMANN. *Le Texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*. Louvain-La-Neuve : Academia Bruylant, 2010.
- ADIAFFI, Jean-Marie. *D'éclairs et de foudres*. Abidjan : CEDA, 1980.
- . *Les Naufragés de l'intelligence*. Abidjan : CEDA, 2000.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, tome 1. Paris : Larousse, 1995.

10 Ce sont des universitaires français comme Dominique Combe qui ont élaboré, dans les années quatre-vingts, des discours théoriques sur cette forme d'écriture nouvelle, avant que leurs collègues d'Afrique ne se rendent compte de sa présence dans la pratique de certains écrivains de ce continent.

11 Pour nous, la modernité du discours poétique africain réside dans son caractère transculturel.

12 L'effet de généricité renvoie, selon Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, à l'« inscription d'une suite d'énoncés dans une classe de discours » (11).

- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier. Paris : Gallimard, 1987.
- BELINGA, Éno. *La Prophétie de Joal*. Yaoundé : Éditions Clé, 1975.
- CAUVIN, Jean. *Comprendre la parole traditionnelle*. Paris : Éditions Saint-Paul, 1980.
- COMBE, Dominique. *Les Genres littéraires*. Paris : Hachette, 1992.
- DOMINICY, Marc. « Du « style » en poésie ». *Qu'est-ce que le style ?* Dir. G. Molinié et P. Cahné. Paris : PUF, 1994. 115-137.
- . « Le genre épideictique : une argumentation sans questionnement ». *Argumentation et questionnement*. Dir. Corinne Hoogaert. Paris : PUF, 1996. 1-12.
- DUCROT, Oswald. *Le Dire et le dit*. Paris : Éditions de Minuit, 1984.
- GRAH-MEL, Frédéric. « Table ronde avec Pacéré ». *Fraternité-Matin* n° 4853 du 30 décembre 1980. 19.
- LE QUERLER, Nicole. *Typologie des modalités*. Caen : Presses universitaires de Caen, 1996.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 1986.
- MAM KANDET, Bourra. *La Marque du Fou*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- NGANDU N'KASHAMA, Pius. *Négritude et poétique : une lecture de l'œuvre critique de Léopold Sédar Senghor*. Paris : L'Harmattan, 1992.
- PACÉRÉ TITINGA, Frédéric. *Quand s'envolent les grues couronnées*. Ouagadougou : Fondation Pacéré, 1996.
- SENGHOR, Léopold Sédar. *Poèmes*. Paris : Seuil, 1964a.
- . *Liberté 1 : Négritude et humanisme*. Paris : Seuil, 1964b.
- VION, Robert. « Modalités, modalisations et activités langagières ». *Marges linguistiques* n°2 (novembre 2001) : 209-231.
- ZADI ZAOUROU, Bernard. *La Parole poétique dans la poésie africaine : domaine de l'Afrique de l'ouest francophone*. Thèse d'État, Université de Strasbourg 1, 1981.
- . *Fer de lance*. Abidjan : NEI/Neter, 2002.

4. ARTS ET DISLOCATION



Stéphane MASSONET

Centre de Recherche sur l'Imaginaire
Université Catholique de Louvain, Belgique

COBRA EN AFRIQUE : RÉCIT D'UNE DÉPOSSESSION IDENTITAIRE ET TRANS-CULTURELLE

Dans l'histoire de l'avant-garde du xx^e siècle, il est un groupe d'artistes expérimentaux qui, entre 1949 et 1951, ont rassemblé leurs efforts sous le nom de Cobra. Derrière le nom de l'animal impérial se cachent les premières lettres des capitales Copenhague, Bruxelles et Amsterdam, villes dont sont originaires les artistes Cobra. Fondé à Paris comme une réaction contre le surréalisme, le groupe, à travers son nom, met en jeu un déplacement géographique vers le Nord, un décentrement qui cherche à se défaire des lieux communs du surréalisme. À la mythologie surréaliste de la ville, celle de « Nadja » ou du « Paysan de Paris », Cobra préfère d'autres lieux thématiques, notamment la forêt, transformant ce lieu en un paradigme central de son écriture graphique et poétique. De la forêt naît un bestiaire pictural prodigieux tandis que le groupe, sous l'impulsion du peintre Jorn, construit son univers mental autour de données provenant de la mythologie nordique, de la culture populaire et de l'art aliéné.

Soulignant cet intérêt du groupe pour le folklore et l'anthropologie, l'un des membres de Cobra décide de creuser cette voie tout en prenant une autre direction. Plutôt que de suivre le chemin vers le Nord, il privilégie un long voyage vers le Sud qui le mène au cœur de l'Afrique centrale, tropicalisant quelque peu les mythologies nordiques qui inspirent ses amis peintres et poètes. Il s'agit de Luc de Heusch, qui signe à l'époque ses contributions du nom de Luc Zangrie. Durant ses années Cobra, il est écrivain tout en poursuivant une carrière de cinéaste. Il dirige *Perséphone*, le seul film qui puisse se réclamer du mouvement Cobra bien que relevant avant tout d'une esthétique post-surréaliste. Il signe également différentes réflexions sur l'art et la peinture. Au cours des années qui suivent la dissolution du

groupe, Luc de Heusch devient l'un des grands anthropologues belges qui applique une démarche structurale d'inspiration lévi-straussienne au bassin mythologique bantou. C'est à ce titre qu'il rapporte l'épisode de ce voyage, « Cobra en Afrique ¹ », dans son journal autobiographique *Mémoire, mon beau navire : les vacances d'un ethnologue*.

Cette excursion africaine fut précédée d'un premier voyage en 1949 qui n'est pas mentionné dans la biographie. En effet, cette année-là, Luc de Heusch entreprit un court voyage dans l'est du Congo, au cours duquel il découvrit un ensemble de statuettes royales au style totalement inconnu à l'époque. Cet épisode est rapporté dans son livre *Ceci n'est pas la Belgique*, introduisant l'« art nègre » au sein d'une réflexion sur l'identité communautaire des peintres et artistes belges. Or il n'y a guère de place pour l'art congolais ou l'art colonial dans un questionnement visant à déterminer si René Magritte est un peintre wallon ou James Ensor un artiste flamand. Ainsi, le destin de ces belles statues africaines est de se retrouver sans lieu, comme le propose le titre du livre, ou plutôt d'être prises comme l'appendice colonial d'un entre-deux communautaire : premier indice d'une dislocation culturelle sur fond d'un récit post-colonial qui va bientôt mettre en jeu une suite d'échanges et de transformations identitaires entre l'ethnologue et ces statues.

La véritable dislocation identitaire commence dès que nous abordons le récit de Luc de Heusch intitulé « Histoire vraie, édifiante et invraisemblable de la plus belle statue nègre » (1992 : 195-215). Assez rapidement, nous comprenons comment s'élabore une réflexion sur l'identité culturelle partant des relations complexes entre Luc de Heusch / Zangrie et les objets qu'il a découverts lors de son séjour en Afrique. L'ethnologue construit une sorte de mythologie privée entre sa famille et la tribu d'où proviennent les statues, échafaudant ainsi une histoire rocambolesque faite de déplacements, de vols et de captation de nom. Le récit se joue à différents étages qui s'imbriquent les uns dans les autres. Il y a tout d'abord l'histoire de la découverte de ces statues et les difficultés rencontrées en ce qui concerne leur identité à un moment où Luc de Heusch se voit interdire l'utilisation de son patronyme familial (Zangrie) ; puis l'histoire familiale de l'ethnologue et l'enjeu du

1 *Cobra en Afrique* fut le titre d'un des chapitres de son autobiographie (1998 : 45 et suivantes) ainsi que celui d'une exposition en son hommage qui eut lieu à l'Université Libre de Bruxelles. Voir *Cobra en Afrique*, 1991.

rapport entre statuaire royal et mise à mort sacrificielle du sang royal, qui ici ouvre la dimension structurale et fictionnelle du récit ; et enfin, une réflexion sur l'art, les marchands d'art et les musées.



Statues d'ancêtres Boyo au moment de leur découverte. Manyema, République Démocratique du Congo, 1949. Photo Luc de Heusch.

Étudiant à l'Université Libre de Bruxelles, Luc de Heusch décide donc en 1949 de partir pour le Congo pour quelques semaines. Il choisit de se rendre dans la région des grands lacs, où il espère trouver quelque régime hybride entre le système de parenté matrilinéaire et patrilinéaire. Il s'intéresse plus particulièrement à une petite tribu nommée les Boyo. Pour les rejoindre, il s'embarque sur un bateau à vapeur. Le récit ne manque pas de rappeler certaines scènes de *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad, bien que l'ethnologue préfère placer son aventure sous l'égide de *La Voix Royale* d'André Malraux, dont l'atmosphère pesante et tendue de colonialisme agonisant offre un théâtre privilégié pour cette histoire de découverte et de vol de sculptures royales qui finit par se décliner en une quête de la mort.

En route vers le petit village Boyo au cœur de la forêt de Manyema, Luc de Heusch apprend que le gouvernement s'apprête à ériger dans la ville de Kongolo un mémorial posthume aux héros de la campagne anti-esclavagiste. L'administrateur du territoire de Kabambaré est quelque peu embarrassé

lorsqu'il rencontre Luc de Heusch car il n'arrive pas à retrouver la sépulture du baron Odilon de Heusch, un ancêtre de l'ethnologue qui a participé à cette lutte avant d'y trouver la mort le 17 novembre 1893. Après avoir investigué les raisons qui ont mené son aïeul à prendre part à cette campagne, Luc de Heusch explique pourquoi la sépulture est introuvable :

À la tête de son peloton il se trouve face à un fortin arabe en construction qu'il contourne dans l'espoir de découvrir une brèche ; il la trouve et s'y engouffre. Une balle le frappe, il tombe, la panique s'empare de ses hommes. Deux d'entre eux cependant s'élancent pour arracher leur chef à l'ennemi. Alors, écrit le général Waldor de Heusch, biographe de son neveu, une lutte horrible s'engagea entre Arabes et assaillants pour la possession de son corps. (1992 : 203)

Et Luc de Heusch de conclure que si la dépouille ne repose pas dans le petit cimetière du poste, c'est parce que le corps a été consommé par l'ennemi anthropophage.

Malgré une note administrative qui conclut à l'absence de manifestation artistique dans la région, l'ethnologue finit par découvrir près d'une vingtaine de statues conservées à l'ombre d'un petit autel au centre du village. Figures ancestrales de la lignée des chefs de la tribu, elles avaient pour fonction de veiller sur le destin du peuple Boyo. La plus grande pièce, celle que l'ethnologue appelle « mon dormeur debout » (1992 : 214), présente un grand visage lunaire avec les yeux mi-clos. Le torse et les épaules sont ornés de motifs géométriques réguliers, tandis que son profil légèrement penché en avant lui donne une expression de rêverie. Luc de Heusch demande de pouvoir déplacer les pièces pour les photographier. Ce seront ces photographies qu'il publiera d'abord dans la revue *Cobra*, et ensuite dans son article de la revue française *L'Ethnographie* (1950). Lorsqu'il retourne quelques années plus tard auprès des Boyos, il constate que les statues ont disparu. En suivant méticuleusement les indications qu'il avait publiées dans son article, les marchands d'art étaient passés par là et avaient dépouillé la tribu de leurs statuaires. Ce « vol » nourrira une longue rancune de l'ethnologue envers les marchands d'art.



Photo-montage en négatif des statues Boyo, reproduit dans la revue *Cobra* n° 6 (avril 1950), pour illustrer l'article « Sur le terrain des Basumba » de Luc Zangrie. Photo Luc de Heusch.

Tandis que les statues ancestrales font leur chemin dans les collections particulières, elles ne cessent de se dérober à leur identité par la perte ou le déplacement de leur nom. Un premier indice de ce glissement d'identité est la publication de ses statues dans la revue *Cobra*, où elles sont reproduites en négatif, comme pour cacher ou masquer leur attribution, tandis que la légende fait référence à un film de Luc Zangrie sans mention de tribu ou d'origine. Mais ce qui est plus inquiétant est l'erreur d'attribution de ces statues commise par des ethnologues professionnels. Jacqueline Delange réussit à retrouver l'une d'elles dans une collection privée (celle d'un ancien élève de Luc de Heusch) près de dix ans après leur disparition. Elle publie une photographie de la statue en double page dans l'ouvrage *Afrique Noire – La création plastique*, qu'elle co-signe avec Michel Leiris en 1967 dans la collection « L'Univers des Formes » d'André Malraux, mais au lieu d'attribuer la statue à la tribu Boyo, elle la présente comme une pièce Bembé. Pour rattraper cette erreur inexplicable mais combien révélatrice, Jacqueline Delange consacre, quelques mois plus tard, plusieurs pages (216-219) à la statuaire royale des Boyos dans son livre *Arts et peuples de l'Afrique noire*. Cette erreur d'attribution a néanmoins un antécédent : une exposition

coloniale à Naples en 1940 avait présenté deux statues similaires à celles découvertes par Luc de Heusch et les avait exposées sous la vague étiquette « art luba ». Ces statues disparaissent également et lorsque Luc de Heusch part à leur recherche, il apprend par le professeur Grotanelli, à qui il a écrit, « que les archives photographiques qui les concernaient avaient été englouties dans l'inondation de Florence en 1966 » (1992 : 213).

Ces erreurs dans l'attribution, à travers lesquelles se joue tout l'enjeu de l'identité culturelle pour l'ethnologue, vont bientôt se transformer en une expérience de captation de nom. En effet, lorsqu'en 1954 l'ethnologue revient de son second voyage en Afrique, voyage qu'il consigne dans son journal, la branche aînée de sa famille lui interdit l'usage du patronyme familial « Zangrie ». Jusqu'alors, toutes ses publications et activités artistiques avaient été publiées sous le nom de Luc Zangrie, y compris l'article dans lequel il rapportait la découverte des statues Boyo. Comme elles, l'ethnologue perd son nom. Le parallélisme devient alors évident entre lui et la tribu Boyo. Cette privation de l'usage du nom de famille met en jeu le rapport aux ancêtres. Si la disparition de l'aïeul de l'ethnologue dans le cadre de la lutte contre l'esclavagisme avait eu pour effet d'ouvrir cette région de l'Afrique à l'Occident marchand, celui-ci allait, près d'un demi-siècle plus tard, par l'entremise de marchands d'art tribal peu scrupuleux, priver les Boyo des statues qui symbolisaient leurs propres ancêtres. L'absence de tombe, comme l'absence de statue ancestrale, devient ici l'indice d'une privation de mémoire ancestrale.

Ce parallélisme de surface renvoie à une structure plus profonde, que Luc de Heusch découvre en creusant les raisons qui avaient motivé le départ de son oncle pour l'Afrique. Le cannibalisme présumé par lequel ce dernier a péri renvoie directement au domaine auquel l'ethnologue a consacré une grande part de ses recherches, à savoir l'anthropophagie sacrée et sacrificielle qui fonde la royauté africaine. « Ce rapport aux ancêtres n'a décidément rien de banal. Il marque à la fois la continuité et la discontinuité dynastique : si le roi dévore symboliquement son prédécesseur dans un acte quasi anthropophagique, ce dernier est aussi susceptible de s'attaquer à la vie de ses successeurs » (2000 : 25). Ainsi, la royauté et son corollaire sacrificiel deviennent le ressort du récit. L'ethnologue met en lumière un effet de miroir entre les statues ancestrales qui servaient à célébrer la fondation politique de la tribu Boyo et les motifs du départ de son aïeul pour l'Afrique, départ qui serait directement lié à la succession de

la royauté en Belgique. Ce n'est peut-être pas la jeunesse ardente ou le manque de reconnaissance qui aurait incité le lieutenant Odilon de Heusch à prendre part à l'aventure coloniale belge au Congo, mais plutôt la nécessité d'expié une faute grave. Selon la légende rapportée, le lieutenant aurait été témoin d'un duel qui opposait un aristocrate au prince héritier en ligne directe de la couronne belge. À l'issue du combat, le prince héritier se serait écroulé ; il serait décédé quelques jours plus tard. Dès lors, le lieutenant « est une créature maudite qu'il faut expulser de la Cité » (1992 : 210). On lui ordonne de partir pour le Congo : sa présence embarrassante comme témoin d'un duel au cours duquel le sang royal est versé relève bien d'une structure mythique profonde. « L'histoire et le mythe forment ici une espèce de chiasme », déclare l'ethnologue (1992 : 206). La structure mythique vient en quelque sorte subvertir les événements historiques, tandis que le sang royal versé appelle nécessairement un dénouement sacrificiel du récit. À la suite du présumé décès du prince héritier belge, le lieutenant de Heusch ne peut que s'exiler dans les forêts denses de l'Afrique centrale, où il disparaît finalement par un acte de cannibalisme. Une royauté en vaut bien une autre, puisque ce prince héritier serait devenu à son tour le roi du Congo. On imagine volontiers qu'une effigie du nouveau roi ait trouvé place aux côtés des statuette Boyo, puisqu'en Afrique tout art est dynastique.

On se doute qu'une bonne partie de ce récit est une fiction. Sa structure enchaîne captation de nom, déplacements topographiques ou géographiques (fausse attribution de l'art d'une tribu à une autre), dispersion ou dépossession (collecte des statues), et enfin démembrement (disparition anthropophagique de l'oncle). Pourtant, on pressent l'importance de la découverte des statues pour la carrière d'ethnologue que Luc de Heusch souhaite faire. Dans le sillage de Cobra, il aurait voulu se consacrer pleinement à l'anthropologie de l'art. Or il ne pourra pas retourner chez les Boyos afin de poursuivre ses recherches et se verra assigner un terrain d'enquête voisin. Ainsi, il passera plusieurs années chez les Tétéla du Kasai, où on ne trouve ni statuaire ni art du masque ; les Tétéla privilégient avant tout la peinture corporelle. Mais ce glissement n'est pas sans importance ici, dans la logique du récit de Luc de Heusch. En effet, le terrain des Tétéla est également la terre natale d'un jeune homme nommé Patrice Lumumba, que l'ethnologue rencontre quelques années plus tard, afin de discuter brièvement avec lui de l'avenir du cinéma africain (1971 : 291). C'est le dernier acte d'un récit où les débordements d'une fiction familiale tissent des liens complexes avec la logique de la structure sacrificielle et son rapport direct avec la

succession et l'institution du pouvoir royal. L'ethnologue n'hésite pas à pousser plus loin la gageure en revenant sur ce point :

Je manquai d'un mois le rendez-vous avec Patrice Lumumba chez les Tétéla. Je ne le rencontrai qu'un instant, à Bruxelles, en 1959. La Belgique se vit alors obligée de céder à ce nouveau venu, qui dans la mort même n'a pas fini de faire parler de lui, le fabuleux domaine qu'avait contribué à élargir le funeste destin d'Odilon. (1992 : 214)

Ainsi, la boucle est bouclée. Ce qui aurait pu ressembler à un dérapage ou un glissement de terrain vient confirmer une continuité plus profonde entre Luc de Heusch et ces statues. Ce semblant de vocation manquée ouvre l'espace d'une anti-mémoire. Elle place l'ethnologue devant la question du colonialisme et plus directement dans un rapport tendu avec le marchand d'art primitif. Alors que l'ethnologue récolte des objets culturels afin d'étudier leur fonction symbolique et sociale, le marchand d'art primitif joue sur la décontextualisation esthétique de l'objet. Il cherche à dissoudre le sens dans une esthétique de la forme. En soi, l'art primitif n'existe pas pour autant qu'il n'est pas créateur de sens et d'identité. Il articule une déconstruction de l'objet dont des fragments se retrouvent stylisés dans l'espace muséologique ou dans la sérialité qui inaugure toute collection. C'est là le signe même de l'Occident marchand, où tout se vend et tout s'achète, et face auquel l'ethnologue revendique au contraire de considérer la forme et le sens dans un même geste.

Nous pouvons mesurer le chemin parcouru entre le moment où Luc de Heusch a découvert ces statues et celui de la rédaction du récit de leur découverte près de trente ans plus tard. En effet, alors que le jeune ethnologue espérait entamer une recherche sur le rapport entre l'art et le pouvoir royal, prolongeant quelque peu l'élan qu'il avait rencontré dans Cobra, il revient presque trois décennies plus tard à une réflexion autour de l'idée d'un musée naturel qui accueillerait des œuvres anonymes. L'anonymat, qui est une manière de se défendre contre les marchands d'art ou les étiquettes de musée souvent erronées, s'impose en fin de parcours pour l'ethnologue, au moment où les statues ont retrouvé leur véritable attribution et où le nom de Luc Zangrie a bel et bien été oublié parmi les cercles des anthropologues et des ethnologues. Ultimement, derrière cet effacement, l'ethnologue devient celui qui met en jeu sa propre identité pour retrouver la trace ou la mémoire de ces objets que jamais nous ne posséderons, car justement, ce sont eux qui détiennent le pouvoir de nous déposséder ; à chaque fois qu'il y a geste d'appropriation, l'objet ethnographique ne manque pas de nous mettre en transe et de nous faire perdre la tête. Dès lors, il ne

faut pas s'étonner de voir Luc de Heusch réfléchir à la suite de Michel Leiris sur la transe et la possession, alors qu'André Breton a évoqué l'envoûtement dont il avait été victime devant différents objets magiques.

Cet envoûtement, les collectionneurs d'art primitif le connaissent bien, comme le montrent les résultats d'une récente enquête ethnologique². C'est à ce titre que les statues Boyo accompagnent l'œuvre de l'ethnologue comme un fétiche emblématique et privilégié. Reproduites près d'une dizaine de fois à travers ses publications, elles deviennent comme le signe d'une métamorphose profonde, une sorte de traversée imaginaire des frontières et des cultures, voire du temps et des géographies. Elles attestent l'identité profonde d'un homme qui a décidé d'aller étudier à l'autre bout du monde les cultures d'autres hommes. Dans les souvenirs d'enfance qu'il nous livre, Luc de Heusch s'identifie déjà au chasseur de la forêt africaine qui entreprend de grands voyages imaginaires dans le jardin familial : « De ce jardin où je suis né (je dois y être né puisque c'est mon plus lointain souvenir), de ce jardin, j'entendais ma mère chanter Don Juan, accompagnée d'un roulement de tam tam. J'étais un nègre heureux. Je faisais de grandes chasses. J'avais déjà la folie des voyages » (1991 : 75). On se souvient du portrait de l'ethnologue que propose Claude Lévi-Strauss, lorsqu'il se peint comme un Lazare revenant d'entre les morts. Chez Luc de Heusch, il n'y a pas cette expérience d'outre-tombe. La construction identitaire se fait par glissement progressif vers un modèle mixte dans lequel les différences s'échangent ou parfois s'effacent : ainsi l'enfant explorateur qui se rêve chasseur, ou l'ethnologue qui voit son identité familiale et son destin personnel se nouer autour de ces statues déplacées, disloquées, perdues dans un musée à l'autre bout du monde ou en « transit chez un antiquaire ».

Le voyage de « Cobra en Afrique » fut une expérience décisive pour Luc de Heusch. Sa découverte des statuaires Boyo propose une étonnante expérience de dépossession identitaire. La fiction aidant, l'ethnologue a su

2 L'enquête de Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini dans le monde des collectionneurs d'art primitif souligne la fascination et l'autorité de l'objet (sa « vie », sa « présence », sa « vibration ») qui s'imposent à son acquéreur. Celui-ci d'ailleurs ne possède jamais tout à fait une œuvre, mais plutôt a le privilège de la faire entrer dans sa vie et de partager un peu de temps avec elle. Cette étude tend également à montrer que bon nombre d'attributs de la pensée magique que l'on associait jadis à la « pensée primitive » sont en fait parfaitement acceptés par les collectionneurs qui se laissent prendre par une énigmatique fascination (voir p. 60 *sqq.*).

transformer cette expérience en une reconstruction culturelle. Ainsi, lorsqu'il évoque « mon dormeur debout », son acte d'appropriation n'est en rien matériel. Il est avant tout symbolique. Il devient le signe d'une proximité, d'une familiarité qui tente de restituer l'identité de ces statues. Le paradoxe est que l'ethnologue se sera servi de la part innée ou héréditaire de son identité pour construire à travers cette mythologie privée un récit initiatique. Ainsi, la vocation de l'ethnologue implique une forme d'appartenance mixte et hybride, entre sa famille biologique et la tribu d'adoption dont la mémoire et le nom ne cesseront de le hanter pendant de nombreuses années. Sa vocation ou son destin sera dès lors de défendre cette identité contre les marchands d'art et les étiquettes erronées des musées, quitte à se confondre avec elle pour mieux en préserver l'anonymat.

Références bibliographiques

- HEUSCH, Luc de. « Plaidoyer à la mémoire de Patrice Lumumba ». *Pourquoi l'épouser ? et autres essais*. Paris : Gallimard, 1971.
- . « *Cobra en Afrique* ». Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1991.
- . *Ceci n'est pas la Belgique*. Bruxelles : Éditions Complexes, 1992.
- . « La beauté est ailleurs. Pour en finir avec les masques Tétéla. » *Objets-Signes d'Afrique*. Textes réunis par Luc de Heusch. Gand : Snoeck-Ducajou & Zoon, 1995. 175-204.
- . « Le Mythe fondateur de Cobra ». *Cobra - Art expérimental 1948-1951*. Lausanne : Hirmer – Musée cantonal des Beaux-Arts, 1997.
- . *Mémoire, mon beau navire : les vacances d'un ethnologue*. Arles : Actes Sud, 1998.
- . *Le Roi de Kongo et les monstres sacrés*. Paris : Gallimard, 2000.
- . *La Transe : la sorcellerie, l'amour fou, saint Jean de la Croix, etc.* Bruxelles : Éditions Complexes, 2006.
- ZANGRIE, Luc. « Sur le terrain des Basumba ». *Cobra* n°6, avril 1950. Réédition Paris : Jean-Michel Place, 1980.
- . « Les institutions, la religion et l'art des Ba bye (groupes Basumba, Manyema, Congo belge) ». *L'Ethnographie* n°45. Paris : Librairie Paul Geuthner, 1950. 54-80.

- DELANGE, Jacqueline. *Arts et peuples de l'Afrique noire*. Préface de Michel Leiris. 1967. Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006.
- DERLON, Brigitte et Monique JEUDY-BALLINI. *La Passion de l'art primitif. Enquête sur les collectionneurs*. Paris : Gallimard, coll. « Sciences Humaines », 2008.
- LEIRIS, Michel. *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*. Paris : Plon, 1958.



Marie-Laure ALLAIN BONILLA

Université Rennes 2 Haute-Bretagne

TRACEY ROSE : IMMERSION DANS LES IDENTITÉS SUD-AFRICAINES

Le contexte de l'Afrique du Sud est probablement l'un des terrains où le phénomène de dislocation est le plus visible. Qui dit dislocation dit perte de repères, fragmentation, et par conséquent nécessité d'assembler des éléments entre eux, de déconstruire pour (re)construire. C'est là le propos de cette réflexion : la déconstruction d'une identité à travers le prisme historique et social de l'Afrique du Sud. Qu'elle soit géographique par la ségrégation spatiale mise en place sous l'apartheid, linguistique par ses onze langues officielles, ou culturelle par les différentes ethnies qui se côtoient et parfois se mélangent, la dislocation revêt ici de multiples aspects. Les artistes sud-africains produisent un art imprégné de cette dislocation résultant du colonialisme. Métissages, hybridations, aliénations des corps et des esprits, appartenances communautaires multiples ainsi que racisme et ségrégation sont des sujets qu'ils explorent fréquemment. Cette étude se concentre sur l'œuvre de Tracey Rose qui dissèque son histoire personnelle et sociale en tant que femme métisse en Afrique du Sud.

Rose est née en 1974 à Durban dans la province du KwaZulu-Natal, à un moment où l'apartheid avait atteint son paroxysme et où la répression et la violence envers les populations non-blanches étaient extrêmes. Les émeutes de Soweto du 16 juin 1976, au cours desquelles plusieurs centaines de personnes furent assassinées par la police, en sont l'un des exemples les plus emblématiques. Même si Rose a grandi loin du *township* de Johannesburg, elle a néanmoins éprouvé la ségrégation raciale, les restrictions et les humiliations au quotidien. Dans une interview donnée lors de sa participation à la biennale de Venise en 2007, Rose a déclaré sans détours : « I've fought for my freedom. I own my freedom. [...] I am free. I

have fought for my fucking freedom. I know what it means not to be free ¹ » (Luandapopfilm, 2007). L'apartheid a créé une culture de la résistance et Rose en est un exemple révélateur. Sa pratique artistique et sa pensée sont radicales, voire provocatrices. Pour elle, la *Rainbow Nation* chère au projet du parti politique de Nelson Mandela n'est qu'un concept utopique. Cette mosaïque multiculturelle n'est pas nécessairement synonyme de mélanges et de dialogues interraciaux et Rose n'est pas convaincue de l'existence d'une liberté de parole post-apartheid. En effet, jusqu'où peut-on s'exprimer pour rester dans le politiquement correct et ne pas raviver les dichotomies ? Quelles sont les limites à ne pas franchir ?

La question de l'identité, des origines, et de leur supposée authenticité et pureté est centrale chez Rose. Dès 1996, elle se positionne à l'encontre de ce que les cadres esthétiques et intellectuels construits par les Européens attendent d'une œuvre africaine avec *Authenticity*, une œuvre conceptuelle composée d'un bronze miniature du *Penseur* d'Auguste Rodin et d'un court texte faisant office de légende. Or celui-ci semble en complet décalage avec la reproduction de l'œuvre de Rodin puisqu'il s'agit de l'histoire de cet objet, prêté à Rose par Madame E. Roberts. Cette femme raconte qu'elle a acheté la statuette à un homme, assassiné depuis, et qu'elle s'en est servi elle-même comme d'une arme de défense lors d'un conflit familial. Elle explique aussi qu'en raison de la position de l'homme, elle l'a baptisé « Le Penseur », visiblement sans avoir connaissance de l'œuvre originale de Rodin. L'utilisation de la première personne du singulier confère un caractère authentique à l'histoire. Rose joue ainsi avec les stéréotypes qui entourent la production et la conception d'une œuvre africaine : elle devrait être en bois, de préférence sculptée par un homme, et fétichisée – ce qui est quasiment l'inverse de ce qu'elle expose. Il s'agit ici d'un objet de décoration ordinaire (sorte de *ready-made*) que sa propriétaire s'est complètement réapproprié et a désacralisé, et dont l'histoire reflète la violence qui règne dans la société sud-africaine. Cette première œuvre est caractéristique du processus que Rose engage dans le questionnement des limites de l'authenticité. Ici il s'agit de celles d'un objet qui joue le même rôle que les

1 « Je me suis battue pour ma liberté. Ma liberté m'appartient. [...] Je suis libre. Je me suis battue pour ma putain de liberté. Je sais ce que cela signifie de ne pas être libre. » (Toutes les traductions, sauf mention contraire, sont de l'auteure du présent article).

normes édictées sous l'apartheid, servant à maintenir les populations autochtones dans une position subalterne, en devenant un standard de création dominant.

Durant la période de l'apartheid, toute nuance physiologique est cruciale. La couleur de la peau et la texture des cheveux déterminent à quelle catégorie de la population une personne appartient et donc quels droits sont autorisés et prohibés. Les populations issues d'un métissage, appelées *coloured*, ont considérablement plus de libertés que les Noirs, mais beaucoup moins que les Blancs. Rose est née *coloured*, d'ascendance allemande et khoisan : c'est-à-dire qu'à sa naissance, elle n'a été classée ni comme Noire ni comme Blanche, mais dans cet entre-deux qui est vécu comme une anomalie de la nature au regard des théories sur l'existence d'une soi-disant pureté raciale. Le corps étant un objet de domination, il semble naturel que ce soit vers la performance et l'insertion de son propre corps dans son œuvre que Rose oriente principalement sa pratique. La performance est indépendante des protocoles conventionnels des milieux artistiques, notamment des traditions de la peinture et de la sculpture régies par les hommes, et permet de franchir des frontières que les médiums traditionnels n'autorisent pas de façon aussi directe. L'utilisation du corps possède une longue histoire, particulièrement dans les pratiques artistiques féministes des années 1970, mais dans le contexte de l'Afrique du Sud post-apartheid, une société dont l'objet d'oppression constant était basé sur les apparences et le physique, l'insertion du corps dans une œuvre prend une dimension politique. Le théoricien Salah Hassan écrit à ce propos :

This process of insertion serves as an act of counter-penetration, an assertion of one's own subjectivity in response to objectification... and [through it] these artists frequently address the objectification of the non-white body and question its imagining/imaging in western culture.² (1)

En 1996, Rose réalise sa première performance documentée par une vidéo. *Ongetiteld* (« sans titre » en afrikaans) se compose d'un plan fixe, en plongée, sur une salle de bains exigüe. Le grain de l'image et l'angle de la

2 « Ce processus d'insertion sert comme un acte de contre-pénétration, une assertion de sa propre subjectivité en réponse à l'objectification... Et [par ce biais] ces artistes questionnent fréquemment l'objectification du corps non-blanc et interrogent son imaginant/imagerie dans la culture occidentale. »

caméra rappellent ceux des caméras de surveillance. On y voit Rose, nue, raser sa chevelure à l'aide d'un rasoir électrique, objet essentiellement utilisé par les hommes. Le bruit du rasoir est l'unique bande sonore. Une fois la tonte achevée, l'artiste quitte le champ visuel et laisse ses cheveux sur le sol. Rose est particulièrement intéressée par le cheveu, et l'on retrouve cet élément dans nombre de ses premières œuvres³. Elle l'assimile en premier lieu à son vécu :

I can remember a time having been envious of my mother's hair. I too wanted to coax the kinks out of my own – I had none. My cousins had them. Coloured hair is strange: a fusion of black and white but not quite. Not black enough to be shamefully treated, not white enough to be pampered.⁴ (211)

Au-delà de l'histoire personnelle de Rose, c'est à la communauté *coloured* que ses travaux renvoient. En effet, le cheveu est un signifiant ethnique dont la valeur symbolique est très forte dans le cadre des politiques de ségrégation mises en place par l'apartheid⁵. Le *Pencil Stick Test*, pratiqué à l'époque pour définir à quelle race les gens appartenaient, consistait à placer un crayon de papier dans la chevelure de la personne pour déterminer combien les cheveux étaient frisés. S'il tombait, les cheveux étaient lisses et donc on était blanc ; s'il tenait, c'est que les cheveux étaient suffisamment crépus. Les gens étaient alors classés de façon parfaitement arbitraire en fonction de la couleur de leur peau, soit comme Noirs, soit comme *coloured*⁶. Tracey Rose déclare à ce propos :

3 Outre *Ongetiteld*, Rose a produit notamment la série de photographies *Hare* (1996), la vidéo *Roots* (1996), la performance *Span II* (1997) et un texte sans titre (1999).

4 « Je me rappelle l'époque où j'enviais les cheveux de ma mère. Moi aussi je voulais ôter les frisottis de mes propres cheveux – mais je n'en avais pas. Mes cousins en avaient. Les cheveux *coloured* sont étranges : une fusion de noir et de blanc mais pas exactement. Pas assez noirs pour être traité honteusement, pas assez blancs pour être choyé. »

5 Le cheveu est un signe social et politique qui peut être l'objet de persécutions comme il le fut pour les populations juives et noires. Il peut également se révéler un outil d'affirmation de l'identité comme pour les Africains-Américains durant leur lutte pour la reconnaissance de leurs droits aux États-Unis dans les années 1970. Je renvoie à Kobena Mercer (1990) pour une analyse culturelle et historique de la place du cheveu chez les populations noires.

6 Cette technique a été utilisée lors du *Population Registration Act* en 1950. Elle a eu des incidences profondes sur la séparation des membres d'une même famille : ceux qui n'avaient pas la même texture de cheveux que les autres pouvaient se retrouver classés

Hair is significant in coloured communities. It marks you in certain ways, towards blackness or whiteness. On the one hand, it's about the 'privilege' of having straight hair as opposed to *kroes* [kinky or frizzy] hair, but on the other hand, having straight hair meant you were often insulted for thinking you were white, for pretending to be white.⁷ (Bester 92)

On comprend ici toute l'ambiguïté de l'identité de Rose, qui se retrouve entre deux classifications raciales. En se rasant la tête, non seulement Rose se met à nu, mais elle se montre telle qu'elle est, sans cheveux pour « trahir » son appartenance raciale, même si la couleur de sa peau en reste un signe. Cette action revient à effacer un élément fondateur de son identité, à retourner à une physionomie basique. Rose déclare d'ailleurs que ce geste lui sert également à démasculiniser et à déféminiser son corps, donc à tenter de le rendre neutre, asexué. Dans certaines religions, le cheveu possède une valeur symbolique : dans le christianisme et le bouddhisme, se raser la tête est une marque de renoncement, alors que se laisser pousser les cheveux est un signe de force intérieure spirituelle pour les Sikhs. Enfin, le crâne rasé est reconnu par chaque personne noire comme « a political statement in its own rights⁸ » (Mercer 261). Si on assimile la tonte des cheveux à un rituel de passage, le geste de Rose possède une dimension politique autant que sociale. Ici l'artiste suggère le passage d'une politique totalitaire de l'épidermisation de la différence (Oguibe 1997) à un gouvernement démocratique et libre.

En insérant son propre corps dans ses œuvres, Rose questionne les limites du soi et de la représentation. Qui parle et pour qui ? Pour elle, c'est très clair : « In my work I speak for myself not for the "other"⁹ » (Chinzima 89). Pour la biennale de Johannesburg en 1997, elle a conçu *Span I* et *Span II*. Réalisées en même temps, ces deux performances sont complémentaires. *Span I* est exécutée par un homme noir vêtu d'une combinaison rouge qui, muni d'un petit couteau, grave un texte directement sur l'un des

dans des catégories différentes et assignés dans des lieux de résidence et de travail éloignés.

7 « Le cheveu est important au sein des communautés *coloured*. Cela vous marque d'une certaine manière, vers la *blackness* ou la blanchitude. D'un côté, il s'agit du "privilège" d'avoir des cheveux lisses et non des cheveux *kroes* [crépus ou frisés], mais d'un autre côté, avoir des cheveux raides signifiait que vous étiez souvent insulté pour oser penser que vous étiez blanc, faire semblant d'être blanc. »

8 « Une déclaration politique dans ses propres droits ».

9 « Dans mon travail, je parle pour moi-même, pas pour "l'autre". »

murs de la South African National Gallery de Cape Town. Dans la même pièce, Tracey Rose réalise *Span II* : elle est à l'intérieur d'une étroite cage en verre rectangulaire, de profil, nue, assise sur un moniteur de télévision posé verticalement. Elle a préalablement rasé toutes les parties pileuses de son corps et, concentrée, noue patiemment les cheveux et poils coupés. L'écran diffuse des images des cheveux et des mains de Rose en train de tisser. Lorsque la performance s'achève, après plusieurs heures, il ne reste comme traces de ces travaux manuels que les cheveux entrelacés posés dans la vitrine, l'écran de télévision passant en boucle les mêmes images que celles diffusées pendant l'action, et le texte incrusté dans le mur du musée.

Span est un mot familier de l'argot *coloured* qui signifie travail¹⁰. Pour Rose, utiliser ce terme lui sert à exprimer « [...] primarily coloured identity and politics in South Africa and what it means and meant within apartheid and post apartheid – South Africa being of predominantly Khoisan heritage, as well as African and European ancestry, most especially within Cape Town and the Cape province¹¹ » (correspondance avec l'auteure, 12 août 2005). De façon plus personnelle encore, Rose aborde la question du travail aussi parce que celui-ci est lié à son éducation catholique, ramenant à la fois à l'oppression du moi et à la pénitence, tout en restant un acte digne. *Span I* représente la confession de Rose, les paroles de son labeur silencieux. Ce n'est pas par hasard qu'elle choisit de faire appel à une tierce personne qui se révèle être un prisonnier en liberté conditionnelle. Elle déclare : « The wall's a purge and a perversion of the idea of a lack of penance, where I become vindicated through the act of employing an ex-prisoner to "perform" my confession¹² » (Williamson 2001). Rose fait ici directement écho à la Commission de la Vérité et de la Réconciliation qui se déroulait au même moment. Instaurée par Mandela dès son élection en

10 Il est intéressant de noter qu'en afrikaans *span* a un autre sens, celui d'« équipe ». Et en langue anglaise il renvoie à une durée, un espace temps, ou encore à une travée de pont ou une envergure.

11 « [...] d'abord l'identité *coloured* et les politiques en Afrique du Sud, et ce que cela signifie et signifiait dans l'Afrique du Sud de l'apartheid et post-apartheid – l'Afrique du Sud étant principalement d'héritage khoisan, ainsi que d'ascendance africaine et européenne, surtout à Cape Town et dans la province du Cap. »

12 « Le mur est une purge et une perversion de l'idée d'absence de pénitence, quand je suis disculpée par l'emploi d'un prisonnier pour "exécuter" ma confession. »

1995, celle-ci devait mettre en lumière les fondements et les exactions de l'apartheid en recensant aussi bien les témoignages des victimes que ceux des assassins, grâce à l'instauration d'une amnistie pour ces derniers¹³. L'ampleur des crimes perpétrés s'est révélée extrême et la commission a mis en lumière un problème éthique : celui de la perte du droit des victimes à poursuivre leurs bourreaux. En définitive, cette amnistie ne semble profiter qu'aux coupables qui réclament un droit à l'État et non un pardon aux victimes et à leurs familles. C'est ce côté hypocrite de la confession que dénonce Rose lorsqu'elle demande à cet ex-prisonnier qui, lui, a purgé une peine réelle, de graver sa déclaration. Le texte se compose d'injures prononcées à l'encontre des personnes *coloured*, énoncées aussi bien par des Blancs que par des Noirs, d'éléments autobiographiques, ainsi que de commentaires faits par des spectateurs durant la performance.

Span II est un hommage à Saartje Baartman, plus connue en Europe sous le nom de « Vénus Hottentot ». Cette jeune femme khoisan présentait une anatomie particulière : « un postérieur très développé, haut placé et relié aux cuisses par une masse de plis ainsi qu'un rabat de peau, connu sous le nom de "tablier hottentot", recouvrant son sexe » (Jouannais 8). Elle fut asservie à des fins soi-disant scientifiques et envoyée à Londres en 1810 pour être exhibée comme curiosité médicale. Après une grande tournée dans les provinces anglaises, elle fut amenée à Paris où un dresseur d'animaux l'intégra dans son spectacle. Bien que très jeune, elle mourut en 1815. Ses organes sexuels furent disséqués et conservés au Musée de l'Homme à Paris et il fallut attendre 2002 pour que ses restes soient restitués à l'Afrique du Sud et qu'elle puisse bénéficier d'une

13 « En moins de trois ans, la Commission de la Vérité a examiné plus de 21 000 dépositions de violation des droits de l'homme et enregistré 7 125 demandes d'amnisties. Malgré le manque de temps, la Commission a réussi à brosser un tableau précis de l'apartheid et révélé l'étendue insoupçonnée des crimes, dégâts moraux et matériels. Le 29 octobre 1998, la Commission a remis son rapport final au Président Nelson Mandela. Les principaux partis politiques en ont rejeté les conclusions les concernant et il a fallu toute l'autorité de Mandela pour que ces textes soient rendus publics. Pour le monde entier, ces travaux sans précédents sont devenus une référence » (Van In 1999). Voir le documentaire d'André Van In, *La Commission de la Vérité*, réalisé en 1999, qui a notamment obtenu le Prix du Ministère des Affaires Étrangères au festival Cinéma du Réel (Paris) en 1999 et le Prix du meilleur documentaire au Festival du Film de Bombay en 2002. Ce documentaire met en lumière l'importance et la nécessité d'une telle commission, mais également les problèmes juridiques et éthiques qu'elle a soulevés.

sépulture. Baartman est ainsi devenue une icône, non seulement pour les Khoisans mais aussi pour la nation sud-africaine, car elle a permis de légitimer la demande de reconnaissance des Khoisans d'être considérés comme autochtones ou première nation d'Afrique du Sud (Coombes chapitre 5). L'ascendance de Rose explique son intérêt pour Baartman¹⁴ et cette quête des origines. Avec *Span II*, Rose dénonce la réification de l'Autre qui devient spectacle de l'altérité. Sa position de profil évoque celle des femmes khoisan dans les dioramas reconstitués pour les musées, qui montraient la vie de ce peuple, considéré comme le plus proche de ce que l'homme était au commencement de l'humanité. Les femmes khoisan étaient en effet toujours présentées de profil afin que le spectateur puisse apprécier la forme de leur stéatopygie (hypertrophie graisseuse du tissu des fesses). De plus, en effectuant un travail laborieux et répétitif, Rose nous rappelle les exhibitions d'êtres humains qui « [...] were forced to dress in the European notion of their traditional "primitive" garb, and to perform repetitive, seemingly ritual tasks¹⁵ » (Fusco 211). Renvoyer à ces exhibitions qui eurent lieu dès le retour de Christophe Colomb en Espagne en 1493¹⁶ est un moyen pour Rose de critiquer la vision blanche suprématiste du monde, qui consiste à représenter tout individu non-blanc comme en besoin de discipline, de civilisation et d'industrie. Car sous des prétextes pseudo-scientifiques d'étude de ces peuples soi-disant en voie de disparition, exposer des êtres humains servait avant tout à les maintenir dans une position subalterne et de redevance, comme s'ils ne pouvaient survivre que grâce aux Blancs. C'était une méthode courante pour légitimer la colonisation, justifier la conquête, l'esclavage, l'appropriation et la division des terres (Bhabha 1983).

La quête des origines, et donc de l'affirmation d'une pureté authentique, s'avère problématique car « an emphatic statement about origins betrays a

14 De nombreux artistes, essentiellement des femmes, ont travaillé sur l'histoire de Saartje Baartman, notamment Renée Cox, Renée Green, Willie Bester, Lyle Ashton Harris ou Maria Teresa Diaz Nerio.

15 « [...] étaient forcés de se vêtir selon l'idée que les Européens se faisaient de leur costume traditionnel "primitif", et de réaliser des tâches répétitives, apparemment rituelles. »

16 En 1493, Christophe Colomb ramena de son premier voyage des Arawaks, peuple natif des Caraïbes. Ils furent exposés durant deux années à la Cour d'Espagne. Par la suite ce genre de pratique se développa en Europe et plus tard aux États-Unis d'Amérique. Le XIX^e siècle vit l'apogée de ce type de spectacle qui consistait à exposer des peuples indigènes d'Asie, d'Afrique et des Amériques dans des zoos, des parcs, des tavernes, des musées, des foires aux atrocités, des cirques, etc. (Bancel, Blanchard *et al.* ; Fusco).

desire to control history¹⁷ » (Richards 353). Contrôler l'histoire pour mieux imposer et perpétuer une hégémonie a toujours été le dessein de tout oppresseur. La réalisatrice et théoricienne d'origine vietnamienne Trinh T. Minh-ha écrit justement : « *Authenticity as a need to rely on an "Undisputed origin" is prey to an obsessive fear: that of losing a connection. Everything must hold together*¹⁸ » (160). Si la généalogie est ébranlée, c'est l'authenticité qui est remise en question. Aussi Tracey Rose s'interroge-t-elle dans des œuvres plus récentes sur la connexion qui suscite le plus de controverses : celle de l'origine de l'humanité telle qu'elle est présentée par la religion chrétienne. Dans le cadre des deuxièmes rencontres internationales d'art contemporain de Grande Canarie en 2003, Rose a réalisé *Lucie's Fur: The Prelude*, une performance documentée par une vidéo. Elle y explore le mythe chrétien de l'expulsion de Lucifer du Paradis, dont la chute sur Terre aurait produit le Big Bang et donné lieu à la création et à l'évolution de l'humanité. Dans sa performance, Rose joue le rôle d'Ève et part de la croyance répandue que la femme est responsable de la chute de l'humanité. Vêtue d'une culotte rouge et de bottes, Rose a le visage grimé en blanc et noir à la façon des squelettes que l'on voit lors de la fête des morts mexicaine. Le *white-face* est une façon de rétablir la colonisation littérale et artistique de la culture et de l'identité noires par l'Occident. Sur ses seins et ses fesses, elle porte des cibles pour traduire la représentation de la femme comme objet de désir. Elle est coiffée d'un énorme pénis et de testicules en papier mâché qui représentent l'idée que les hommes maintiennent leur poids sur les femmes en laissant toujours la culpabilité planer sur elles. Au cours de sa performance, Rose sillonne un parc, métaphore du Jardin d'Éden, tantôt à dos d'âne (ce qui n'est pas sans rappeler les errances de Don Quichotte), tantôt à pied. Elle tient un discours dans lequel elle établit une comparaison entre des éléments du film classique *Le Magicien d'Oz* et les questions concernant les origines de Dieu et de l'homme. Le titre de cette performance, *Lucie's Fur*, est polysémique : il renvoie à Lucifer mais fait aussi écho à Lucy, le célèbre squelette d'une femme australopithèque découvert en 1974 en Éthiopie. Lucy a longtemps été considérée comme la représentante d'une espèce à l'origine de la lignée humaine, hypothèse remise en cause par des découvertes récentes :

17 « Une déclaration catégorique sur les origines trahit un désir de contrôler l'histoire. »

18 « *L'authenticité* comme besoin de s'appuyer sur une "origine indiscutable" est la proie d'une peur obsessionnelle : celle de *perdre une connexion*. Tout doit tenir ensemble. »

Lucy ne serait qu'une cousine éloignée. Cette découverte contredit la doctrine biblique de l'existence d'Adam et Ève et conforte la théorie de l'évolution darwinienne rejetée par la religion. L'expression *Lucie's Fur* (c'est-à-dire « les poils de Lucie », sous-entendu son pubis) suggère que Lucy est la mère de tous les hommes. Rose critique ainsi ouvertement le rôle de l'Église et de la religion dans la perpétuation d'une mythologie blanche chrétienne qui légitime des attitudes racistes, sexistes et territorialistes. Elle poursuivra sa critique dans d'autres œuvres, comme *L'Annunciazione (After Fra Angelico)* et *Adam and Yves*, toutes deux datées de 2003, dans lesquelles elle inverse le genre et la sexualité en créant un Jésus noir féminin et lesbien, et un couple zoulou homosexuel en remplacement d'Adam et Ève.

Rose revendique clairement le caractère conceptuel de son œuvre. Elle y attache une grande importance et choisit avec soin tous les matériaux et formes qu'elle utilise. Mais selon elle, il n'est pas toujours évident de produire un art conceptuel en Afrique (du Sud) car l'éducation artistique s'est énormément focalisée sur les œuvres en deux dimensions ou sur la sculpture classique. La référence aux performances des années 1960 et 1970 est évidente. En se mettant physiquement en tension, en parodiant des stéréotypes raciaux, en superposant le sexe à la violence et le plaisir à la douleur¹⁹, Rose se place parmi ces femmes artistes qui, avant elle, se sont confrontées à ces questions. On pense notamment à Adrian Piper, VALIE EXPORT, Marina Abramović ou Cindy Sherman. Les éléments autobiographiques sont souvent fondateurs de ces pratiques, et ils se font en référence au corps de l'artiste. Cependant, à travers le travail de Rose, c'est également l'histoire de l'Afrique du Sud qui transparait. Par le biais de ses œuvres, elle nous conduit à réfléchir à des moments historiques, à repenser les modes de représentation de la femme et de l'humain, à considérer la supposée authenticité de chaque identité, de chaque histoire. Son œuvre nous rappelle qu'il faut penser la différence autrement qu'en termes de division entre les hommes, car elle est souvent encline à devenir un objet de conquête et d'autodéfense (Trinh T. 2003). La différence entre Noirs et Blancs a été fixée dans les identités au moment de l'apartheid. Ce principe de classification des populations se retrouve encore aujourd'hui dans le milieu artistique sud-africain, mais on peut aussi en voir des manifestations

19 *TKO* (2000) et *Ciao Bella* (2001).

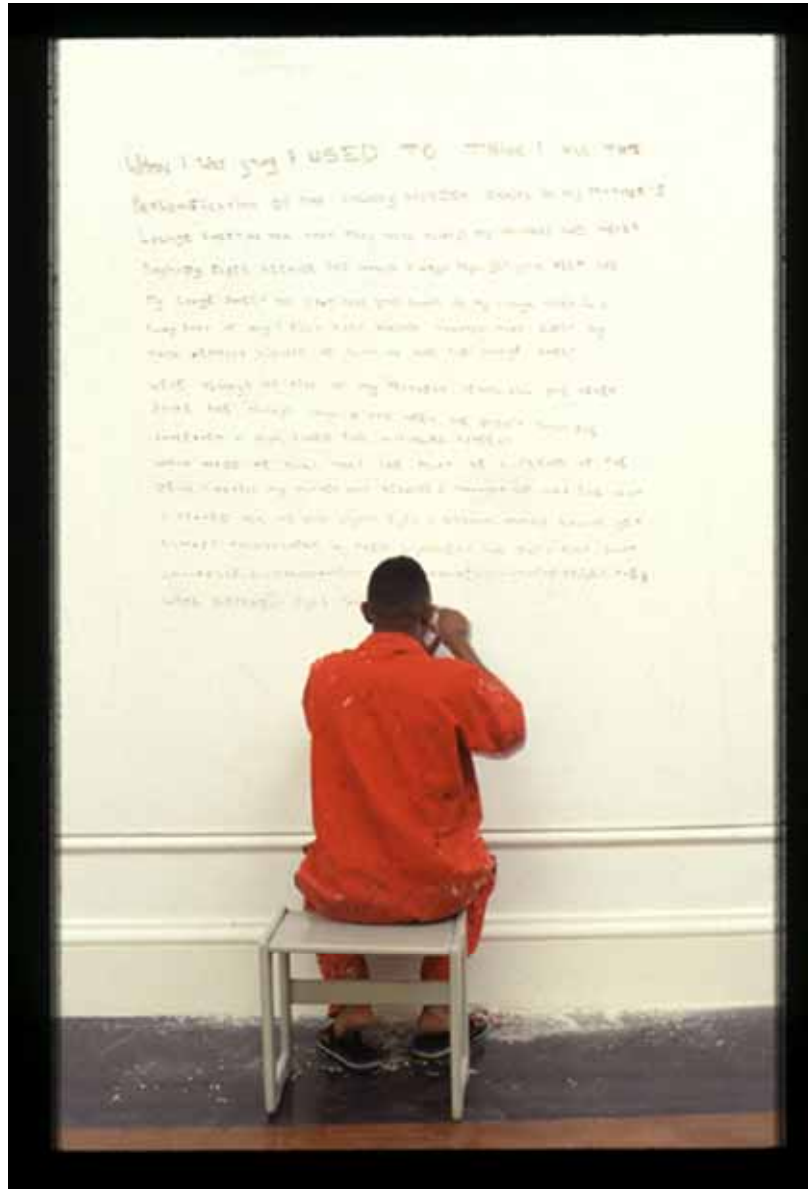
en Europe et aux États-Unis. En effet, les artistes noirs sont constamment interpellés sur la couleur de leur peau et sur l'importance de leur identité, sur la conscience qu'ils doivent en avoir pour créer. Ironiquement, ce type de rappel à l'ordre est généralement énoncé par des Blancs qui eux ne remettent pas leur identité et leur couleur en question (Koloane 1999).

Nous concluons sur cette citation d'Albie Sachs, juge de la cour constitutionnelle d'Afrique du Sud, figure de la résistance et de la lutte pour les droits de l'homme, qui déclara lors d'une conférence en Suède :

You [Swedes] know who you are. Perhaps your artists have to explore underneath all your certainties, dig away at false consciousness. We South Africans fight against real consciousness, apartheid consciousness, we know what we struggle against... But we don't know who we ourselves are. What does it mean to be a South African? The artists, more than anyone, can help us discover ourselves. ²⁰ (Richards 348)

Tracey Rose ne nous donne pas la clé de ce que cela signifie d'être un sud-africain : il serait à la fois trop facile et dangereux d'enfermer cette identité dans une définition précise. Les politiques de l'apartheid nous l'ont tristement prouvé et ont suscité une dislocation culturelle et sociale importante. Ce que Tracey Rose nous donne à voir à travers son œuvre, c'est la multiplicité et la complexité des éléments qui forment une identité, jamais fixe mais toujours rhizomique.

20 « Vous [les Suédois] savez qui vous êtes. Peut-être vos artistes doivent-ils creuser sous toutes vos certitudes, ébranler la fausse conscience. Nous, les Sud-Africains, nous nous battons contre la conscience réelle, la conscience de l'apartheid, nous savons contre quoi nous nous battons... Mais nous ne savons pas qui nous sommes nous-mêmes. Qu'est-ce que cela signifie d'être un Sud-Africain ? Les artistes, plus que n'importe qui, peuvent nous aider à nous découvrir. »



Tracey Rose, *Span I* (réalisé par Michael Haneke), 1997, performance © Colin Richards.



Tracey Rose, *Span II*, 1997, performance © Colin Richards.

Références bibliographiques

Textes

- BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal *et al.* (dirs). *Zoos humains : au temps des exhibitions humaines*. Paris : La Découverte, 2004.
- BHABHA, Homi K. "The Other Question: the Stereotype and Colonial Discourse." *Screen*, 24.6 (1983): 18-36.
- BESTER, Rory. "Interview with Tracey Rose." *Democracy's Image: Photography and Visual Art After Apartheid*. Eds. Jan-Erik LUNDSTROM & Katarina PIERRE. Umeå: BildMuseet, 1998. 90-92.
- BRIELMAIER, Isolde. "I am not myself: A quick take on the photographs of Samuel Fosso and Tracey Rose." *Masquerade: Representation and the Self in Contemporary Art*. Ed. Rachel KENT. Sydney: Museum of Contemporary Art, 2006. 29-33.
- CHINZIMA, Pitso. "Point of No Return in Contemporary South African Art. Reflections on the Past, the Present and the Future. Interviews with Tracey Rose, Shanti Govender and Ntsoaki Molepe." *Grey Areas:*

- Representation, Identity and Politics in Contemporary South African Art.* Eds. Brenda ATKINSON & Candice BREITZ. Johannesburg: Chalkham Hill Press, 1999. 85-94.
- COOMBES, Annie E. *History After Apartheid: Visual Culture and Public Memory in a Democratic South Africa.* Durham, NC: Duke University Press, 2003.
- FUSCO, Coco. "The Other History of Intercultural Performance." *The Feminism and Visual Culture Reader.* Ed. Amelia JONES. 1994. London: Routledge, 2003. 203-217.
- HASSAN, Salah (ed.). *Insertion: 'Self and Other.'* New York: Apex Art, 2000.
- JOUANNAIS, Jean-Yves. « La Vénus hottentote ». Dir. Jean-Yves JOUANNAIS. *Un Art contemporain d'Afrique du Sud.* Paris : Plume, 1994. 8-13.
- KOLOANE, David. "The Identity Question: Focus on Black South African Expression." *Reading the Contemporary African Art from Theory to the Marketplace.* Eds. Okwui ENWEZOR & Olu OGUIBE. 1993. London: inIVA, 1999. 329-333.
- MERCER, Kobena. "Black Hair/Style Politics." *Out There: Marginalisation and Contemporary Cultures.* Eds. Russel FERGUSON, Martha GEVER, Minh-ha TRINH T. & Cornel WEST. 1987. Cambridge, MA: The MIT Press, 1990. 247-264.
- OGUIBE, Olu & Okwui ENWEZOR. *Cross-ing: Time. Space. Movement.* Santa Monica, CA: Smart Art Press, 1997.
- RICHARDS, Colin. "About Face: Aspects of Art History and Identity in South African Visual Culture." *Reading the Contemporary African Art from Theory to the Marketplace.* Eds. Okwui ENWEZOR & Olu OGUIBE. 1991. London: inIVA, 1999. 348-373.
- ROSE, Tracey. "Untitled." *Grey Areas: Representation, Identity and Politics in Contemporary South African Art.* Eds. Brenda ATKINSON & Candice BREITZ. Johannesburg: Chalkham Hill Press, 1999. 211.
- SACHS, Albie. "Preparing Ourselves for Freedom." *Spring is Rebellious: Arguments about Cultural Freedom by Albie Sachs and Respondents.* Eds. Ingrid DE KOK & Karen PRESS. Cape Town: Buchu Books, 1990. 19-29.

TRINH T., Minh-ha, "Difference. A Special Third World Women Issue." *The Feminism and Visual Culture Reader*. Ed. Amelia JONES. 1989. London: Routledge, 2003. 151-174.

WILLIAMSON, Sue. *Tracey Rose*. ArtThrob Web, March 2001 <<http://www.artthrob.co.za/01mar/artbio.html>> (consulté en juin 2009).

Films

La Commission de la Vérité (André Van In, 1999).

Les Artistes : Tracey Rose. Luanda Pop Films Projects, pavillon africain de la biennale de Venise. 2007. <<http://www.luandapopfilm.com/artiste.cfm?id=13>>. (consulté en août 2009).



Bénédicte LEDENT

Université de Liège, Belgique

« DE L'AUTRE CÔTÉ DE LA LITTÉRATURE » :
DISLOCATIONS GÉNÉRIQUES ET AUTRES DANS *HOTEL IMPALA* DE BALOJI ¹

Dans un article publié dans le quotidien anglais *The Guardian* en mai 2004, l'écrivain anglo-caribéen Caryl Phillips s'étonnait du peu de visibilité des écrivains de la diaspora africaine en Belgique, ceci malgré la présence dans ce pays d'une communauté noire relativement importante. Intitulé « The Silenced Minority ² », ce texte faisait suite à une visite de l'auteur à Anvers, au cours de laquelle il avait essayé non seulement de cerner les raisons du succès du Vlaams Blok (depuis rebaptisé Vlaams Belang), un parti d'extrême droite très actif en Flandre, mais aussi de comprendre dans quelle mesure la philosophie de cette formation politique était incompatible avec sa propre vision d'une société européenne multiculturelle. Phillips concluait que peu de choses changeraient tant que la parole ne serait pas accordée aux victimes du racisme en Belgique, par exemple aux prostituées noires d'Anvers, dans des textes qui, suggérait-il, auraient un caractère potentiellement subversif et transformateur. L'acte littéraire constituerait dans ce cas, pour citer Phillips, « the most potent weapon that any of us are able to utilise against the corrupt vision of the far right ³ ». La narration de trajectoires individuelles, autrement dit, permettrait d'aller au-delà de la dislocation identitaire et des autres traumatismes liés à l'immigration pour non seulement susciter une prise de conscience au sein de la communauté

1 Je voudrais remercier Véronique Bragard, Christophe Dony et Daria Tunca pour leur lecture attentive des premières versions de cet article.

2 « La Minorité silencieuse ».

3 « L'arme la plus puissante que l'on puisse utiliser contre la vision corrompue de l'extrême droite ».

noire de Belgique, mais aussi générer un échange réel avec la population du pays d'accueil, ce qui serait de nature à faire évoluer les mentalités.

Huit ans après cet article provocateur, les choses n'ont pas changé de façon radicale au royaume de Belgique. Contrairement à la France, par exemple, où des auteurs tels que Fatou Diome (originaire du Sénégal), Leonora Miano (originaire du Cameroun) ou Abdourahman A. Waberi (originaire de Djibouti) font partie intégrante du paysage littéraire hexagonal et ont acquis une réputation internationale, les auteurs africains installés en Belgique sont encore relativement peu connus, en tout cas auprès du grand public. Le nombre d'œuvres créatives qui rendent compte du quotidien de la communauté noire en Belgique est également fort limité. Il y a bien entendu quelques exceptions notoires à ce constat assez pessimiste. Je n'en mentionnerai que deux, une pour chaque communauté linguistique principale. En Wallonie, il faut citer Pie Tshibanda, dont une grande partie de l'œuvre est cependant ancrée dans la réalité de son Congo natal (cf. Halen). Tshibanda connaît depuis des années un succès phénoménal grâce à son récit autobiographique, *Un fou noir au pays des Blancs* (1999), qu'il a mis en scène sous forme de *one man show* et qui, comme son titre le suggère, traite avec un certain humour de la confrontation de deux cultures au travers du parcours d'un demandeur d'asile congolais en Belgique. Le cas de Chika Unigwe, auteure d'origine nigériane, mérite également d'être évoqué, ne fût-ce que parce qu'elle a écrit la première œuvre romanesque publiée en Flandre par un écrivain originaire d'Afrique subsaharienne (cf. Tunca 2009). C'est en effet en 2005 que parut, en néerlandais, *De Feniks*, le premier roman d'Unigwe, dans lequel elle dépeint les difficultés rencontrées par une jeune Africaine qui épouse un citoyen belge. Plus récemment, Unigwe a publié, à la fois en néerlandais et en anglais, sous le titre de *On Black Sisters' Street* (2009), un roman qui donne la parole à des prostituées nigérianes travaillant dans le quartier 'chaud' d'Anvers, celles-là mêmes dont Phillips décrivait la quasi servitude dans l'article mentionné ci-dessus. *On Black Sisters' Street* a été applaudi pour sa finesse psychologique et pour l'empathie que celle-ci génère chez le lecteur (Evaristo), ainsi que pour sa subtilité narrative (Tunca). Ce roman constitue certainement une étape importante dans la représentation de l'expérience africaine en Belgique et peut laisser présager l'émergence d'une nouvelle génération d'écrivains.

Entre temps, il faut évidemment se poser des questions sur l'absence relative de la diaspora noire dans les lettres belges, et se demander si la

timidité des politiques mises en œuvre pour la promotion de la littérature ou le monde assez fermé de l'édition ne sont pas, en partie du moins, responsables de cette situation⁴. Toutefois, il est tout aussi important de considérer un autre élément : le fait que, malgré un silence littéraire apparent, la communauté africaine de Belgique n'est pas restée complètement muette pour autant. En effet, elle a aussi utilisé d'autres moyens d'expression – tel le rap, par exemple – qui sont relativement récents et encore souvent perçus comme marginaux. Il semble pourtant que ces nouvelles formes artistiques pourraient tout à fait avoir leur place dans le champ littéraire, à l'instar de la *dub poetry* de l'Anglo-Jamaïcain Linton Kwesi Johnson en Grande-Bretagne, et méritent dès lors d'entrer en ligne de compte quand on examine la présence africaine dans le paysage littéraire belge.

Il ne fait aucun doute que le rap (comme la culture populaire en général) peut être une forme d'expression politique non négligeable et un moyen efficace de construction identitaire, comme le rappellent à juste titre Marco Martiniello et Jean-Michel Lafleur dans un article qui se concentre sur les pratiques musicales des communautés immigrées dans les sociétés multiculturelles. Cependant, comme le soulignent plusieurs autres commentateurs, il faut se garder de ne voir dans le rap qu'une forme de résistance et ainsi prendre le risque de perdre de vue ses dimensions esthétiques et morales (Diallo)⁵. Le rap, employé ici dans son sens générique pour désigner un mode d'expression artistique qui consiste à réciter des textes sur un fond musical rythmique, repose en effet de manière cruciale sur une forme de « virtuosité verbale » (Diallo, § 12) et se prête donc volontiers à une analyse non seulement thématique mais aussi formelle. Comme nous allons le voir, une telle approche nous permettra de démontrer que le rap n'a rien à envier aux genres littéraires plus traditionnels, et peut, tout comme ceux-ci, favoriser ce que Tzvetan Todorov appelle « un élargissement intérieur », c'est-à-dire, je le cite encore, « l'inclusion dans notre conscience de nouvelles manières d'être » (Todorov 76, 77).

Pour illustrer mon propos, je voudrais me pencher sur un exemple remarquable : le premier album solo du chanteur belgo-congolais Baloji,

4 Elisabeth Bekers, par exemple, évoque, pour ce qui est de la Flandre, des raisons linguistiques et de manière plus générale une certaine indifférence du public.

5 Voir MARC-MARTÍNEZ, SHUSTERMAN, et VICHERAT. Je remercie mon collègue Christophe Pirenne pour ses conseils de lecture.

Hotel Impala, sorti en 2007. Cet album, qui reçut un accueil unanimement favorable de la critique et du grand public tant en Belgique qu'en France, relate dans des textes à la fois puissants et lyriques le parcours erratique d'un jeune homme entre Lubumbashi au Congo et Liège en Belgique. N'étant pas musicologue, je me propose dans ce qui suit d'aborder cet album essentiellement sous son aspect textuel, même si sa composante musicale contribue de manière cruciale au message qu'il entreprend de formuler.

Bel exemple de dislocation géographique, culturelle et identitaire, *Hotel Impala* est aussi un modèle de dislocation générique, puisque sous des apparences de chanson populaire, il offre un récit qui, présenté de manière significative comme une « auto-bio-phonie », s'apparente, à plusieurs égards, à l'art romanesque, voire poétique, tout en restant par ailleurs inclassable. Voici comment l'artiste décrit son opus dans le dernier morceau de l'album :

Hotel Impala volume 1
Ne ressemble à aucun genre défini
Disque omni, auto-bio-phonie
[...]
Roman sans script au sens strict (« Nakuenda »)

Si le personnage au cœur de la narration se retrouve à un certain moment « De l'autre côté de la mère », un titre qui contient une double référence à sa propre migration au-delà des mers, mais aussi aux bouleversements familiaux que celle-ci occasionne, on pourrait dire, par analogie, que l'ensemble du récit se retrouve « de l'autre côté de la littérature ». En d'autres termes, il participe de différents genres littéraires et, par là même, témoigne d'une transgression répétée des balises catégorielles qui trop souvent encore participent à ce que Todorov a appelé une « conception réductrice de la littérature », qui selon lui « n'entre pas en relation significative avec le monde » dans lequel nous vivons (Todorov 33, 37).

L'album *Hotel Impala* volume 1 se compose de dix-sept morceaux, dix-sept chapitres en quelque sorte ou « tranches de vie », pour reprendre les termes utilisés par Baloji (Cachin). Chacun de ces chapitres évoque une atmosphère particulière et correspond à un moment spécifique de la vie riche en événements de l'artiste, que ce soit les violences interethniques dans son Congo natal (« Tout ceci ne vous rendra pas le Congo »), son arrivée en Belgique à l'âge de quatre ans dans une famille recomposée (« Entre les lignes »), sa douloureuse expérience scolaire et son adolescence difficile (« Le reste du monde » et « Septembre »), son vécu de petit délinquant (« La petite espèce »), ses problèmes en tant que sans-

papiers (« Repris de justesse »), son début de carrière musicale (« Un dernier pour la route ») ou finalement son retour au pays pour retrouver sa mère biologique (« Nakuenda »). Tous les épisodes de son cheminement sont abordés par Baloji de manière très personnelle et nuancée, sans apitoiement ni sensationnalisme, mais avec une bonne dose de franchise. Chaque volet de ce récit « auto-bio-phonique » peut être compris de manière autonome, mais il prend encore plus de sens quand il est perçu comme faisant partie d'un ensemble doté d'une cohérence thématique impressionnante.

L'un des thèmes les plus prégnants du parcours du poète est précisément celui de la dislocation, qui est au départ cause de souffrance et de déchirement mais se révèle au final une source de richesse artistique et existentielle. Tout au long de l'album, le jeune artiste, qui se dit « entre deux mondes comme Gibraltar » (« Septembre »), explore les deux pôles de son identité qui a souvent été décrite comme « afropéenne » (cf. De Gendt). Il y a d'une part l'Afrique, où il est né, et de l'autre l'Europe, dont il devient finalement citoyen. Cependant Baloji ne se limite pas à un simple dualisme géographique, voire identitaire, qui aboutirait somme toute à une approche assez manichéenne. Bien au contraire, la dislocation est partout autour de lui, à tous les niveaux, se reproduisant presque jusqu'à l'infini, dans un monde où « tout part à la dérive » (« De l'autre côté de la mère »). La dislocation est présente au Congo, pays déchiré par des guerres intestines d'une grande violence. Elle se retrouve aussi en Belgique, nation morcelée culturellement et linguistiquement, qui voit le poète « perdu dans la traduction » entre le français et le néerlandais, et surpris d'observer, non sans un certain humour, qu'en Flandre « chaque commune a son dialecte » et qu'« aux infos ils mettent des sous-titres Pour comprendre les gens de Tielt, de Kapellen ou de Hasselt » (« Liège Bruxelles Gand »). Un déchirement similaire caractérise sa vie familiale, notamment ses relations avec sa « famille d'emprunt » (« Entre les lignes ») et celle qu'il appelle sa mère d'adoption, mais aussi ses rapports avec ses parents biologiques, dont la séparation précoce a eu des conséquences majeures sur le cours de sa vie. Finalement, la rupture marque également sa vie affective, que ce soit vis-à-vis de sa compagne qui subit un avortement (« Coup de gaz ») ou vis-à-vis de ses compagnons de délinquance qui, comme lui, vont « à l'école du tournevis » (« Septembre »), mais, contrairement au poète, ne semblent pas trouver leur voie.

La réaction de Baloji face à cette dislocation omniprésente n'est cependant pas de se résigner, ni de trouver des solutions faciles à sa complexité existentielle qu'il décrit avec lucidité comme celle d'« un blanc aux cheveux crépus », d'un « Bounty abruti au rêve inabouti » (« Nakuenda »). Tout au long de l'album, il décide en effet de « [boxer] avec ses paradoxes » (« Hotel Impala ») et de prendre le meilleur de ce qui lui est offert, tout en assumant la solitude qui résulte de son expérience personnelle et qui devient une « terre d'asile » (« Le Reste du monde »), le fondement même de sa démarche artistique. Ainsi, quand il évoque le manque d'affection paternelle, il conclut que, malgré tout, son père « lui a donné la chance d'avoir une autre vie » (« Ostende Transit ») en l'emmenant loin de son pays natal. De manière similaire, il se plaint à juste titre du traitement inhumain qui lui est infligé en tant que « sans-papiers » en Belgique, et parle de Liège comme d'une « ville qui refroidit tes ardeurs » (malgré sa réputation de cité ardente). Mais il reconnaît dans la foulée son attachement ému pour la cité mosane car, dit-il, c'est « Mon point de départ, mon point de chute Liège me contient, me rapproche de mon but » (« Liège Bruxelles Gand »). Finalement, le même ton conciliateur empreint de sérénité caractérise sa relation avec sa mère adoptive, dont il salue finalement le courage exceptionnel, et définit aussi ses liens avec sa mère naturelle, auteur d'une lettre qui a servi de catalyseur à l'album et en est le fil conducteur. Clairement, comme Baloji le dit lui-même, « Le pardon est le ciment, l'amour, le fondement » de sa réponse toute personnelle, dont l'objectif est au final de « reconstruire [les] liens brisés par les aléas » de la vie (« Hotel Impala »).

La sagesse du poète face à la dislocation ne s'applique pas uniquement à sa situation personnelle ; elle marque également sa vision du monde en général, comme en témoignent les commentaires politiques à la fois lucides et critiques qui parsèment le récit, que ce soit au sujet de son pays natal, miné par les fléaux du néo-colonialisme et de la religion, à propos de la Belgique et de sa politique hypocrite en matière d'immigration, ou plus généralement sur la société de consommation et ses effets délétères sur les maillons les plus faibles de l'humanité. Il y aurait beaucoup d'éléments d'analyse à ajouter sur le contenu très riche de cet album. Ce qui précède suffit toutefois à démontrer que le rap de Baloji, décrit tour à tour comme « intime et intimiste » (Marley *et al.*) ou comme « introspectif et visionnaire » (« Baloji, rap introspectif et visionnaire »), mérite d'être examiné de près,

d'être lu ligne par ligne, comme le serait un texte littéraire soi-disant 'traditionnel'.

La littérarité d'*Hotel Impala* se marque aussi dans la grande harmonie qui y existe entre fond et forme. En effet, la dislocation qui parcourt l'album au niveau thématique se double d'une dislocation au niveau formel. Je ne m'attarderai pas ici sur l'éclectisme musical qui caractérise *Hotel Impala*, dans lequel se mélangent des styles aussi variés que le reggae, le soul, le funk ou le rock. Mon attention va plutôt se porter sur la désorganisation de la narration, qui est d'autant plus évidente qu'elle est soulignée à plusieurs reprises par l'artiste lui-même dans un geste autoréférentiel assez typique du rap en général. Avec raison, il nous fait remarquer, par exemple, que son « texte est décousu [...] juste un collage d'impression [*sic*] » (« Septembre »), une technique narrative qui fait ressortir le côté disparate de sa vie qui, comme il le rappelle, « a des allures de brocante » (« Septembre »). De même, il mentionne que ses « rimes sont des polaroids, des instantanés » (« Hotel Impala »), ce qui insiste sur le côté éphémère de son art mais aussi sur le fait que son texte est composé de vignettes mises côte à côte, juxtaposées, avec une absence apparente de cohésion, comme c'est souvent le cas dans les récits produits à la suite d'un traumatisme. Cette indétermination toute relative doit être compensée par l'auditeur ou le lecteur qui, comme le jeune garçon à son arrivée en Belgique, est amené à lire « Entre les lignes », comme le dit le titre de la seconde page, c'est-à-dire à interpréter une réalité qui lui paraît incompréhensible.

À cette impression superficielle de désorganisation s'ajoute parfois un manque de précision. Comme le dit à nouveau Baloji, « tout reste flou malgré les mises au point » (« Hotel Impala »). Ce flou, que l'on peut réellement qualifier d'artistique, se manifeste plus particulièrement dans l'expression des émotions, et pourrait donc être interprété comme une forme de pudeur de l'artiste vis-à-vis de son entourage ; il avoue par ailleurs qu'il « étouffe [ses] sentiments, [...] interiorise » (« Hotel Impala »). Toutefois, si le texte fait preuve d'une certaine retenue émotionnelle, il est néanmoins intéressant de constater qu'il est d'une grande précision dans l'évocation des lieux, une caractéristique qui le rapproche du rap français classique tel que décrit par Mathias Vicherat. Cependant, au lieu de se focaliser sur un seul endroit, « l'inscription territoriale » (Vicherat 39) chez Baloji est plutôt synonyme d'errance que d'enracinement. Ceci est clairement le cas dans le morceau intitulé de manière évocatrice « Liège Bruxelles Gand », dans lequel

le chanteur parle, sur fond de traversée ferroviaire de la Belgique, non seulement de la cité mosane dans laquelle il a passé une partie de sa vie, mais aussi de ces deux autres villes belges qu'il semble avoir connu de près.

Une conclusion ne peut être formulée que sous forme de paradoxe : la dislocation est l'élément unificateur d'*Hotel Impala*. Comme pour de nombreux artistes, c'est en effet l'art – en particulier la musique, sans laquelle, dit-il, « sa vie est confuse » (« Nakuenda ») – qui permet à Baloji de dépasser ses multiples déchirements existentiels, et au final, de les transformer en une conception du monde qui, par son refus du cloisonnement et de l'exclusion, promeut le métissage et l'ouverture. Cette façon d'aborder la dislocation thématique et formelle est également ce qui rapproche Baloji de ce que l'on pourrait appeler la « grande » littérature de la diaspora africaine en Europe, en particulier anglophone. On pourrait, par exemple, souligner les caractéristiques que les textes de Baloji partagent avec l'œuvre de Caryl Phillips, l'auteur que je citais au début de cet essai. Dans tous ses textes, en effet, Phillips parle lui aussi d'individus et de familles déchirés par l'exil, à la fois littéral et métaphorique, et évoque constamment les questions de déracinement et d'appartenance au travers de personnages qui, comme Baloji, sont « étranger[s] des deux côtés de la frontière » (« Repris de justesse »). Même si la démarche artistique de Phillips est moins visiblement autobiographique que celle de l'auteur d'*Hotel Impala*, elle repose néanmoins, comme celle du rappeur, sur un besoin quasi obsessionnel de « revenir à la genèse » (« Tout ceci ne vous rendra pas le Congo »), c'est-à-dire d'explorer le passé pour mieux comprendre les complexités du présent, ainsi que sur une volonté d'ambiguïté, un désir de toujours s'aventurer « loin de [ses] certitudes, loin de la terre ferme » (« De l'autre côté de la mère »). Qui plus est, l'écriture de Phillips est également marquée par une forme éclatée, qui reflète la discontinuité des vies qu'il dépeint tout en étant l'expression d'une vision du monde incompatible avec la notion de pureté et d'unité identitaires souvent brandie par les racistes de tous bords, pas seulement ceux du Vlaams Belang.

Au-delà de ces parallèles épistémologiques (qui peuvent dans une certaine mesure s'expliquer par le recours à une esthétique post-moderne qui, selon Shusterman, est également typique du rap), il y a un autre point commun entre les deux artistes : une fascination pour le chanteur africain-américain Marvin Gaye, figure emblématique de la diaspora noire, qui vécut

à Ostende en Belgique au début des années 1980. Quand Baloji arrive en Belgique en 1982, avec son père, celui-ci s'installe dans la cité balnéaire qu'il décrit comme « la terre d'asile de son idole » (« Ostende Transit »). Gaye fonctionne en quelque sorte comme un double du père. C'est en tout cas ce que suggère la chanson « Ostende Transit », un morceau qui contient non seulement des échos de la chanson culte de Marvin Gaye intitulée « What's Going On » (inclus dans l'album éponyme de 1971), mais dont le titre est aussi une allusion directe au film de 1981, *Marvin Gaye Transit Ostende*, dans lequel Richard Olivier suit la vedette américaine au cours de son exil belge. Même si « Marvin Gaye n'est qu'une excuse » (« Nakuenda »), comme le dit Baloji, sa présence hante littéralement tout l'album pour se retrouver très clairement dans la dernière plage dont le titre est « Nakuenda » – ce qui signifie « je pars » ou « je m'en vais » en swahili katangais⁶. Ce morceau est en réalité la reprise d'une chanson inédite de Gaye intitulée « I'm going home », et de manière fort appropriée Baloji y évoque son retour au Congo et ses retrouvailles avec sa mère biologique. Phillips lui aussi s'est beaucoup intéressé à Marvin Gaye, auquel il a consacré une pièce radiophonique et un long essai biographique publié dans son ouvrage de 2001, *A New World Order*. Phillips y décrit la difficulté que Gaye a eu d'être lui-même, ainsi que les problèmes relationnels que la vedette a rencontré avec son père. L'écrivain y parle aussi de son admiration pour Gaye ainsi que pour d'autres artistes « soul », tels que Stevie Wonder et Curtis Mayfield, et reconnaît l'influence majeure que ces chanteurs ont pu avoir sur le développement de sa propre carrière littéraire : « Their ability to transform pain into art, and to create incisive narratives that spoke to both blacks and whites with clarity and passion, excited the young writer in me⁷ » (Phillips, 2001 : 36). Baloji, lui aussi, a pu transformer sa souffrance en art et son *Hotel Impala* nous parle au-delà des barrières, génériques ou autres, avec une ferveur qui ne peut laisser indifférent et avec une créativité qui pourrait sans nul doute servir d'encouragement et de modèle aux jeunes auteurs de la diaspora noire dont la voix doit encore se faire entendre.

6 Je remercie Willy Maloba Kal'a Binene pour ces précisions.

7 « Leur capacité à transformer la douleur en art et à produire des récits profonds qui s'adressent à la fois aux noirs et aux blancs avec clarté et passion ont fait naître le jeune écrivain en moi. »

Coda

Le deuxième album de Baloji, *Kinshasa succursale*, est sorti en Belgique en mars 2010 et témoigne, comme le premier, d'une audace et d'un talent artistiques hors du commun. D'inspiration plus congolaise, cette nouvelle œuvre comprend cinq chansons inédites, ainsi que plusieurs titres d'*Hotel Impala* qui ont été réenregistrés avec des musiciens congolais et comportent les textes originaux en français auxquels se mêlent des paroles en langues vernaculaires. Cet album constitue un retour aux sources musical pour l'artiste et une confirmation du métissage culturel qui sous-tend son œuvre ; il est aussi un rappel opportun, à l'heure du cinquantième anniversaire de l'indépendance du Congo, de la place importante qu'occupe cette ancienne colonie dans l'imaginaire et l'histoire belges. En février 2010, *Kinshasa Succursale* a été distribué gratuitement en Belgique en supplément à deux hebdomadaires, *Le Vif/L'Express* en Wallonie et *Knack* en Flandre, et on peut espérer que cette heureuse initiative contribue à rompre le silence artistique apparent de la diaspora africaine en Belgique.

Références bibliographiques

- « Baloji, rap introspectif et visionnaire », *concertlive.fr*, 18 février 2008, <<http://www.concertlive.fr/artiste-a-decouvrir/1817/baloji-rap-introspectif-et-visionnaire>> (consulté le 29 septembre 2009).
- Baloji. *Hotel Impala* (EMI, 2007).
- . *Kinshasa succursale* (EMI, 2010).
- BEKERS, Elisabeth. « Chronicling Beyond Abyssinia – African Writing in Flanders, Belgium ». *Transcultural Modernities: Narrating Africa in Europe*. Ed. Elisabeth BEKERS, Sissy HELFF & Daniela MEROLLA (*Matatu* 36) Amsterdam & New York : Rodopi, 2009. 57-69.
- CACHIN, Olivier. « Biographie de Baloji ». *Africultures*, <<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=personne&no=11455>>, (consulté le 7 avril 2010).
- DE GENDT, Pascal. « Baloji, l'Afropéen ». *La Libre.be*, 25 juin 2008. <http://www.lalibre.be/article_print.phtml?art_id=430018> (consulté le 29 septembre 2009).

- DIALLO, David. « La musique rap comme forme de résistance ? » *Revue de recherche en civilisation américaine*, 1 (2009). <<http://rrca.revues.org/index80.html>> (consulté le 27 avril 2009).
- EVARISTO, Bernardine. Compte-rendu de *On Black Sisters' Street*, de Chika Unigwe, *The Independent*, 3 juillet 2009.
- GAYE, Marvin. *What's Going On?* (Tamla/Motown, 1971).
- HALEN, Pierre. « Adaptation et recyclage de l'écrivain en diaspora : Réussir le jeu de l'oie avec Pie Tshibanda ». *Du Nègre Bambara au Négropolitain : Les Littératures africaines en contexte transculturel*. Dir. Désiré K. WA KABWE-SEGATTI et Pierre HALEN. Metz : Université Paul Verlaine, Centre de Recherches « Écritures », Collection Littérature des mondes contemporains, Série « Afrique », 4, 2008. 93-113.
- MARC-MARTINEZ, Isabelle. *Le Rap français : Esthétique et poétique des textes (1990-1995)*. Berne : Peter Lang, 2008.
- MARLEY, Miles, Alex DEFORCE et Philippe COICOU. « Baloji : 'J'ai fait la paix avec mon passé' ». *Strictlyniceness*, August 2007. <<http://strictlyniceness.blogspot.com/2007/08/29/baloji-jai-fait-la-paix-avec-mon-passe/>> (consulté le 3 novembre 2007).
- MARTINIELLO, Marco et Jean-Michel LAFLEUR. « Ethnic Minorities' Cultural and Artistic Practices as Forms of Political Expression: A Review of the Literature and a Theoretical Discussion on Music ». *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 37.8 (November 2008): 1191-1215.
- PHILLIPS, Caryl. « Marvin Gaye ». *A New World Order*. London: Secker and Warburg, 2001. 35-59.
- . « The Silenced Minority ». *The Guardian*, 15 May 2004. <<http://www.guardian.co.uk/books/2004/may/15/society.politics>> (consulté le 15 février 2009).
- SHUSTERMAN, Richard. *L'Art à l'état vif : La Pensée pragmatique et l'esthétique populaire*. Trad. de Christine Noille. 1991. Paris : Éditions de Minuit, 1992.
- TODOROV, Tzvetan. *La Littérature en péril*. Paris : Flammarion, 2007.
- TSHIBANDA, Pie. *Un fou noir au pays des Blancs*. Bruxelles : Bernard Gilson, 1999.

- TUNCA, Daria. « Redressing the 'Narrative Balance': Subjection and Subjectivity in Chika Unigwe's *On Black Sisters' Street* ». *Afroeuropa: Journal of Afro-European Studies*, 3.1, 2009 <<http://journal.afroeuropa.eu/index.php/afroeuropa/article/viewFile/73/115>> (consulté en juin 2010).
- . « Afroeuropa in Conversation with Chika Unigwe ». *Afroeuropa: Journal of Afro-European Studies*, 15 février 2009, <<http://journal.afroeuropa.eu/index.php/afroeuropa/rt/suppFileMetadata/76/0/9>>, (consulté le 6 avril 2010).
- UNIGWE, Chika. *De Feniks*. Antwerpen/Amsterdam: Meulenhoff/Manteau, 2005. Publié en anglais sous le titre *The Phoenix*. Lagos: Farafina, 2007.
- . *Fata morgana*. Antwerpen/Amsterdam: Meulenhoff/Manteau, 2007. Publié en anglais sous le titre *On Black Sisters' Street*. London: Jonathan Cape, 2009.
- VICHERAT, Mathias. *Pour une analyse textuelle du rap français*. Paris : L'Harmattan, 2001.

Film

- Marvin Gaye Transit Ostende*. Dir. Richard Olivier, 1981.



Valerio IACOBINI

Université La Sapienza – Rome, Italie

LA VIOLENCE DE LA CONSOMMATION : DÉLOCALISATION ET CRITIQUE SOCIALE DANS LE THÉÂTRE DE RODRIGO GARCÍA

Des rites du dégoût : García entre dislocation et délocalisation

Les spectacles de Rodrigo García présentent des situations à la limite du dégoût qui visent à atteindre une extase négative, perturbante. Inspirée du rite et de la fonction expiatoire du théâtre des origines, la praxis esthétique de Rodrigo García est construite à partir d'un mélange d'images-fétiches et de compulsions pour composer un portrait charnel de la décadence occidentale. Dans l'esthétique de García, les objets, les symboles et les corps sont disloqués et délocalisés pour accomplir un effet d'étonnement et une sensation de danger et d'étrangeté. Comme dans les avant-gardes du XX^e siècle, García produit un court-circuit mental en présentant des actions hors de leur contexte, assemblées comme des *ready-made*, pour provoquer un éloignement du réel, un écart, afin d'ouvrir une réflexion sur le monde. García répond aux phénomènes contemporains de délocalisation en passant par une « dislocation des signes ». Dans un entretien de 2006, il décrit cette dislocation comme le résultat d'un effort éthique et d'un conflit visuel :

Mes pièces [...] sont des pièces urgentes. Elles sont montées trop vite. Et il doit en être ainsi. J'invite le public à se disputer avec moi au théâtre, pendant une ou deux heures. Je me sers d'idées inachevées, de messages contradictoires, d'images qui cachent toujours quelque chose... Je ne présente pas des pièces finies car, alors, on parlerait d'un théâtre didactique, et je déteste l'éducation. La connaissance et l'expérience n'ont pas à être dirigées ou planifiées. Au contraire : sans étonnement, pas d'apprentissage. L'homme apprend car il s'émerveille. [...] Sans vertige, sans peur, il n'y a pas de prédisposition à l'apprentissage. L'apprentissage programmé déshumanise et nous affaiblit. Mes pièces parlent toujours de l'extase associée à la connaissance. Voilà pourquoi j'essaie de

partager avec le public des moments poétiques, dont on dit généralement qu'ils sont de la provocation, et ça me chagrine. (Sansón)

Comme les œuvres d'Anita Mendieta, pour donner un exemple visuel ¹, les pièces de Garcia déclenchent une réflexion en mettant en relation deux éléments lointains de façon soudaine et imprévue. La délocalisation est donc racine d'une surprise.

Dans *Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada* (2007) ², Garcia utilise la danse traditionnelle du carnaval argentin, la Murga, pour transformer les acteurs en morceaux de viande, chair humaine à plusieurs niveaux « politiques » de cuisson : bleue, saignante, à point, carbonisée, comme nous le dit le titre. Les acteurs du spectacle, issus des familles des Murgueros de Buenos Aires, ont subi une délocalisation : ils sont hors de leur contexte d'origine, en tournée européenne dans des théâtres à la mode, alors que leur danse violente se déroule normalement dans les bidonvilles de la capitale argentine.

À Buenos Aires, le carnaval est très simple, presque élémentaire. Il n'a rien à voir avec celui du Brésil par exemple, qui est beaucoup plus riche musicalement comme du point de vue de la recherche des costumes. En Argentine, tout cela est [...] rudimentaire. Il y a essentiellement des percussions, une sorte de marche avec des tambours. Les gens cousent ou bricolent eux-mêmes leur costume, ils dansent de façon très basique. Par ailleurs, autrefois, les personnes qui participaient à ce carnaval n'étaient pas bien vues. Issues de basses classes sociales, elles incarnaient le pire. On les appelait « las murgas » [...]. J'ai donc voulu travailler à partir de ce phénomène, avec eux, mais sans avoir aucune idée de comment j'allais pouvoir m'y prendre. [...] Comment mettre en scène une pièce avec ces éléments, comment inventer ma propre fiction ? Comment créer avec des gens qui ne savent rien du théâtre, qui ne comprennent absolument pas mon langage, qui savent seulement ce qu'est la Murga et peu d'autres choses ? Il aurait été plus facile pour moi, dans ces conditions, de m'investir du côté du documentaire. Mais ce qui m'intéresse, c'est que la création puisse rejoindre un certain niveau poétique. Et aussi de trouver une véritable communication avec ces personnes

1 Dans la même interview, Rodrigo Garcia compare ses œuvres avec celles d'Anita Mendieta. Les photos les plus connues de Mendieta montrent des femmes arabes à barbe, des paysages qui « contiennent » les corps, des hommes nus qui embrassent un mannequin.

2 Les dates après les titres se réfèrent toujours aux seules mises en scènes. Pour les références textuelles voir la bibliographie à la fin. Nous avons choisi un tel système de références parce que la date du spectacle est à notre avis plus importante que celle de l'impression du texte. En effet, les drames de Garcia sont souvent publiés quelques années après leur représentation, qui plus est – vu le maigre succès du metteur en scène en Espagne – directement en langue française.

différentes, en cherchant une façon de faire surgir, de développer quelque chose d'intéressant. (Garcia-Vasserot)

Transporter les murgas sur scène signifie s'opposer à l'existence même du théâtre et d'un espace codifié de la représentation ; ainsi la violence du carnaval devient un acte de protestation politique.

Dans *Compré una Pala en Ikea para Cavar mi Tumba* (2002)³, les personnages sont enfoncés dans deux canapés. Soudain, ils se torturent à coups de couteau en déchirant les boîtes de lait et de *corn flakes* qu'ils se sont appliquées, quelques secondes avant, sur l'estomac. Au bout de quelques minutes, les actes suicidaires de ces nouveaux kamikazes de la consommation souillent complètement la scène. Peu après, ils commencent à détruire un matelas, puis se prosternent en signe d'adoration mystique devant un autel de boîtes en carton. Pendant cette espèce de cérémonie funèbre, ils déclament leur grand poème des *hijos de puta*⁴ de l'histoire. La liste est surprenante : du plus prévisible George Bush Jr. – cible et ennemi juré de la *no-logo generation* – à Elvis Presley, John Lennon, Gandhi, Freud, Pasolini, Che Guevara. Ensuite, ils replongent dans le silence. Des poulets morts sont jetés sur scène. Une musique sacrée nous accompagne jusqu'à l'apothéose grotesque de la crucifixion où le sang est du ketchup et les épines, des frites. Des projections d'images apocalyptiques nous montrent entre-temps des émeutes en Amérique du Sud, une femme au supermarché, les images des émeutes *no-global* à Seattle en 1999, des orages antillais... L'odeur dans la salle se fait de plus en plus forte, jusqu'à l'explosion de l'un des poulets. Enfin, les acteurs se déshabillent et plongent dans la boue formée par les aliments ainsi gaspillés.

La dislocation sous-entend une mobilité spatiale quelle que soit la destination finale. On peut facilement remarquer que dans l'Occident de la rapidité et de la « persistance sémantique⁵ », la dislocation est de plus en

3 *J'ai acheté une pelle chez Ikea pour creuser ma tombe.*

4 « Fils de pute ». Remarquons ici que Garcia se complaît souvent à répéter des menaces ou des vulgarités pour provoquer un choc dans le public. Ici, par exemple, le gros mot est répété pour chaque personnage dans de longues et paradoxales énumérations triviales.

5 La communication instantanée qui s'est réalisée avec les réseaux informatiques n'est pas un véhicule inerte de transmission des informations : comme tous les langages elle a une influence sur la substance des messages transmis. Un système de signification est porteur en soi d'idéologie. La force des interfaces est de pouvoir être utilisées dans plusieurs buts, du *personal entertainment* au travail. L'emploi du même langage dans

plus remplacée par le phénomène de délocalisation, où à la fois on est ailleurs et nulle part. Les personnages abstraits des pièces de Garcia sont les *objets passifs d'une délocalisation* plus que les protagonistes d'une dislocation. Dans son théâtre, les styles de vie de la modernité sont présentés dans leurs aspects suicidaires, comme abandons volontaires de la vie pour embrasser une existence inauthentique, dessinée à l'intérieur d'un ordre préétabli des choses. L'homme contemporain y est décrit comme un être de moins en moins capable de se déterminer au-delà des rythmes imposés par la consommation.

Son pouvoir sur les esprits, qui finissent par se vouer complètement à une nouvelle religion des plaisirs, fait de la consommation un instrument efficace de colonisation : pour Rodrigo Garcia la colonisation d'antan est désormais appliquée aux consciences, en devenant colonisation identitaire. D'ailleurs, le mot « dé-localisation » exprime le changement autant que la « perte » des lieux. D'une certaine manière, la délocalisation est un phénomène opposé à l'inter-culturalité parce que la rencontre y est un passage secondaire et accessoire, l'importance de l'espace étant annulée. Je peux voyager réellement, disons... en Sibérie, et rester virtuellement chez moi ; ou vice-versa : dans le monde de la virtuellisation la différence sera de moins en moins évidente. C'est le cas d'Hélène, personnage de *Lo Bueno de los Animales es Que te Quieren sin Preguntar Nada* (2002)⁶, qui décide d'abandonner sa mère malade et son chien dans un bois. Après les avoir quittés, elle monte sur une branche et regarde mourir sa famille avec son ordinateur portable.

plusieurs activités et à travers l'espace et les âges de la vie d'un individu augmente effectivement l'efficacité des utilisateurs (qui sont habitués à l'interface à partir de l'enfance) mais les relie aussi à une virtuellisation totale des activités. Ainsi il n'est pas rare de voir, dans les endroits les plus reculés du monde, des voyageurs absorbés par leurs courriels et par la mise à jour de leurs pages Web personnelles : avec la connexion perpétuelle, l'Occident est désormais capable de piétiner ses membres, victimes et complices à la fois de la télésurveillance globale.

6 *L'Avantage avec les animaux c'est qu'ils t'aiment sans poser de questions.*

Paradoxes d'un art politique

Tout en utilisant la vidéo comme élément de contamination linguistique, le théâtre de Rodrigo Garcia revendique la présence et la rencontre des hommes dans une esthétique de la présence, anti-virtuelle par définition, qui pose la question, éminemment politique, du dialogue direct entre individus. C'est là un point paradoxal : Tout en tournant le dos à son ancienne profession de publicitaire, Garcia en utilise le langage, mais machinalement et de façon ironique, comme élément d'inauthenticité⁷ ou à la fois de menace et de trouble. Voyons à titre d'exemple un passage de *La Historia de Ronald el Payaso de McDonald's* (2002)⁸, joué sur le ton d'une publicité sociale :

Cela est un Happy Meal. Analysons-le. Ici il y a les subrogés de la laitue, les subrogés des tomates, et surtout ce truc ovale et dur et marron qu'on voudrait faire passer pour un morceau de vraie viande. À tout ça on ajoute des sauces jaunes et rouges, qui n'ont rien à voir avec la moutarde et la tomate. Le mix explosif de tous ces éléments ensemble dans la prodigieuse boîte nommée Happy Meal provoque une grande quantité de gaz vénéneux pour l'enfant qui l'ingère, avec d'évidentes conséquences rot-cérébrales. Ceux qui mangent une fois dans la vie une chose comme ça ne pourront jamais plus penser de façon correcte. Cela je peux le démontrer scientifiquement. C'est pourquoi la meilleure chose est de mettre un pesticide dans l'Happy Meal. (2003 : 14)

La désapprobation, les réactions et la participation du public à ces affirmations intégristes sous forme de publicité comparative contribuent à la formation du message artistique en contraste explicite avec les nouveaux médias qui sont, eux, caractérisés par l'éloignement autoritaire entre émetteur et destinataire du message. Les vidéos sont employées avec le même but de subversion, pouvant être l'agrandissement vertigineux et monstrueux des vieux visages des leaders du G8, le corps mort de Carlo Giuliani à Gênes, en 2001, une petite fille qui se balade dans un supermarché en vidant les rayons, ou encore l'image inquiétante de Ronald, clown de McDonald's, qui nous salue au bord d'une autoroute américaine.

Argentin naturalisé Espagnol, Rodrigo Garcia a abouti à la dramaturgie puis à la mise en scène après une histoire personnelle marquée par la difficile situation politique et sociale de l'Amérique du Sud. Ainsi, les dimensions privée et politique se mêlent pour une autobiographie intime mais

7 Ici nous nous rattachons à la définition de « vie inauthentique » telle qu'elle a été exposée par Martin Heidegger, point de repère fondamental pour la compréhension de l'esthétique de Rodrigo Garcia.

8 *L'Histoire de Ronald, le clown de McDonald's*.

totale et universelle, car les processus d'homologation, de délocalisation, de globalisation et de colonisation des identités nous rendent tous identiques. Dans notre monde inauthentique, les plaisirs et les besoins se ressemblent à travers les âges et les méridiens géographiques. Garcia reproduit ce phénomène par la modification des spectacles à chaque étape de la tournée : une mise en scène qui prévoit, en Italie, la projection des débarquements de clandestins à Lampedusa, montrera, en Espagne, les arrestations d'immigrés à Ceuta.

L'universalité des nouveaux « non-lieux » ne permet plus au sujet de se reconnaître. La délocalisation est une perte d'identité à laquelle il faut faire face avec de nouveaux efforts éthiques :

Moralité : pensez à ça en
élevant vos enfants
Ikea, Disneyland et
le Futuroscope
ne font qu'augmenter les
distances.
Les gens vous cherchent
vos enfants
vous cherchent
Donnez-vous de l'importance
Et assumez vos responsabilités. (2002 : 101)

Politiciens et biens de consommation, séquences vidéo et expressions idiomatiques : le plurilinguisme est employé pour reproduire les phénomènes de délocalisation et de virtuellisation du monde. Pour Garcia, la continuité politico-médiatique a définitivement anéanti les identités ; ainsi, ses dialogues prennent la forme de soliloques. Voyons par exemple quelques répliques d'*After Sun* (2000) :

– L'insécurité est le sel de la vie et ici tu vas te sentir en sécurité.
– Finie l'insécurité.
– Car tu as ton travail.
– J'ai mon travail, j'ai la sécurité de l'emploi, mais il me manque le sel de la vie.
– Mais tu as ton travail.
– J'ai mon travail. Mais il me manque l'insécurité. L'insécurité naît du désir, de l'ambition. J'ai les désirs qui vont avec mon travail. Je n'ai pas d'ambition. J'ai une place. À vie. Une place assurée, mais il manque le sel de la vie. (2002 : 27)

Le rapport entre politique et dimension privée est pour Garcia le point de départ d'une critique moraliste de l'Occident : le but est l'analyse des conséquences de la globalisation sur la sphère existentielle ; d'où l'image obsessionnelle de l'homme-ver qui remue ses excréments et s'y vautre.

Un théâtre avec date d'expiration

Fauteuils, matelas, sièges... la scène semble être un squat⁹ ou bien le refuge d'un groupe de toxicomanes sortis directement de *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996), habillés à la façon des *black block* ou des prisonniers de Guantanamo. Cette tribu de fanatiques traduit son aliénation en éclatements, coups de rage, dévastation, ravages ; parfois la violence est interrompue par des éclats de calme absolu.

En équilibre entre *body art* et installation vidéo, *happening* et *talk-show*, monologue et drame, le théâtre de Garcia est une poétique de l'accident¹⁰. Ses personnages s'expriment par des expressions poétiques et sublimes alors qu'ils peuplent un décor violent, envahi par une boue puante faite de ketchup, jus de fruits, viande... Si dans le monde tout est devenu jetable, Garcia invente à son tour un décor jetable : scène et décors sont des machines à déchets impossibles à réutiliser, comme s'ils étaient sortis d'une usine Bic. On pourra objecter que gaspiller pour critiquer le gaspillage est un paradoxe, ainsi qu'utiliser les techniques de la nouvelle propagande autoritaire (comme le langage publicitaire) pour en faire la critique. En fait, la réflexion de Garcia est naturellement ambiguë, se rapprochant des grands mélanges de genres typiques des poétiques postmodernes ou ultramodernes, où la réflexion jaillit de la condition conflictuelle des nouveaux statuts de l'art. Dans des sociétés où le savoir artistique est mis au service de la vente des produits, où la politique imite le showbiz et où la rébellion

9 « Je ne travaille pas avec l'idée d'une scénographie. Le dispositif scénique n'est pas investi sur le principe de décor. Je me fie davantage au paysage scénique qui se crée, comme dans *L'Histoire de Ronald, le clown de McDonald's*, où je travaillais à partir de la matière que les acteurs utilisaient. Il y a, au final, une proposition claire, précise, définie, mais qui est toujours générée à partir de ces matériaux, en particulier les fluides, que j'aime beaucoup. » (Filiberti)

10 Dans *After Sun*, on trouve la liste des tours les plus hautes du monde, précédée par un *Poème de l'Ambition et de la Vitesse, Poème de l'Arrêt Cardiaque*. Sur la poétique de l'accident voir l'exposition de Paul Virilio, *Ce qui arrive*, (Fondation Cartier, décembre 2002-mars 2003). Nous rappelons ici *L'Accident originel*, de Paul Virilio (Paris : Galilée, 2005) : ce n'est peut-être pas un hasard que le titre d'une performance de Garcia de 2005 soit *Accidens. Matar para comer*. Sur les polémiques qui en Italie ont suivi cette provocation, voir mon article « Della nozione di Incertezza. Il teatro di Rodrigo Garcia », *Corpi e visioni – Indizi sul teatro contemporaneo*, dir. Antonio Audino (Roma : Artemide, 2008), 83-112.

politique peut devenir une nouvelle part de marché, même l'art devient un mélange contradictoire de formes et de genres.

Où commence la révolte et où finissent les raisons du showbiz ? Pour Garcia, il s'agit toujours d'un jeu subtil : pour critiquer le système, il s'en mêle, et dans un secteur en émergence productive perpétuelle – le théâtre d'avant-garde – ses spectacles deviennent des best-sellers tels, qu'il n'est pas anodin de se demander si son public serait réellement une masse de révolutionnaires, ou plutôt la gauche caviar qui s'amuse à critiquer le monde dans les théâtres à la page :

Chaque soir, j'ai en face de moi entre six cents et mille ennemis potentiels [...]. Et moi, à la régie, je suis aussi mon propre ennemi, quand la pièce commence. Car la pièce remet en question une réalité qui est aussi la mienne, en tant que citoyen européen : une façon de vivre amère, protégée jusqu'à l'extrême, à laquelle vient s'ajouter un désarroi éthique absolu. C'est un acte aveugle... chaque représentation, chaque soir, est un acte aveugle et bête, car il prétend être sauvage mais il ne l'est pas... il est finalement un acte cordial, au sein d'un grand festival ou d'un grand théâtre. Mais je me dis : le pire, c'est de ne rien faire. (Sansone)

À ce propos, il faut lire le passage suivant, tiré de *L'Histoire de Ronald, le clown de McDonald's* :

Te rappelles-tu de la Performance Art ?
Te rappelles-tu du Fluxus, des Happening ?
Te rappelles-tu des tortures en Argentine ?
[...] Te rappelles-tu d'Hiroshima?
[...] À la mémoire il faut ajouter des tonnes de propagande.
[...] Te rappelles-tu de Bob Wilson, de Pina Bausch? [...]
Ils ont tous gagné des sous, penses-y.
Ils étaient tous payés.
Tous.
Te rappelles-tu du théâtre ? (2003 : 15)

Les assises du discours de Rodrigo Garcia (alter-mondialisme, critique des sociétés de consommation, soumission durable...) sont donc abordées sur le terrain double et paradoxal de l'universalité du message artistique et de l'identification conflictuelle avec le spectateur. Le fait que Garcia soit un immigré le met dans la condition extérieure de traître¹¹ : le fils du Tiers

11 « Quello che è più importante è che nella forma pubblicitaria inserisco un contenuto ideologico opposto. Quando facevo il pubblicitario ti vendevo un prodotto, era tutto buono, era tutto magnifico. Ora ti dico che è tutto una merda. In questo senso sono un vero traditore » (« Ce qui compte pour moi c'est d'utiliser la forme des publicités pour frapper avec un contenu idéologique opposé au style de vie actuel. Quand j'étais publicitaire je

Monde, désormais artiste à succès en Europe, se fait témoin d'un déracinement global et émet une condamnation totale, moraliste. Ses raisons sont dans les notions d'identité et d'étrangeté qui, dans le processus de colonisation identitaire, nous concernent tous. D'ailleurs, l'introduction française de *After Sun* suivi de *L'Avantage avec les animaux c'est qu'ils t'aiment sans poser de questions* présente les textes comme « deux corps étrange(r)s [...] étrangers l'un à l'autre et étranges pour le théâtre » (2002 : 5). Le mélange d'éléments lointains est un jeu d'étrangetés dont la finalité est l'éclatement du sens, la surprise.

Pour une poétique de la gêne

Garcia explique : « Lorsqu'une pièce pose problème, lorsqu'en réalité elle demande plus que ce qu'elle n'offre, lorsqu'elle se matérialise comme un kyste gênant [...] alors là je ressens une certaine satisfaction » (2002 : 5). Cette poétique de la gêne est le fruit d'un processus de dislocation qui réalise ici la possibilité de révolte, même si cela n'implique qu'une simple révision de la propreté publicitaire dont nous sommes pénétrés, afin que nous prenions conscience que les actions les plus petites de notre vie occidentale nous rendent complices des catastrophes globales. Il est ici question de révélations intimes. Comme dans le montage des attractions de Sergueï Eisenstein, les images et les actions font jaillir des messages subliminaux et puissants. L'ambiguïté est source inépuisable de révélations incontrôlées, d'éclatements de sens, qui arrivent comme des accidents¹². Le texte devient un matériau brut, il est ainsi réorganisé en de longues énumérations, en monologues, morceaux, recettes, discours politiques, etc.

Dans cette esthétique en lambeaux, où le texte, la mise en scène, le décor et les acteurs sont mis sur le même plan fonctionnel d'interchangeabilité, le théâtre est employé comme un instrument de négation du *statu quo*, insulte à la beauté¹³ ou engin explosif qui fait voler en éclats et

vendais des produits : tout était bon, tout était beau. À présent, je te dis avec le même langage que le monde c'est la merde. Dans ce sens-là je suis fier d'être un traître. » (Iacobini, 2007 : 33)

12 « Ce qui arrive » est la définition de l'accident donnée par Paul Virilio.

13 « Jamais dans Paris Match / je n'ai vu à côté d'une célébrité un chat / avec les oreilles en sang et les côtes saillantes / Qu'il aille se faire foutre / ça ne m'attendrait pas ! » (2002 : 63).

démystifie les comportements compulsifs qui font de l'Occident démocratique une forme subtile d'esclavage. Les hommes-larves des spectacles de Garcia sont des êtres jetés¹⁴ dans un monde vide et noir et représentent à la perfection la condition de l'homme contemporain, connecté à des milliers de câbles et d'antennes et pourtant isolé du monde, comme dans certaines images de *Matrix* (Andy et Larry Wachowski, 1999). La vision apocalyptique de la délocalisation totale, instrument d'une nouvelle soumission durable, est présentée avec la force de la présence, des odeurs, de la confrontation directe avec les corps, chargés d'exprimer une aliénation qui, hors du théâtre, nous est pour la plupart abstraite, lointaine. Voyons la fatale accusation de *L'Histoire de Ronald, le clown de McDonald's* :

Si tu as neuf ans et que tu vis à Lisbonne,
tu vas au McDonald's le dimanche.
Si tu as neuf ans et que tu vis à Cuba,
tu vas sucer la bite d'un touriste italien.
Si tu as neuf ans et que tu vis à Bruxelles,
tu vas au McDonald's le dimanche.
Si tu vis en Bolivie,
tu vas à la mine pour les Américains.
Si tu as neuf ans et que tu vis à Florence,
tu vas au McDonald's le dimanche.
Si tu vis en Afrique,
tu couds des ballons pour Nike.
Si tu as neuf ans et que tu vis à New York,
tu vas au McDonald's le dimanche.
Si tu as neuf ans et que tu vis en Thaïlande,
tu dois te laisser enculer par un Australien.
Après, deux avions se paient deux gratte-ciel
et les gens s'étonnent. (2003 : 14)

Le procédé que nous avons défini « par éclatements » se déroule par des associations d'images qui font exploser le signifiant au moyen d'une logique bien convaincante mais exprimée de façon elliptique. Manger McDonald c'est comme aller en guerre en Iraq, car à chaque hamburger, une bombe fait des morts quelque part dans le monde. En effet, pour Garcia, la dislocation – qui est distance entre causes et effets, ou, mieux, indifférence de la chaîne des conséquences – nous rend coupables de tout et de rien.

14 Nous touchons encore ici un concept heideggérien. Voir Martin Heidegger, *Être et temps*, traduit de l'allemand par François Vezin d'après les travaux de Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens, Jean Lauxerois et Claude Roëls dans *Œuvres de Martin Heidegger* (Paris : Gallimard, 1992).

Dans ses textes et ses spectacles, la critique des sociétés de l'opulence est menée, le plus souvent, à travers la loupe des habitudes alimentaires, car à la nourriture se rattache un horizon de sens qui réunit un grand nombre de symboles et des suggestions psychologiques, et car la nourriture est un instrument de colonisation. Pour Garcia, si nous sommes ce que nous mangeons, le premier degré de colonisation des identités est aujourd'hui la globalisation des habitudes alimentaires. À travers la nourriture, nous sommes témoins de notre passé et de notre culture d'origine, que nous pouvons transmettre. Ce n'est pas un hasard si les aliments employés dans les spectacles de Garcia sont des aliments industriels – support, donc, de cette colonisation identitaire. La nourriture moderne n'est pas innocente : avec ses emballages criards et ses modes d'emploi, elle est message en soi, véhicule d'idéologies et de styles de vie.

Ainsi, Garcia répond aux paradoxes de la modernité et de sa condition d'immigré avec d'autres paradoxes. De son point de vue, c'est là le seul moyen pour contester un régime autoritaire qui est véhicule de plaisir et qui a bien peu de chances d'être renversé par des révoltes. *No-global* avant et au-delà des mouvements *no-global*, l'esthétique de Rodrigo Garcia est strictement liée à son histoire personnelle d'immigré. D'ailleurs, le nom de la compagnie de Garcia, « Carnicería », est évocateur d'une dislocation que l'on pourrait qualifier d'« originelle », celle de l'immigration du tiers au premier monde, du passage autobiographique de la province à Buenos Aires, et puis de Buenos Aires à l'Europe. « Carnicería » : la boucherie du père, pour tracer une ligne subtile entre dimension biographique et narration absolue dans un contexte de ressemblance globale. La fracture idéologique et le fondamentalisme de ses œuvres sont ainsi le signe concret du passage à de nouvelles formes de colonisation.

De l'Argentine pauvre à l'Espagne en route pour l'opulence.

Des besoins réels aux besoins artificiels.

Références bibliographiques ¹⁵

- FILIBERTI, Irène. *Entretien avec Rodrigo Garcia*. Février 2007, theatre-contemporain.net, 2007. <<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Cruda-Vuelta-y-vuelta-Al-punto-Chamuscada/ensavoirplus/idcontent/6152>> (consulté le 14 janvier 2010).
- GARCIA, Rodrigo. *After Sun* suivi de *L'Avantage avec les animaux c'est qu'ils t'aiment sans poser de questions*. Traduction française de Christilla Vasserot. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2002.
- . *L'Histoire de Ronald, le clown de McDonald's* suivi de *J'ai acheté une pelle chez Ikea pour creuser ma tombe*. Traduction française de Christilla Vasserot. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2003.
- . *Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada*. Madrid : Aflera, 2007. (*Bleue, saignante, à point, carbonisée*. Traduction française de Christilla Vasserot. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2009).
- GARCIA, Rodrigo et Christilla VASSEROT. *Conférence de presse à Avignon (document vidéo) du 19 juillet 2007* (rencontre animée par Pascal Paradou), theatre-contemporain.net, 5 juillet 2007 : <<http://www.theatre-contemporain.tv/video/Conference-de-presse-du-19-juillet-2007-1057>> (13/01/2009, ma transcription).
- IACOBINI, Valerio. *Conversazioni sul dubbio – il teatro di Rodrigo Garcia in 7 interviste*. Roma : Editoria & Spettacolo, 2007.
- SANSON, David. *Entretien avec Rodrigo García*. Traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, theatre-contemporain.net, 2009. <<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Arrojad-mis-cenizas-sobre-Mickey/ensavoirplus/idcontent/3343>> (consulté le 2 novembre 2009).

15 Les textes qui n'apparaissent qu'en français n'ont pas été publiés en Espagne.

5. IDENTITÉS EN TENSION



Sabine LAURET

Sorbonne Nouvelle – Université de Madras, Inde

**MOI ÉPARpillÉ ET MOI HANTÉ : CONFLITS IDENTITAIRES
DANS *THE NAMESAKE*, DE JHUMPA LAHIRI**

Nombre d'écrivains inscrivent l'immigration au cœur de leurs textes. Parmi eux, Jhumpa Lahiri, Américaine d'origine bengalie, semble l'incarnation même de cette écriture exilée. Née à Londres, elle grandit dans l'état du Rhode Island, et passa une grande partie de ses vacances d'enfant à Kolkata, dans sa famille. Elle est le fruit d'un métissage culturel qui révèle le creuset identitaire de la diaspora. Elle transforme son entre-culture en un espace de création littéraire dans lequel ses personnages tissent les racines de leur identité à leur présent. Avtar Brah, elle aussi membre de cette diaspora indienne, s'est inspirée de sa propre expérience pour analyser ce phénomène. Aussi, dans *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*, elle en souligne les enjeux identitaires. Au-delà de la souffrance et du traumatisme de la séparation, le sujet diasporique voit son identité remise en question et redéfinie, tant pour lui-même qu'au sein de sa communauté.

The word diaspora often invokes the imagery of traumas of separation and dislocation, and this is certainly a very important aspect of the migratory experience. But diasporas are also potentially the sites of hopes and new beginnings. They are contested cultural and political terrains where individual and collective memories collide, reassemble and reconfigure. ¹ (Brah 193)

Ces trois derniers verbes peignent des images de fragmentation et de collage. L'immigration est l'histoire d'une dislocation qui fait violence aux individus, dislocation au cœur de l'œuvre de Jhumpa Lahiri. Dans son recueil

1 « Le mot diaspora évoque souvent les traumatismes de séparation et de dislocation, et c'est certainement là un aspect très important de l'expérience migratoire. Mais les diasporas peuvent aussi être le lieu d'espoirs et de nouveaux départs. Elles sont des terrains de contestation politique et culturelle où les souvenirs individuels et collectifs se heurtent, se ré-assemblent et sont reconfigurés. »

de nouvelles, *Interpreter of Maladies* (1999), elle pose déjà un regard incisif sur la vie des immigrés bengalis. Elle explore la souffrance de l'expatriation, le rapport conflictuel à la tradition et les difficultés d'adaptation, thèmes qui se donnent à entendre comme le refrain lancinant d'identités en naissance. *The Namesake*, son premier roman, publié en 2003 et porté à l'écran par Mira Nair en 2006, lui permet d'approfondir ces réflexions. Elle y fait du nom le lieu stratégique de la construction identitaire. De plus, autour de son personnage principal, Gogol, qui n'accepte pas son nom, s'étoilent d'autres conflits identitaires liés à la migration. Le roman met en scène la vie des Ganguli, une famille d'immigrés vivant à Boston. Ashoke, le père, a quitté l'Inde pour vivre aux États-Unis, la terre des possibles. Avec sa femme, Ashima, ils recréent un micro-monde familial, dans lequel ils parlent bengali, mangent bengali, et ne fréquentent que des Bengalis. Ils se présentent comme des sujets en transit, le regard toujours tourné vers la Mère Patrie. Ils semblent incarner la diaspora nostalgique dont parle Vijay Mishra dans son ouvrage sur l'imagination diasporique : « All diasporas are unhappy ² » (Mishra 1). Il leur est difficile de concilier leur désir d'Inde, de traditions, avec les impératifs de la vie américaine. C'est ainsi que leur fils, né dans cette nouvelle vie, est baptisé Gogol à sa sortie de la maternité. Ses parents attendaient une lettre de la grand-mère d'Ashima, à qui revenait le choix du prénom selon la tradition. Mais la lettre égarée, évanouie entre deux continents, symbole d'une identité compromise, les contraint à décider dans l'urgence. Ashoke lui donne ainsi le nom de son auteur préféré. Lahiri adopte également le point de vue des enfants et dévoile une dislocation culturelle autre. Gogol et sa sœur Sonia ne sont pas déracinés, il s'agit au contraire pour eux d'appropriation la culture de leurs parents. Ils ne comprennent pas toujours leurs sentiments et se sentent même étrangers à l'Inde. Aussi vivent-ils une dislocation culturelle à travers leurs parents, et à travers le regard des autres.

C'est à la lumière des conflits intergénérationnels que Jhumpa Lahiri pose la question de l'identité. Je propose de montrer comment elle se sert de la coutume bengalie des deux prénoms, l'un officiel, l'autre intime, familial, pour mettre en évidence le schisme du sujet diasporique. Comment se construire en terre étrangère? Comment adopter un héritage culturel qui n'a rien de familial? Comment concilier tradition et désir d'intégration?

2 « Tous les peuples diasporiques sont malheureux. »

Grâce à ces questions, l'auteur dessine une identité plurielle : individuelle, familiale et sociale. À travers la vie des Ganguli, elle diffracte les sentiments de dislocation et d'aliénation engendrés par l'immigration. Elle met en scène des êtres meurtris ou tourmentés dont les fractures identitaires sont nombreuses. Elle donne ainsi à voir des identités avec leur part d'ombre, qu'il faut accepter pour vraiment se construire.

Dislocation et morcellement : fractures identitaires

Tout commence avec l'accident de train d'Ashoke. Deepika Bhari a très justement souligné, dans son analyse de l'adaptation de Mira Nair, que cet accident n'est autre qu'une représentation symbolique du choc des cultures. Or cet accident qui donne l'impulsion à la narration révèle l'immigration comme dislocation géographique. Les images de morcellement et de démembrement apparaissent très tôt dans le texte dans la description des corps disloqués. La photo, dans le journal, du train éventré n'est que le préambule au récit de l'accident : « He learned that fishplates and bolts had been found several feet from the main track, giving rise to the suspicion, never subsequently confirmed, of sabotage. That bodies had been mutilated beyond recognition ³ » (TN19). L'image est d'autant plus forte que la syntaxe elle-même est fragmentée. D'autre part, les blessures physiques d'Ashoke se manifestent tel le symptôme d'une mort symbolique. Le sujet est brisé, morcelé. Ce n'est qu'en terre étrangère qu'il lui est donné de renaître : « he had survived it. He was born twice in India, and then a third time, in America ⁴ » (TN21). Toutefois, le départ d'Ashoke pour les États-Unis, avant d'être une renaissance, peut se lire comme une forme d'amputation curative. Ashoke décide de se couper du pays où son corps a été traumatisé ; mais l'exil donne naissance à la nostalgie. Ashima, elle aussi, vit son émigration comme un arrachement. Elle est coupée de sa famille, comme le souligne bien le contraste saisissant entre l'effervescence de son départ et le silence de sa nouvelle vie. Alors que 26 membres de sa famille sont venus l'accompagner à l'aéroport, personne ne l'accueille à son arrivée

3 « Il avait lu que des éclisses et des écrous avaient été retrouvés à plusieurs mètres de la voie, éveillant le soupçon, jamais confirmé, qu'il se soit agi d'un sabotage. La majorité des corps était mutilés, impossible à identifier. » (NPA 33)

4 « ... et pourtant il a survécu. Il est né deux fois en Inde et une troisième encore ici, en Amérique. » (NPA 36)

à Boston. Mira Nair souligne d'ailleurs bien cet aspect dans son adaptation, où l'on voit Ashima avancer vers l'avion le regard tourné vers ceux qu'elle aime. Aussi, seule, malgré la présence de son mari, elle apparaît comme isolée de sa culture. Dans 'dislocation', Jhumpa Lahiri nous fait entendre 'isolation', un isolement aliénant qui envahit progressivement les premiers chapitres. La nouvelle vie d'Ashima est marquée par l'ennui et le confinement : « She would spend hours in the apartment, napping, sulking, rereading her same five Bengali novels on the bed ⁵ » (TN 35). Mais c'est surtout lorsqu'elle est sur le point de mettre au monde son fils que la solitude atteint son paroxysme : « No one hears her, no nurse rushes to her side ⁶ » (TN 4).

L'Inde apparaît donc comme le lieu de la famille, et les États-Unis comme celui de l'anonymat solitaire. De ce fait, le sentiment de dislocation culturelle est intimement lié à l'éparpillement de la cellule familiale. Cet éclatement est avant tout géographique, mais pas seulement pour Ashoke et Ashima. En effet, la famille est encore plus morcelée avec les départs de Gogol et Sonia. L'unité familiale est également brisée de façon symbolique, car les traditions se perdent. Ainsi, pour perpétuer certaines pratiques, Ashoke et Ashima ont recours à une famille de substitution. Ils aménagent également des concessions, notamment alimentaires, pour leurs enfants. L'Inde reste leur Mère Patrie, mais ils s'adaptent de leur mieux à la vie américaine :

For the sake of Gogol and Sonia, they celebrate, with progressively increasing fanfare, the birth of Christ, an event the children look forward to far more than the worship of Durga and Saraswati. [...] In the supermarket, they let Gogol fill in the cart with items that he and Sonia, but not they, consume [...]. Still, they do what they can. ⁷ (TN 64-65)

Ici, la famille sert de caisse de résonance aux problèmes identitaires. Il n'est pas seulement question pour les personnages de se construire par rapport à un nouveau milieu culturel, mais de se construire par rapport à la

5 « Recluse dans l'appartement, elle dormait, boudait, relisait pour la énième fois ses cinq romans en bengali. » (NPA 52)

6 « Personne ne l'entend, aucune infirmière ne se hâte à son chevet. » (NPA 14)

7 « Pour Gogol et Sonia, ils en sont venus à célébrer avec toujours plus de pompe la naissance du Christ, un moment que les enfants attendent avec bien plus d'impatience que les fêtes de Durga et Saraswati. [...] Au supermarché, ils laissent Gogol remplir le chariot de produits que sa sœur et lui apprécient mais auxquels eux-mêmes ne touchent pas. [...] Ils font ce qu'ils peuvent cependant. » (NPA 89)

filiation. Ce sont d'ailleurs les rites (mariages, naissance et funérailles) qui rythment la progression du récit. Le texte souligne avec force que la cellule familiale peut être bouleversée par l'immigration et pose la question suivante : comment être parent lorsque l'on est soi-même coupé de son modèle ?

Alors que toute la famille se rend à Calcutta, en présentant les passeports Ashoke dit : « Four in the family, [...] Two Hindu meals, please ⁸ » (TN80). La précision du régime alimentaire accentue le fossé entre les générations. L'identité familiale est double, fracturée, et attire l'attention du lecteur sur les ABCDs, « American-born confused deshi. In other words, him ⁹ » (TN118). C'est au cours d'une conférence sur le roman indien de langue anglaise que Gogol entend ce terme pour la première fois :

He learns that the *C* could also stand for "conflicted." He knows that *deshi*, a generic word for "countryman," means "Indian," knows that his parents and all their friends always refer to India simply as *desh*. But Gogol never thinks of India as *desh*. He thinks of it as Americans do, as India. ¹⁰ (TN118)

La condition de l'immigré est ici conceptualisée et met en lumière la fracture identitaire de la deuxième génération. Pour Gogol, l'Inde est lointaine, comme le reflète bien la syntaxe. Son défi identitaire, c'est de comprendre l'Inde. Comme le suggère Bhagabat Nayak, il fait face à une dislocation émotionnelle plus que culturelle :

While the first generation immigrants are caught in a cultural limbo due to the contamination with the multicultural beliefs and over-valorization of home-culture, the second generation as American-Born Confused Deshi (ABCDs) are emotionally dislocated from their mainstream culture due to their hyphenated existence between *desh* and *pardesh*. ¹¹ (Nayak 134)

8 « Nous sommes quatre, [...] deux repas hindous, s'il vous plaît. » (NPA 107)

9 « American-born confused deshi, autrement dit les enfants indiens déboussolés d'être nés en Amérique. » (NPA 153)

10 « Il apprend que ce "c" peut aussi signifier "conflicted", "déchiré", mais il sait déjà que deshi peut être traduit par "indien", puisque ses parents et tous leurs amis appellent toujours l'Inde desh. Quant à lui, il ne pense jamais à l'Inde avec le concept de desh à l'esprit, mais comme tous les Américains : l'Inde est un pays qui s'appelle l'Inde. » (NPA 153)

11 « Alors que les immigrés de première génération errent dans les limbes culturelles formées par la contamination des croyances multiculturelles et de la survalorisation de la culture Mère, la deuxième génération, celle des enfants indiens déboussolés d'être nés en Amérique, sont arrachés à leur culture principale à cause de leur existence partagée

Si Gogol n'est pas déboussolé, il est en revanche résolument tourmenté par son prénom. En effet, ni indien, ni américain, celui-ci n'est pas en accord avec son identité plurielle : « Not only does Gogol Ganguli have a pet name turned a good name, but a last name turned first name. And so it occurs to him that no one he knows in the world, in Russia or India or America or anywhere, shares his name. Not even his namesake¹² » (*TN* 78). On retrouve ici l'image de la solitude et de la filiation impossible. Gogol se présente comme l'archétype de l'individu fragmenté, ce qui est d'autant plus ironique que son deuxième prénom, Nikhil, veut dire « celui qui contient tout » (*TN* 78). Insatisfait de son prénom qu'il trouve grotesque, Gogol en change légalement et se fait appeler Nikhil. Cependant, cette démarche émancipatrice le mène à plus de confusion, à un désordre identitaire plus grand. Une personne, deux identités. Gogol n'est pas le seul. L'auteur peuple son récit de personnages schizophrènes. Ashima et Ashoke sont aussi Monu et Mithu ; le prénom familial fait émerger une autre personnalité, des *alter-ego* plus libres. Même Moushumi, l'épouse de Gogol, a une autre version d'elle-même. Elle présente le versant féminin du désordre identitaire de Gogol. Tirillée entre l'image idéale que lui impose la tradition et son désir d'émancipation, elle trouve en France une forme d'apaisement, de liberté.

Les ombres de l'identité : le moi hanté

Le motif de la schizophrénie évoque des identités qui ne sont pas toujours clairement définies, des identités qui ont leur part d'ombre. En effet, si le sujet diasporique est fragmenté, il est surtout hanté, par ses propres aspirations, mais surtout par ses souvenirs. En terre étrangère, il tente de recomposer son identité à partir des bribes de cette autre vie. Ashima est de loin le personnage le plus nostalgique du roman. Son rapport au passé a même une dimension physique. *Desh*, le magazine qu'elle a gardé de son premier voyage et qu'elle ne peut se résoudre à

entre *desh* et *pardesh*. » [*Desh* signifie la Mère Patrie (l'Inde) et *pardesh* renvoie à la terre étrangère].

12 « Non seulement Gogol Ganguli a un prénom qui était au départ un surnom, mais il a aussi un nom de famille transformé en prénom. Et ainsi, constate-t-il, personne au monde, ni en Russie, ni en Inde, ni en Amérique, ni nulle part, ne partage ce prénom avec lui. Pas même celui qui l'a inspiré. » (*NPA* 105)

jeter, est une représentation métonymique de l'Inde. « The printed pages of Bengali type, slightly rough to touch, are a perpetual comfort to her ¹³ » (TN6). Le lire et le relire tient plus de la dévotion que du simple attachement. De plus, comme les lettres de ses défunts parents qu'elle a gardées et relit régulièrement, ce magazine est un lien avec son père, car l'un de ses dessins y figure. Comme le souligne Salman Rushdie dans *Imaginary Homelands*, la fragmentation fait des choses les plus triviales des symboles (Rushdie 12). Ici, dans la vie d'Ashima, les choses les plus simples, comme ses carnets d'adresses, sont de véritables reliques du passé, une présence physique de la tradition. D'ailleurs, bien que le présent de narration prédomine dans le roman, le passé semble incontournable. Cela est d'autant plus intéressant que pour Ashoke il est peuplé de fantômes. En effet, ce dernier est hanté par son accident, et par M. Ghosh, son compagnon de voyage. Les dernières paroles de celui-ci l'habitent et lui donnent l'impulsion de quitter son pays : « Pack a pillow and a blanket and see as much of the world as you can. You will not regret it. One day it will be too late ¹⁴ » (TN16). Cette phrase résonne ainsi comme testamentaire, oraculaire.

Mais c'est surtout la mort, dont le spectre surgit avec l'accident de train et dont les images infiltrent progressivement le récit, qui hante les personnages. À l'hôpital, Ashima pense à ceux qui meurent dans ce lieu alors qu'elle-même s'apprête à donner la vie : « Ashima thinks it's strange that her child will be born in a place most people enter either to suffer or to die ¹⁵ » (TN4). Ce qui pourrait être simplement anecdotique révèle au contraire une esthétique de la finitude. D'ailleurs, l'épigraphe du roman – une citation de Nikolai Gogol – semble déjà poser une fatalité sur les personnages : « The reader should realize himself that it could not have happened otherwise ¹⁶ ». De plus, à mesure que le récit progresse, l'ombre de la mort d'Ashoke fait

13 « Les pages imprimées en bengali, au papier un peu rêche, sont toujours un réconfort. » (NPA 17)

14 « Prends un oreiller, une couverture et pars découvrir le monde tant que tu peux. Tu ne le regretteras pas. Un jour, il sera trop tard pour le faire. » (NPA 29)

15 « C'est étrange, que son petit soit sur le point de naître dans un endroit où les gens viennent souffrir ou mourir, se dit-elle. » (NPA 14)

16 « Nous l'avons relaté afin que le lecteur pût se convaincre par lui-même que tout s'enchaîna naturellement et qu'il fut vraiment impossible de lui donner un autre nom. » Nikolai Gogol, « Le Manteau », traduction de Boris de Schloezer.

place à la mort des parents, puis à d'autres morts inévitables et pourtant toujours inattendues de la famille restée en Inde, celles qui incarnent le deuil impossible de la Mère Patrie.

More deaths come, more telephone calls startle them in the middle of the night, more letters arrive in the mailbox informing them of aunts and uncles no longer with them. [...] Gogol and Sonia are woken by these deaths in early mornings, their parents screaming on the other side of thin bedroom walls. They stumble into their parents' room, uncomprehending, embarrassed at the sight of their parents' tears, feeling only slightly sad.¹⁷ (TN 63)

Si Gogol ne partage pas ce deuil impossible, il n'en reste pas moins un personnage hanté. Aperçu proleptique de sa vie, son premier voyage en Inde porte ainsi le sceau du deuil. Le nom même qu'il porte fait graviter sa vie autour de la mort. Au moment de son accident de train, Ashoke lisait « Le Manteau » de Nikolai Gogol. C'est là la vraie raison de son choix, que Gogol n'apprend qu'une fois adulte. Porter le nom de ce génie littéraire revient pour lui à porter un masque funéraire. N'est-il pas en effet révélateur que lorsqu'il étudie la vie de Nikolai Gogol en cours, le professeur insiste sur son agonie ? Le spectre de la mort rôde aussi autour de Gogol/Nikhil de façon plus littérale. En effet, lors d'une sortie scolaire, il visite un cimetière. La singularité de noms comme Abijah Craven, ou Anguish Mather, résonne en lui comme familière. De plus, au cours de cette sortie il lui est demandé de frotter la surface des tombes pour en faire apparaître les noms sur le papier : « To Gogol's surprise they are told not to draw the gravestones, but to rub their surface¹⁸ » (TN 69). Cet exercice pose le nom comme la trace que l'on laisse au monde. Gogol va garder ses calques, cachés dans sa chambre, comme pour prévenir l'effacement. Ce moment de l'enfance est à lire en parallèle avec le dénouement, comme si l'extinction du nom était inévitable : « The givers and keepers of Gogol's name are far from him now. [...] Without people in the world to call him Gogol, no matter how long

17 « Il y a d'autres décès, d'autres coups de fil qui les réveillent en sursaut, d'autres lettres qui leur apprennent que tel oncle ou telle tante n'est plus de ce monde. [...] Gogol et Sonia sont tirés du sommeil à l'aube par ces morts, par les sanglots de l'autre côté des minces cloisons. Ils entrent dans la chambre à coucher parentale d'un pas hésitant, gênés de voir leurs parents en pleurs, sans pouvoir être vraiment tristes. » (NPA 86-87)

18 « À la surprise de Gogol, on ne leur demande pas de dessiner les tombes, mais d'en frotter la surface avec leurs crayons. » (NPA 93)

he himself lives, Gogol Ganguli will, once and for all, vanish from the lips of loved ones, and so cease to exist ¹⁹ » (TN 289).

D'autre part, pour Gogol, son prénom représente un double presque maléfique. Dès lors qu'il prend conscience de la marginalité de Nikolai Gogol, son prénom devient un fantôme à part entière : « It's as though the name were a particularly unflattering snapshot of himself that makes him want to say in his defense, "That's not really me" ²⁰ » (TN 89). La hantise qu'il développe à l'égard de son prénom le pousse à fuir, à s'exiler dans une autre vie. Il s'éloigne de sa famille et trouve en celle de sa petite amie Maxine de nouveaux repères. Mais, malgré la prolifération dans le texte de verbes d'apprentissage, il ne s'agit pas là de construction identitaire. Bien au contraire, ce temps du roman est celui de la mort métaphorique de Gogol, illustrée par sa boîte aux lettres anonyme, et plus encore par sa voix sur le répondeur : « His answering machine continues to record his message. He continues to receive his mail there, in a nameless metal box ²¹ » (TN 139). La corporalité de Gogol est annihilée, il n'existe plus que comme Nikhil, dans une famille qui n'est pas la sienne. Mais la mort de son père le fait sortir de cette léthargie identitaire. Cet événement catalyse son désir d'identité, précipite la filiation et le pousse à embrasser un héritage culturel que jusqu'alors il négligeait : « I don't want to get away ²² » (TN 182), répond-il à Maxine qui lui propose de partir se changer les idées. Cette affirmation marque un tournant dans la narration, et dans son film Mira Nair témoigne de l'héritage enfin accepté dans une scène très émouvante qui célèbre l'hybridité : Gogol se fait raser le crâne en signe de deuil sur fond de musique rap. Les *flashbacks* du père lui aussi se rasant le crâne marquent que Gogol prend conscience de son héritage culturel, mais transpose la tradition en allant chez un coiffeur de quartier.

19 « Les êtres qui lui ont donné le nom de Gogol, et qui l'ont conservé, sont loin de lui, désormais. [...] Sans personne pour l'appeler ainsi, Gogol Ganguli finira par disparaître des lèvres et donc par cesser d'exister, quand bien même sa vie physique se poursuivrait. » (NPA 353)

20 « Les lettres en capitales produisent une fâcheuse impression sur lui, comme s'il s'agissait d'une référence à sa personne qu'il réprouvait et qui lui inspirait le besoin de se défendre : 'Non, ce n'est pas vraiment moi !' » (NPA 118)

21 « Le répondeur continue à enregistrer des messages pour lui, et son courrier arrive toujours là-bas, dans une boîte aux lettres en fer sans aucun nom dessus. » (NPA 179)

22 « Je ne veux pas m'éloigner. » (NPA 229)

Cependant, dans son mariage avec Moushumi, il est encore hanté, cette fois par Graham, l'homme qu'elle devait épouser. La narration adopte alors une linéarité monotone. Leur vie de couple apparaît avec un effet de montage : « A Saturday evening in May. A dinner party in Brooklyn ²³ » (TN234). Les scènes se suivent, mais dans chacune d'elles, Gogol/Nikhil est effacé, et de nouveau il désire une non-identité, n'être qu'un pronom car il ne vit que dans l'ombre d'un autre. En trompant son mari avec son premier amour, Dimitri, Moushumi révèle qu'elle aussi est hantée par son passé. Les personnages sont donc habités par leurs souvenirs, mais aussi par le spectre de la mort. Le nom donné, transmis comme héritage porte la trace de ces ombres. Il sert ici vraiment de point d'ancrage à la construction identitaire. Il est donné comme le lieu où l'individu se cherche et s'éprouve.

Une identité à redéfinir

La quête d'identité est donc intimement liée à la quête d'un lieu. Ce que Gogol recherche en restant chez les Ratliff, la famille de Maxine, ce sont des racines, un lieu à vivre, car à leur contact il réalise qu'il n'a pas de lieu à lui, à l'inverse de ses parents qui ont l'Inde. « The idea of returning year after year to a single place appeals to Gogol deeply ²⁴ » (TN155). Or sa vie semble marquer des tournants lorsqu'il voyage en train : il y rencontre son premier amour et y apprend la fin de son mariage. Gogol est l'archétype du migrant plus que de l'immigré de deuxième génération. Dans son article, « *The Namesake: A Mosaic of Marginality, Alienation, Nostalgia and Beyond* », Mansing G. Kadam écrit de Jhumpa Lahiri : « She regards dislocation as a permanent condition of human existence ²⁵ » (122). Le personnage Gogol/Nikhil en est comme le porte-parole. Ainsi l'impermanence dans la vie de Gogol est stigmatisée dans le carnet d'adresses d'Ashima, où deux pages entières lui sont consacrées : « She has given birth to vagabonds ²⁶ » (TN160).

De plus, il refuse son prénom, car il ne s'y reconnaît pas. Sa quête d'un lieu à vivre reflète ce rejet. Aussi devient-il Nikhil, puis Nick chez les Ratliff.

23 « C'est un samedi soir au mois de mai, un dîner à Brooklyn. » (NPA 289)

24 « ... revenir chaque année au même endroit séduit profondément Gogol. » (NPA 197)

25 « Elle considère la dislocation comme une condition permanente de l'existence humaine. »

26 « Ce sont des vagabonds qu'elle a mis au monde. » (NPA 211)

Son parcours fait du roman une méditation sur la valeur du nom. Présenté au début comme sacré et inviolable dans la tradition bengalie, il est progressivement vidé de ce sens. Dès le chapitre 5, le nom quitte la sphère privée lorsque dans le *Reader's Digest* Gogol lit un article intitulé *Second Baptism* (TN98). Avec des exemples privilégiant des personnalités célèbres comme Bob Dylan ou Léon Trostky, le récit semble désacraliser le nom ; par conséquent, en changer n'est qu'une formalité. Le nom est désormais une affaire publique, comme en témoignent également les livres de prénoms pour enfant que les amis de Moushumi s'échangent au cours d'une soirée (TN239). Le plus significatif est *The Idiot's Guide to Naming your Baby*, qui, sous la forme d'un conseil anonyme et humoristique, souligne un désinvestissement affectif. Le roman de Jhumpa Lahiri abrite le palimpseste du monologue de Juliette, « What's in a name ? ». Le nom n'est pas essence de l'identité, il n'en est que l'enveloppe. Pour Gogol, ce prénom qu'il porte est pareil à l'étiquette d'un vêtement : « At times his name, an entity shapeless and weightless, manages nevertheless to distress him physically, like the scratchy tag of a shirt he has been forced permanently to wear ²⁷ » (TN 76). Le nom est aussi héritage, signe de filiation. Gogol ne prend la mesure de cela qu'après la mort de son père, lorsqu'il redécouvre les nouvelles : « The name he had so detested, here hidden and preserved – that was the first thing his father had given him ²⁸ » (TN289). La comparaison du nom avec un cadeau l'investit d'une concrétude qui va dans le même sens que la comparaison au vêtement, et l'enracine dans l'existential. C'est d'ailleurs là l'épiphanie de Gogol, lorsque dans les dernières pages du roman, il envisage sa vie comme une suite d'accidents : « His family's life feels like a string of accidents, unforeseen, unintended, one incident begetting another. [...] And yet these events have formed Gogol, shaped him, determined who he is ²⁹ » (TN287). Il n'est Gogol que dans la somme de ses expériences. D'ailleurs, la linéarité du temps diégétique, avec les

27 « Parfois, ce simple nom, pourtant immatériel, lui provoque un inconfort physique aussi désagréable que l'étiquette d'une chemise neuve qu'il serait contraint de porter jour après jour. » (NPA 102)

28 « le nom détesté a été préservé, caché aux yeux de tous, et c'est le premier don que lui a fait son père. » (NPA 353)

29 « À bien des égards, l'histoire de sa famille est comme une succession d'accidents imprévisibles, un événement fortuit générant le suivant [...]. Mais c'est cet enchaînement de hasards qui a aussi créé, formé, déterminé Gogol. » (NPA 350)

dates qui se succèdent dans les premiers chapitres, évoque l'image d'une sédimentation de l'identité. Deepika Bahri voit très justement dans le présent de narration l'expression d'un moi en devenir. Jhumpa Lahiri problématise l'identité comme une germination. Dans la migration, elle donne à voir un aspect organique, celui des racines que l'on transplante.

Jhumpa Lahiri décrit avec justesse la violence de l'expérience diasporique et souligne par ailleurs l'enjeu de la filiation dans la construction identitaire. Elle illustre non seulement la souffrance liée au déracinement, mais aussi le paradoxe de l'identité héritée des enfants issus de l'immigration. Affronter le regard des autres, s'adapter en dépit de la nostalgie, prendre de la distance avec son histoire familiale, sont les enjeux qui résonnent dans le roman comme le défi de la condition moderne. Peut-on voir dans le fait qu'elle écrit elle-même sous son surnom un clin d'œil au dédoublement scripturaire ? La dislocation comme condition permanente de l'homme dans son œuvre, pour reprendre les termes de G. Kadam, serait alors synonyme de création permanente. La migration fait en effet ressortir l'aspect profondément organique, et par là changeant, de l'identité. C'est ainsi que le recueil de Nikolai Gogol, longtemps oublié, ne prend sens qu'à la fin du roman. Gogol commence à le lire, à accepter de se voir à travers les yeux de son père, et il choisit de se redéfinir une nouvelle fois.

Références bibliographiques

- BHARI, Deepika. "A Tale of Two Cities: The Aesthetics of Diasporic Space in Mira Nair's *The Namesake*." Communication présentée lors du colloque international « India and the Diasporic Imagination / L'Inde et l'imagination diasporique », organisé par le CERPAC à Montpellier, 1-4 avril 2009.
- BRAH, Avtar. *Cartographies of Diasporas, Contesting Identities*. London: Routledge, 1996.
- G. KADAM, Mansing. "The Namesake: A Mosaic of Marginality, Alienation, Nostalgia and Beyond." *Jhumpa Lahiri. Critical Perspectives*. Ed. Nigamananda DAS. New Delhi: Pencraft International, 2008. 121-130.
- LAHIRI, Jhumpa. *The Namesake*. London: Harper Perennial, 2004. [TM]

- . *Un Nom pour un autre*, trad. Bernard Cohen. Paris : Robert Laffont, 2006. [NPA]
- . *Interpreter of Maladies: Stories*. Boston: Houghton Mifflin, 1999.
- MISHRA, Vijay. *The Literature of the Indian Diaspora. Theorizing the Diasporic Imaginary*. London: Routledge, 2007.
- . *The Namesake*. Mira Nair, 2006.
- NAYAT, Bhagabat. "Contra-acculturation in Immigrant Sensibility: A Study of *The Namesake*." *Jhumpa Lahiri. Critical Perspectives*. Ed. Nigamananda DAS. New Delhi: Pencraft International, 2008. 131-148.
- RUSHDIE, Salman. *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta Books, 1991.



Robert FOTSING MANGOUA

Université de Dschang, Cameroun

PARATOPIE SPATIALE, CRISE ET CONSTRUCTION IDENTITAIRE DANS *VOICI LE DERNIER JOUR DU MONDE* DE GASTON-PAUL EFFA

De la Négritude à la Migitude demeure une constante derrière les préoccupations des écritures négro-africaines francophones, celle de l'identité, en crise, en construction ou en reconstruction. Les causes à l'époque actuelle sont relatives à une dislocation culturelle et/ou spatiale due souvent à l'immigration, comme c'est le cas de Gaston-Paul Effa, écrivain camerounais installé en France depuis l'âge de 16 ans et dont les œuvres se font souvent l'écho de cette situation. *Voici le dernier jour du monde*, publié en 2005, rend de manière paroxystique ce trouble identitaire à travers la figure de Fabien, immigré qui rentre au pays natal et expérimente le non lieu identitaire : « J'ai été accueilli en France comme un étranger ; à présent, c'est en étranger que je retourne chez moi » (*DJM* 9). Ce non-lieu correspond à ce que Dominique Maingueneau décrit comme la paratopie spatiale, « celle de tous les exils : mon lieu n'est pas mon lieu, où que je sois je ne suis pas à ma place » (87), qui pose de manière à la fois claire et tragique la question de l'identité, qu'il s'agisse de sa destruction ou de sa reconstruction. Les définitions de l'identité foisonnent mais nous pourrions à la suite de Paul Ricœur retenir qu'elle est « une forme de permanence dans le temps qui apporte une réponse fiable à la question "Qui suis-je ?" » (142). Cette question cruciale fait irruption dans la pensée et les gestes de personnages qui se sentent écartelés, déracinés et qui recherchent justement des éléments de permanence dans le temps, c'est-à-dire une identité.

Cet article a pour but de montrer comment, à partir de la source biographique qui informe l'œuvre, la paratopie, le non-lieu, déconstruit et disloque les identités et comment les personnages, en quête d'eux-mêmes, tentent par divers mécanismes de se reconstruire à travers l'exil, la langue et l'écriture.

Aux sources de la biographie

Tous les romans de Gaston-Paul Effa portent la marque plus ou moins visible de son expérience personnelle : celle d'une première séparation, lorsque l'enfant, à l'âge de 5 ans, est confié par ses parents à des religieuses pour son éducation, puis d'une seconde séparation, lorsqu'il s'envole à 16 ans pour la France, où il poursuivra des études de philosophie avant de devenir professeur de cette discipline puis écrivain. Tout cela l'a marqué fortement et la relation douloureuse avec sa terre natale se fait presque obsessionnelle, même dans ses prises de position hors de la fiction. Dans le collectif *La Littérature camerounaise depuis l'époque coloniale*, publié en 2004, la contribution de Gaston-Paul Effa, « Écrire d'ailleurs », se situe par son titre dans la problématique spatiale du lieu d'énonciation. Son propos est de montrer qu'en fait il écrit de France l'Afrique à laquelle il reste très attaché : « je n'ai jamais quitté la terre africaine, je l'ai emportée avec moi » (2004 : 239). Déjà en 2000, dans une interview avec Alexis Lorca, il affirmait : « Je suis resté en France et je me suis réfugié dans la langue pour essayer d'écrire ma terre natale, de redonner un visage et une voix à ce continent qui bégaie. » Au vu de tout cela, on serait tenté de répondre par l'affirmative à cette question que Papa Samba Diop pose au sujet d'Effa : « Ne serait-il pas lui-même déchiré entre un continent d'origine et une terre d'adoption ? » (36).

Ce déchirement est perceptible dans l'organisation spatiale de ses œuvres, qui se présente toujours en deux pôles principaux, l'Europe et l'Afrique, entre lesquels les personnages se meuvent à la recherche de leur identité. Les personnages Douo (*Tout ce bleu*) et Louis (*Cheval-Roi*) en offrent une illustration parfaite. Alors que le premier, à l'exemple d'Effa, quitte son Cameroun natal à 14 ans pour la France, le second quitte sa France natale à 17 ans pour aller en Afrique. Quant au narrateur de *Voici le dernier jour du monde*, il rappelle Effa sur plusieurs points : c'est un Africain parti très jeune pour l'Europe ; il est écrivain et, devenu adulte, retourne en Afrique en espérant résoudre une question d'identité scripturale. Il n'est pas inutile de noter que le roman a été écrit au lendemain d'un voyage au Cameroun en 2004 ponctué par des conférences et rencontres avec des étudiants et autres lecteurs. La transformation des habitudes d'écriture observées dans ce roman et dont nous parlerons plus loin renforcent le rapprochement entre ce personnage-écrivain et l'auteur Effa.

Exil et quête d'identité

Ce déplacement entre les espaces, tout en confirmant l'existence d'un malaise, atteste de la volonté de s'accrocher à un lieu afin d'en tirer un sentiment d'appartenance et donc d'identité. Comme l'écrit Jacques Chevrier, « qu'il soit exilé du dedans ou du dehors, le héros du roman africain contemporain apparaît en effet comme un individu qui, d'une manière ou d'une autre, vit l'expérience de la rupture, de l'exclusion, de la dissidence ou de la marginalité » (241). Cette marginalité est au centre de la crise et de la quête d'identité, et l'exil est à la fois le mal et le remède. En effet, les personnages exilés ne se fixent pas définitivement. Ils entreprennent d'autres pérégrinations, au cours desquelles ils espèrent rassembler les morceaux épars de leur identité disloquée.

Louis, en quittant la France pour Gogognou, petit village du Togo actuel, n'a pas d'autre espoir que d'accéder à une face cachée de lui-même : « l'exil fut pour lui le ferment de sa propre transfiguration, et c'est cela peut-être qu'il attendait de l'Afrique, cette fin vers laquelle il s'était dirigé en secret ou vers laquelle il suppliait qu'on le conduisît [pour] changer de visage, devenir un autre » (CR 101-102). Le visage constitue bien l'invariant premier par lequel l'individu affirme son identité comme « mêmété ». Le désir de le changer traduit un malaise identitaire consécutif à la paratopie qui fait que le sujet ne se sent unifié dans aucun espace et donc continue à se déplacer, en quête. Le cas de Laure, dans *La Salle des professeurs*, offre une spécificité d'exil intéressante : elle est exilée d'une partie de sa mémoire. Elle rencontre un psychanalyste qui diagnostique une amnésie psychogène et prescrit une thérapie analytique dont l'objectif est de retrouver la mémoire intellectuelle qu'elle a perdue. À un moment où elle doute de l'efficacité de son traitement, elle envisage un autre exil, géographique celui-là, pour venir à bout de sa maladie : « C'est peut-être cela la solution, docteur, partir enseigner en Afrique. Je ne suis pas encore vraiment convaincue que la thérapie que j'entreprends avec vous m'apporte la guérison que je souhaite » (SP 85). Comme Louis, c'est en Afrique qu'elle espère trouver ce que l'Occident ne peut lui offrir.

La situation ne change pas dans *Voici le dernier jour du monde*, dont la première phrase affirme également l'exil précoce du narrateur vers la France : « Je n'ai pas connu mon pays. J'avais quatorze ans à peine lorsque je le quittai » (DJM 7), dit-il au moment où il retourne en Afrique. Sa décision est consécutive à des échecs éditoriaux. Ses livres ne connaissent plus de

succès en France. Et puisqu'il a découvert que les écrivains français eux-mêmes, pour colorer leur style, se nourrissent de négritude, il va aller se ressourcer en Afrique. Mais sa situation d'exilé apparaît plus complexe. Malgré l'émotion du retour vers un pays en proie à « l'odeur de la mort » (*DJM* 8), il fait le point dans l'avion et constate qu'il est dans la même situation qu'au moment où il arrivait en France. Il ne s'agit donc ni d'exil intérieur ni d'exil extérieur mais d'exil entre l'intérieur et l'extérieur. L'identité ici est prisonnière de l'entre-deux. Il est pertinent que cette analyse se fasse dans les airs : l'avion ne garantit en effet aucune appartenance territoriale, suspendu qu'il est entre la terre de départ que Fabien a déjà quittée et celle d'arrivée où il n'est pas encore.

Une fois parmi les siens, Fabien prend conscience encore une fois de son étrangeté à travers l'accueil et la considération que lui font les Français qui vivent dans son pays, à Bakassi :

Le 14 juillet, je suis invité à la garden-party annuelle de l'ambassade de France. Nous savons combien la diplomatie raffole de ces histoires de Noirs exilés qui reviennent, triomphants, au pays, pendant que les Africains attendent derrière les grillages pour recevoir les reliefs de nourriture que les expatriés leur tendent d'un air dégoûté. (*DJM* 79)

Il est invité en tant qu'exilé alors que ceux de sa communauté d'identification ne sont pas autorisés à prendre part aux festivités. Il se considère alors en « situation de dépaysé et d'exilé » (*DJM* 79) qui lui vaut d'être à la fois chez lui et étranger. Pour rendre cette situation, le narrateur utilise la métaphore de la noix de coco : « S'il est vrai que je suis devenu comme une noix de coco, noir à l'extérieur et blanc à l'intérieur, et que j'ai poussé comme un cocotier en oubliant mes racines, il faut que j'apprenne à renoncer à cette honte naturelle » (*DJM* 9). L'exil lui a fait prendre une identité de blanc alors que sa peau demeure noire. La reconstruction identitaire passe donc par un exil salutaire, le retour aux sources, dont un des premiers attributs est la langue.

Le retour par la langue et l'écriture

Dans l'entretien avec Alexis Lorca mentionné plus haut, Gaston-Paul Effa a également affirmé : « L'Afrique est mon pays : la langue française ma patrie », avant de poursuivre : « si je veux parvenir à faire renaître l'Afrique, à lui donner une identité à travers l'écriture, je ne peux pas me permettre d'être fantaisiste ou artificiel ». Entre le pays et la patrie, la

langue occupe une place centrale du point de vue affectif. Effa veut tenter de recréer le pays affectif dans la patrie linguistique d'exil. Et l'amour de cette patrie est si fort que l'auteur, dans ses premiers romans, ne ménage pas ses efforts pour assurer la virginité de la langue, ce qui se manifeste dans son souci du raffinement, du mot juste, de la mélodie de la phrase.

Avec *Voici le dernier jour du monde*, bien que le style témoigne encore de ce souci de pureté, on remarque l'entrée de quelques mots et expressions africains, comme si l'auteur empruntait par moments la langue de la périphérie pour donner une couleur réaliste à son texte :

- Regarde la Mercedes, derrière nous, me dit-il, ce doit être le mari qui attend que sa femme se fasse damer par un serpent.
- Damer, ça veut dire quoi damer ?
- Ben, baiser, comme disent les Européens ! Tu as passé trop de temps là-bas, décidément. (*DJM* 19)

Plus loin, le narrateur songe, « Damer, faire la chose, piner, ces expressions me reviennent, maintenant, on les entend dans les rues de Bakassi ; on les utilise comme des synonymes de faire l'amour » (*DJM* 107). Il remarque également : « plusieurs fois aussi, pendant de longues minutes, la télévision nationale montrait des images du « Marché mondial », comme on dit assez curieusement, des prostituées en Afrique » (*DJM* 73). Le désir d'expliquer porte d'ailleurs les marques de la conscience que le narrateur a de ce voyage d'une langue à l'autre. Il s'agit bien là de la langue truculente des villes francophones d'Afrique qui ne reculent devant rien pour nommer les réalités locales, au besoin en investissant des mots existants de sens inédits. Si chez un Sony Labou Tansi elle vient naturellement, le narrateur ici la trouve curieuse, et ce ne peut être qu'à partir d'un français hexagonal qui constituerait une sorte de centre.

La présence de cette langue colorée, bien que marquée encore du sceau de la distance, représente cependant une évolution significative de la part d'un auteur dont la pureté de la langue est reconnue. La remarque que fait Éloïse Brezault au sujet de *Cheval-Roi* peut s'appliquer aux romans d'avant *Voici le dernier jour du monde* : « Cette promenade littéraire aux saveurs délicieusement surannées et au rythme assez lent [...] est plutôt inhabituelle au regard de la littérature africaine actuelle qui a fait de la lutte contre l'académisme de la langue française son fer de lance. » Bien que les œuvres antérieures du personnage-écrivain ne soient pas évoquées dans le roman, on peut aisément, comme nous l'avons fait, opérer un rapprochement entre lui et Effa. Retrouver donc la langue de la terre natale où le

narrateur retourne se ressourcer constitue un déplacement, un mouvement d'un lieu vers un autre, sans qu'on puisse aisément distinguer le centre de la périphérie. Il s'agit en fait, par l'écriture, d'ériger la périphérie en centre.

Inverser centre et périphérie

À toutes les questions identitaires soulevées par l'ensemble de l'œuvre d'Effa, *Voici le dernier jour du monde* semble apporter une réponse forte. La plupart de ses personnages vivent en France, centre en tant qu'ancienne métropole et dont les pays africains constituent la périphérie. Mais tous rêvent d'aller en Afrique chercher ce que l'Europe ne peut leur révéler ou procurer : Louis espère y découvrir une part cachée de lui-même, Laure rêve d'y guérir, d'y retrouver sa capacité à enseigner auprès d'élèves africains plus dociles. Le voyage en Afrique pour les uns, le retour pour les autres donne à ce lieu une valeur centrale. C'est ce que découvre Fabien : « Il fallait retourner à la source, saisir le mal par la racine. Quelque accident ou quelque événement que je pusse vivre encore, ma carrière semblait au point mort, ma vie bouclée et j'allais peut-être pouvoir, depuis sa source, la redescendre » (*DJM 7*). Ce lieu périphérique rêvé comme solution à tout ne constitue-t-il pas le véritable centre ? Au regard de ce roman, on serait tenté de répondre par l'affirmative. Le narrateur-écrivain envisage son retour comme l'ultime possibilité de relancer sa carrière, complètement bloquée en France :

J'allais retourner dans mon pays, à Bakassi. Comment cela m'était-il resté caché si longtemps ? Comment avais-je pu jamais chercher ailleurs l'inspiration ? Ce que j'avais à dire, ne l'avais-je pas toujours dit à partir de cette source secrète qu'est mon pays d'origine ? Ne le savais-je pas ? Et ne le savais-je pas, en effet, depuis toujours ? Depuis ma terre d'asile, c'était toujours de ma patrie que j'avais parlé, avec un mélange de réalisme et de romanesque. (*DJM 7*)

Finalement, le rapport entre centre et périphérie est inversé. Le centre premier paraît uniquement comme un écran obscurcissant, l'identité occidentale comme un vernis sur l'identité réelle qui ne peut être retrouvée que par un effort conséquent :

Toutes ces années à me gorger de culture occidentale, à lire Victor Hugo, Zola, Flaubert, à me gorger de mythes, alors que mon pays était saisi de frénésie. Toutes ces lectures, l'une après l'autre, dans ma mémoire qui remontent, ah ! que ne pouvais-je l'entrevoir, l'anticiper, ce moment : cette taie sur mon œil qui m'empêche de voir la réalité, qui me voile la vérité. (*DJM 64*)

La vérité, c'est l'identité réelle, celle que confère, pour l'écrivain du moins, le centre affectif, la terre natale, et non le centre professionnel, la terre d'asile. Le centre devient affaire de moment, de circonstance, de perspective ; moyen dans un cas, fin dans l'autre.

Voici le dernier jour du monde ne marque peut-être pas un tournant mais du moins un moment important dans la carrière de Gaston-Paul Effa. En identifiant le narrateur-écrivain à l'auteur, le titre du roman peut être interprété comme une mort, condition de la naissance à une autre écriture. La première, romanesque si l'on peut dire, où l'écrivain travaille dans les marges, cédant la place à la seconde où il peut « écrire sous le regard de l'événement, de la mort, sous la menace, non pas pour lui échapper, se sauver d'elle, mais pour [s]'offrir au contraire et [se] tendre à elle » (*DJM* 208). Le dernier roman de Gaston-Paul Effa, *À la vitesse d'un baiser sur la peau*, prend en charge une part des réalités de l'immigration africaine en France où des jeunes garçons s'engagent dans des relations amoureuses intéressées avec des Françaises pour survivre et envoyer de l'argent à leurs familles en Afrique. Il s'agit donc de mourir à une écriture que l'on peut dire de sophistication pour renaître à une autre, plus en prise sur les réalités du centre redécouvert, afin d'échapper à la malédiction de l'entre-deux.

Cette solution s'impose d'autant plus au personnage-écrivain qu'il est hanté par deux images qu'il juge tragiques. La première est celle de Michael Jackson, qui lui apparaît comme « le plus noir des Africains [qui] a passé sa vie à se décapier la peau, [un] visage qui n'en est plus un, parce qu'il n'est plus noir, parce qu'il n'est pas encore blanc, parce qu'il refuse de s'identifier. Un être sans visage » (*DJM* 177). On retrouve l'élément visage qui constitue, nous l'avons dit, un invariant identitaire. Ce visage, pris entre une couleur d'origine déjà perdue et une couleur d'arrivée non encore acquise, rappelle bien la situation du narrateur dans l'avion : déjà parti, pas encore arrivé. Situation d'entre-deux à éviter coûte que coûte. La seconde image, de Léopold Sédar Senghor, lui apparaît comme celle « d'un roi, d'un seigneur qui n'avait pas pu mourir sur ses terres, qui était mort exilé, en congelé, rejeté par les étrangers et ignoré par les siens » (*DJM* 193). Le père de l'indépendance sénégalaise aurait donc vécu à la tête de son pays comme dans une périphérie avant de s'en retourner, après avoir quitté le

pouvoir, vers le centre, la Normandie, pour y mourir dans l'indifférence de l'entre-deux.

En somme, sous l'influence de son propre parcours, Gaston-Paul Effa pose dans son œuvre des problèmes d'identité liés à la dislocation spatiale et culturelle. Ces problèmes trouvent leur source dans la difficulté de vivre un ici jugé insupportable, dans l'exil qui éloigne de la terre natale. Ils sont aussi la conséquence de l'impossibilité à se fixer qui enchaîne l'être dans l'entre-deux. La reconstruction semble possible, paradoxalement, par un exil thérapeutique qui peut permettre de redécouvrir l'identité véritable derrière celle d'emprunt conférée par les cultures dominantes.

Références bibliographiques

- BREZAULT, Éloïse. « *Cheval-Roi* de Gaston-Paul Effa », *Cahier critique* n° 48 (2002). <<http://www.africultures.com/index.asp>> (consulté en juin 2009).
- CHEVRIER, Jacques. *Lecteurs d'Afriques*. Paris : Honoré Champion, 2005.
- DIOP, Papa Samba. « L'œuvre naissante de Gaston-Paul Effa : Une certaine idée du bonheur ». *Notre Librairie* n° 146 (octobre-décembre 2001) : 34-36.
- EFFA, Gaston-Paul. *Tout ce bleu*. Paris : Grasset, 1996.
- . *Cheval-Roi*. Paris : Éditions du Rocher, 2001. [CR]
- . *La Salle des professeurs*. Paris : Éditions du Rocher, 2004. [SP]
- . « Écrire d'ailleurs ». *La Littérature camerounaise depuis l'époque coloniale. Figures, esthétiques et thématiques*. Dir. Marcellin Vounda Etoa. Yaoundé : PUY/Vounda, 2004.
- . *Voici le dernier jour du monde*. Paris : Éditions du Rocher, 2005. [DJM]
- . *À la vitesse d'un baiser sur la peau*. Paris : Anne Carrière, 2007.
- LORCA, Alexis. « Questions à ... Gaston-Paul Effa ». <<http://www.lire.fr/entretien.asp?idC>>, 2000 (consulté en juin 2009).
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004.
- RICÉUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.



Cécile MARSHALL

Université de Nantes

FIÈVRE IDENTITAIRE OU FIÈVRE CRÉATRICE DANS LES PIÈCES DE REZA DEWET ?

Dans *Fever* et *Concealment*, deux pièces créées respectivement en 1991 et 2004, la dramaturge sud-africaine Reza DeWet ¹ explore les thèmes de l'identité, du déchirement et de la folie dans la société britannique colonialiste du début du XIX^e siècle ².

Fever est la pièce de la dualité et de la schize par excellence, à l'image de l'espace scénique scindé en deux, une chambre pour chacun des protagonistes : Katy, restée en Angleterre, et sa sœur Emma, partie en Afrique pour s'occuper des enfants d'une famille afrikaans, leur apprendre l'anglais et leur inculquer une parfaite éducation anglaise, en bon petit soldat de l'Empire britannique. Son expérience de l'Afrique, sa rencontre avec l'autre, non pas l'Africain mais l'Afrikaner, lui aussi colon européen étrangement distancié, est rapportée par l'intermédiaire de sa correspondance avec sa sœur, tandis que le père des deux filles, simplement évoqué, hante la pièce comme un *deus ex machina*. La société victorienne qu'il incarne, obsédée par l'ordre et la mesure, pose une chape de plomb sur les protagonistes. Depuis leurs espaces clos respectifs, la chambre d'Emma en Afrique, celle de Katy sur la côte anglaise, les sœurs dialoguent sans jamais se rencontrer. L'enfermement de l'une, Emma, dont la correspondance se transforme au fil du

1 Reza DeWet est l'auteur de douze pièces écrites en quinze ans (cinq en anglais et sept en afrikaans) pour lesquelles elle a obtenu de nombreuses récompenses théâtrales et littéraires. Elle est l'un des deux dramaturges sud-africains, et la seule femme, publiés dans *Open Space*, une anthologie de pièces africaines contemporaines. Elle a également publié un roman, *Stil Mathilda*, en 1995. Elle a une carrière d'actrice derrière elle et enseigne aussi au département d'art dramatique de Rhodes University à Grahamstown.

2 Les deux pièces ont été publiées ensemble dans *Two Plays*. Traduction des titres : *Fièvre* et *Dissimulation*.

temps en journal intime, rompant ainsi le lien avec le destinataire pour plonger dans le solipsisme, et son suicide (que le spectateur devine vers la fin de la pièce) répondent à l'isolement de l'autre, Katy, envoyée en convalescence au bord de la mer à la suite d'une dépression ou d'une crise de schizophrénie, surveillée par une infirmière, sous le contrôle vigilant de son père et de son mari. Katy est obsédée par les lettres de sa sœur, le fruit de la connaissance défendu qu'il lui faudra arracher du secrétaire de son père à coup de couteau. En s'appropriant l'intimité de sa sœur, elle s'enferme peu à peu dans la schizophrénie, disant « je » en lisant les mots de sa sœur pour finir par se prendre pour l'autre. *Fever* est le drame de l'identité féminine qui se cherche sans se trouver, qui se perd et dérive. Le bruit des vagues qui séparent les deux sœurs est omniprésent. Il gagne en intensité au cours de la pièce, suivant ainsi le chaos grandissant de la psyché des protagonistes.

Créée treize ans après *Fever*, *Concealment* repose également sur un binôme constitué par deux sœurs aux identités problématiques. La dislocation est soulignée de manière paradoxale par l'onomastique, les prénoms, Amy et May, constituant des anagrammes. La pièce retrace le voyage en Afrique d'un père autoritaire, le docteur Frost³, et de sa fille aînée, Amy, âgée d'environ trente ans. Il s'agit pour ainsi dire d'un voyage de reconquête dont l'objet n'est autre que May, la fille cadette, qu'il veut à tout prix ramener en Angleterre après le décès mystérieux de son mari. L'intrigue commence sur le pont du bateau à vapeur qui les conduit vers l'Afrique, se déroule en de nombreuses scènes, souvent courtes, dans la maison de May ou le jardin alentour, et s'achève alors que le bateau qui les ramène tous trois arrive en vue des côtes britanniques. Cette pièce explore la folie, la norme et la déviance qui semblent obséder le père, médecin victorien qui ne jure que par ses encyclopédies et récite fidèlement les descriptions de pathologies ou de perturbations mentales. Ses filles ne sont pour lui que des cas médicaux, leurs émotions des symptômes cliniques de la faiblesse physique et mentale de leur sexe. La misogynie apparaît alors comme une facette du colonialisme. May tentera vainement d'échapper au discours manichéen promu par les préjugés racistes et la rhétorique religieuse de son père et sera finalement ramenée en Angleterre à grand renfort de laudanum, la

3 *Frost* veut dire « givre » en anglais.

potion magique qui subjugue l'écart ou du moins le « dissimule », comme le suggère le titre de la pièce, *Concealment*.

Dans ces deux pièces, DeWet s'intéresse à ce qu'elle définit dans la note autobiographique de *Two Plays* comme « the dark journey into madness ⁴ » (10), c'est-à-dire l'épopée sombre et dramatique qui mène à la folie symbolisée par « Fort England [...] the large, red brick buildings on the outer edge of Grahamstown ⁵ » (10), asile de brique rouge que l'auteur contemple dans la vallée en contrebas de sa maison, elle-même autrefois lieu d'isolement pour des colons en souffrance. Ce bâtiment symptomatique du déplacement, de la dislocation physique et mentale, est symboliquement le locus où l'auteur négocie sa propre identité, en équilibre entre d'une part l'entropie, l'asile et la folie, et d'autre part un héritage familial et culturel en tension. DeWet explique également que les dislocations culturelles héritées de ses aieules ont beaucoup pesé sur l'écriture de ces pièces :

While writing these texts I was constantly reminded of my two great-grandmothers, Emily and Hester. My great-grandmother Emily was the daughter of a Settler family of Welsh descent. Brought up in Grahamstown (then a garrison town) within a household which upheld British values and followed British customs, she was carefully protected from the anarchic political and natural landscape of the 19th century Eastern Cape. [...]

So my great-grandmother Emily was coddled and protected and brought up as a completely English girl in the bosom of her wealthy English family. Strangely enough when she grew up, and this must have alarmed her parents greatly, she fell in love with an Afrikaner. He was charming and educated but still most definitely an Afrikaner. [...]

My great-grandmother Emily did not wish to speak Afrikaans. She always called it *that* language and asked her visitors not to speak it. The children were brought up speaking English. [...] My other great-grandmother on my father's side was Hester. She was brought up some time before the Anglo-Boer War in a family that revered all things English: the culture, the gentility and the tradition. When she reached sixteen, she was sent to finishing schools in England and Switzerland. There – I have always imagined – her Afrikaner mother and father hoped she would become a completely English little lady. [...] For both these women, the colonial heritage divided them completely from the spirit of this country and made them feel displaced and entirely separate from this vivid life. [...] Their spirits, their imaginations, lived in England and so did their bodies, their dangerous women's bodies, encased in corsets, waists pinched, organs displaced, and dressed in the latest London fashions. How difficult it must have been, how almost agonising, constantly to resist the power and the beauty of this country. [...] Both of them, the daughter of a British settler and the daughter of an Afrikaans farmer, longed to

4 « le sombre voyage dans la folie ».

5 « Fort England [...] ces grands bâtiments de brique rouge à la périphérie de Grahamstown ».

go back – back to Europe, to the real world. This tragic misconception was visited upon them by a deeply patriarchal colonial system. ⁶ (7-9)

Le sentiment de dislocation qui conduisit les aieules de l'auteur à occulter leur terre d'adoption, l'Afrique du Sud, est au cœur des tensions sur lesquelles reposent *Concealment* et *Fever*. La mise en scène de ces déchirements donne une dimension tragique aux deux pièces. Pourtant, c'est dans la représentation même des égarements du passé qui mènent à l'entropie que naît la possibilité de la quête de soi, d'une écriture nouvelle et inédite.

Schémes binaires et construction identitaire : une illusion de stabilité

DeWet met en scène la binarité des frontières classiques qui ont servi à l'époque coloniale à définir l'Autre et à se définir par rapport à l'autre. Ces « schémas binaires de la pensée eurocentriste » (Basto 184) sont postés

6 « En écrivant ces textes, je pensais constamment à mes deux arrière-grands-mères, Emily et Hester. Mon arrière-grand-mère Emily était la fille d'une famille de colons d'origine galloise. Elle fut élevée à Grahamstown (alors ville de garnison) dans un foyer qui chérissait les valeurs britanniques et les coutumes britanniques et fut soigneusement tenue à l'écart de l'environnement politique et naturel anarchique dans la région du Cap oriental du XIX^e siècle. [...] Donc, mon arrière-grand-mère Emily fut choyée, protégée et élevée comme une parfaite petite Anglaise au sein d'une riche famille anglaise. Lorsqu'elle grandit, le hasard fit qu'elle tomba amoureuse d'un Afrikaner, ce qui, à n'en pas douter, inquiéta vivement ses parents. Il était charmant et instruit mais c'était irrémédiablement un Afrikaner. [...] Mon arrière-grand-mère Emily ne souhaitait pas parler afrikaans, *leur* langue, comme elle disait toujours, et demandait à ses hôtes de ne pas la parler non plus. Elle parlait anglais à ses enfants. Mon autre arrière-grand-mère du côté paternel, c'était Hester. Elle grandit un peu avant la guerre des Boers dans une famille qui admirait tout ce qui était anglais : la culture, les bonnes manières et les traditions. À l'âge de seize ans, elle fut envoyée parfaire son éducation en Angleterre et en Suisse où, j'imagine, ses Afrikaners de parents espéraient qu'elle deviendrait une parfaite demoiselle anglaise. [...] Pour ces deux femmes, l'héritage colonial les tenait complètement à l'écart de l'âme de ce pays et faisait qu'elles ne se sentaient pas à leur place mais à mille lieues de cette vie trépidante. Leur esprit, leur imagination, étaient en Angleterre, tout comme leur corps, ce dangereux corps de femme enfermé dans un corset, la taille pincée, les organes déplacés, habillé à la dernière mode londonienne. Comme cela avait dû être difficile, une agonie presque que de devoir constamment résister à la force et à la beauté de ce pays. [...] Toutes deux, l'une fille d'un colon britannique, l'autre fille d'un agriculteur afrikaans, ne rêvaient que de repartir – repartir en Europe, dans le monde réel. Cette tragique erreur de jugement leur fut imposée par un système colonial profondément patriarcal. »

tout au long des deux pièces, comme pour soutenir de manière dérisoire l'architecture d'une pensée qui va s'effondrer devant les spectateurs.

Le manichéisme de l'esprit victorien informe la représentation de l'espace véhiculée par le père, le docteur Frost, et sa fille aînée Amy dans *Concealment*. L'Afrique y est décrite comme une terre inhospitalière, sauvage et maléfique, tandis que l'Angleterre est idéalisée comme une Arcadie, un paradis originel vierge et immaculé. La rhétorique biblique se mêle à l'archétype de l'espace domestique sacré dans la représentation de la maison et du jardin de May comme des sanctuaires menacés par les forces du mal. Pourtant, la citadelle assaillie en pleine nuit par un serpent se révèle très vite être, en présence du père, une prison, à l'instar de l'Angleterre que May refuse de rejoindre, malgré les suppliques de son père et de sa sœur, parce qu'elle s'y sent étouffer.

La construction identitaire semble passer uniquement par l'opposition à l'Autre. L'identité nationale repose sur l'expurgation du mal, depuis l'intérieur de la société britannique vers l'extérieur, l'autre, l'Afrique. « This is what culture has done! We have learnt to do everything in moderation! [...] I might as well be an African whose normal condition it is to be drunk! Who drinks almost from birth! Who drinks until he can no longer stand! ⁷ » s'écrie le père lors d'un de ses accès de colère (*Concealment* 37). Les fictions identitaires ne se limitent pourtant pas aux seuls Africains et n'importe quel Autre peut remplir la fonction d'alter ego. Ainsi, le missionnaire irlandais rencontré peu avant écope lui aussi du cliché sur l'alcoolisme de ses compatriotes. Du mal religieux à la maladie clinique, il n'y a qu'un pas. À maintes reprises, le docteur Frost met ses filles en garde contre les risques sanitaires encourus dans les colonies, et lui-même semble obsédé par l'hygiène corporelle. Le corps, le dernier rempart contre l'étranger, est lui aussi soumis à une discipline de fer, notamment le corps féminin assujéti, emprisonné dans des corsets et des souliers inadaptés au climat africain. Le corps et ses désirs sont niés par le puritanisme britannique, alors que les fantasmes refoulés sont projetés sur l'Autre.

DeWet donne ainsi à voir ce que Jean-Loup Amselle décrit comme « cette fascination répulsive pour l'Afrique, cette façon libidinale et virale que

7 « Voilà ce que la culture a fait ! Nous avons appris à tout faire avec modération ! [...] Je pourrais être un Africain dont l'état normal, c'est d'être soûl ! Soûl dès la naissance ! Tellement soûl qu'il ne tient plus debout ! »

nous avons de penser à elle [et qui] n'est bien sûr que l'envers d'une représentation de l'Europe, de l'Occident en général, vu comme continent aseptisé, anémié, sans corps » (52). À travers le traitement du corps, la pièce nous donne à contempler une identité européenne en train de s'étioler : la peur des contaminations, des maladies, et le corps féminin en souffrance sont les stigmates d'une culture à bout de souffle qui ne peut survivre à ses propres contradictions.

Dislocation du langage

L'auteur met en scène le déplacement et la perte d'ancrage qui conduisent à l'entropie, caractérisée ici par la folie, mais aussi la désintégration du langage. La mémoire collective véhiculée par la langue évoque la souffrance des femmes qui ne s'expriment que par paroles brèves entrecoupées de silences et d'hésitations, comme en témoignent les très nombreux points de suspension dans le texte. C'est une langue qui a perdu corps, qui est anémiée car composée d'un patchwork de citations. Les protagonistes sont incapables d'entretenir un rapport créatif avec leur langue. Ils ne sont plus capables que de reproduire un discours existant, qu'il soit littéraire, médical ou idéologique.

La caractéristique linguistique la plus manifeste est le style haché et saccadé par lequel s'expriment les protagonistes. Entre répétitions, bégaiements, hésitations et silences, ou bien alors, au contraire, un flot incontrôlé de superlatifs et de marqueurs d'intensité, la langue, loin d'être un mode de communication, est le symptôme des fractures individuelles, notamment paranoïaque : « But there wasn't any time! [...] You were walking very fast. Walking away from me... The wind... blowing your hair across your face. Then I ran... I ran down the stairs... and outside... and along the shore. [...] It began to rain... but I didn't notice anything. I was running... running... [...] I was running...⁸ » (*Fever* 107). Les errances mentales de Katy coïncident avec les symptômes de schizophrénie de plus en plus rapprochés de sa sœur. Le journal intime d'Emma, récit de ses angoisses, se caractérise par

8 « Mais je n'avais pas le temps ! [...] Tu marchais très vite. Tu t'éloignais de moi... Le vent... qui te faisait voler les cheveux à travers le visage. Alors je me suis mise à courir... J'ai dévalé les escaliers... et j'ai couru dehors... et le long de la plage. [...] Il s'est mis à pleuvoir... mais je n'ai rien remarqué. Je courais... je courais... [...] Je courais... »

de brutaux et fréquents changements de ton et de sujet lorsqu'elle est angoissée par le sentiment d'un danger imminent ; elle passe ainsi de l'évocation d'une peur panique à un récit factuel pseudo anthropologique ou à des déclarations grandiloquentes sur la nécessaire résilience du colon auquel elle s'identifie, révélant ainsi une psyché duelle, divisée.

Dans *Fever*, alors qu'Emma se voit en aventurière partie à la rencontre d'une nouvelle culture, sa rhétorique révèle une connaissance uniquement livresque de l'Afrique, nourrie par la littérature de voyage : « [I] intend to keep a diary or should I say a logbook on those vast uncharted seas and to write a meticulous account of the Afrikaners' attitudes and customs ⁹ » (94) ; ou encore : « My calling is a noble one – 'to foster greater understanding between our two nations'. I can already imagine... Oh, I see it clearly... "enlightenment dawning on the sea of upturned faces" ¹⁰ » (94). Tantôt soulignées par la présence de guillemets, comme ici, tantôt insérées sans aucune marque de distanciation dans son discours, les citations aux tonalités épiques soulignent l'adhésion d'Emma à l'entreprise colonialiste à laquelle elle s'apprête à participer, et donnent une coloration ironique, voire tragicomique, à ses propos.

Fever est donc paradoxalement une pièce de théâtre saturée par l'écrit. Elle repose sur une oralisation des lettres et du journal intime d'Emma. Ce ressort dramatique, qui aurait pu donner lieu à une circulation de la parole écrite oralisée, donne en réalité lieu à une dislocation du discours. C'est une correspondance à sens unique car le spectateur n'entend que les lettres d'Emma. Prononcées par Emma elle-même, souvent vue en train d'écrire, lues ou encore récitées par cœur par sa sœur Katy, son double et son alter ego, ces lettres tantôt prennent la forme de confessions autobiographiques, tantôt empruntent au style du récit de voyage pour devenir le lieu d'un redoublement de la textualité. En outre, Emma a à cœur d'enseigner la littérature anglaise à ses jeunes élèves. Elle récite la liste des auteurs qui l'accompagnent en Afrique comme un mantra, comme pour se rassurer au milieu du chaos africain. Ils représentent la stabilité, la pérennité de l'écrit face à un monde en mouvement, symbolisé notamment

9 « J'ai l'intention de tenir un journal ou devrais-je dire un carnet de bord pour témoigner de ces vastes mers non répertoriées et d'écrire un compte-rendu méticuleux des attitudes et des coutumes des Afrikaners. »

10 « Ma vocation est noble – encourager une meilleure compréhension entre nos deux nations [...] "faire poindre la lumière sur une mer de visages tournés vers le ciel". »

par l'utilisation de l'afrikaans, langue qu'Emma va interdire à ses élèves de parler. Dans *Concealment*, l'écrit fait irruption à de nombreuses reprises dans le discours médical du père, le docteur Frost. Il lit à haute voix son dictionnaire médical et récite des définitions cliniques apprises par cœur. Il fonde son autorité de père et de médecin sur des textes qui font office de loi. Les comportements et les paroles sont figés inexorablement et tout écart est alors perçu comme une déviance.

Entropie comme préalable à la quête de soi

Dans une langue assiégée de toutes parts par de multiples figures d'autorité (notamment patriarcales et littéraires), la construction de l'identité passe par le recours à une langue marginale. DeWet se trouve en effet à la croisée de deux traditions, la tradition orale africaine et la tradition littéraire écrite qui lui a été superposée. En outre, le théâtre dans lequel elle choisit de s'exprimer appartient fortement à la culture orale. Comment dépasser le dilemme entre orature et écriture, alors ? Comment s'approprier une oralité généralement associée aux auteurs noirs dans un théâtre dominé selon elle par le masculin ?

Tout d'abord, DeWet se débarrasse de la structure, ce qu'elle désigne comme « The well-made play. A beginning, a middle, an end », qu'elle associe au rationalisme de la psyché masculine¹¹. Ses pièces se présentent comme une suite linéaire de multiples scènes souvent très courtes, comme autant de fragments brisés d'un miroir qui, mis bout à bout, donneraient à voir une identité reconstruite. La structure de *Fever*, éclatée entre deux sœurs et deux temporalités, est représentative de cette fragmentation, voire diffraction de l'identité.

On remarque d'autre part qu'à mesure que les scènes raccourcissent, que la parole faillit, les fonds sonores prennent de l'importance, en particulier le bruit des vagues de l'océan et celui des insectes de la savane africaine. Dans *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*, Gilbert et Tompkins remarquent qu'à l'écart des traditions écrites et orales se trouve une troisième catégorie, le silence ; et ils décrivent trois types de silence sur la scène théâtrale post-coloniale : l'inaudibilité, le mutisme et le refus de parler

11 « La pièce bien faite. Un début, un milieu, une fin. » DeWet, « I was born into an Afrikaner family », texte non publié (source : Gordon Dickerson, agent).

(190). C'est peut-être ainsi qu'il faut comprendre les lettres non envoyées d'Emma dans *Fever* : pas vraiment de l'écrit ni tout à fait de l'oral, mais du langage d'un autre ordre qui pourrait s'inscrire dans le silence. Mais DeWet n'en reste pas là. Les périodes de crise, lorsque la parole s'interrompt ou se bloque, préparent l'émergence d'une langue nouvelle et inédite. Ainsi, dans *Concealment*, May s'enferme dans le silence avant de se libérer par la danse, le mouvement corporel, sous la pluie, dans son jardin. Le jardin, espace liminaire entre l'intérieur domestique et la nature sauvage, décrit comme « Neat and well-tended. Everything in its place ¹² » (34) à l'image de l'idéal social victorien, offre cependant à May un espace de liberté, de créativité et même de sexualité : elle y marche et y danse pieds nus, tandis que sa sœur refuse de quitter des escarpins qui lui meurtrissent les pieds ; elle y ôte également son corset pour se mettre au diapason du climat africain. Le jardinage auquel elle s'adonne avec passion est une métaphore de sa créativité, de l'écriture aussi plus largement : May compose un paysage nouveau dans son jardin, ni tout à fait anglais ni tout à fait africain. Ce jardin émerge comme une création d'un genre nouveau qui échappe aux règles. Dans cette perspective, on peut poursuivre la métaphore du corps et voir dans la liberté corporelle que May s'autorise l'image du corpus littéraire dont l'auteur ne peut se débarrasser totalement mais avec lequel il doit composer pour trouver ou créer un mode d'expression inédit.

Dans *Fever*, l'évanouissement, la crise de panique ou les hallucinations sont des préludes à l'émergence de modes langagiers personnels, libérés du poids de l'écrit notamment. La langue se disloque, la syntaxe s'éparpille, puis l'expression tente de passer par le langage du corps. Lorsqu'enfin Katy arrête de réciter le discours de sa sœur pour parler en son nom propre, sa langue abonde soudain en verbes de perception et se fait sensuelle : « [I] felt your presence ¹³ » (88), « to feel you so close again ¹⁴ » (89), « I started... hearing you » ou encore « I can hear you... breathing quietly ¹⁵ » (90). Il en va de même lorsqu'Emma délaisse les discours stéréotypés pour livrer à son journal ses propres émotions : « It soothes me to express *myself* in this diary. It's like whispering to *myself*... and listening at the same

12 « Soigné et bien entretenu. Chaque chose à sa place. »

13 « [Je] sentis ta présence. »

14 « te sentir de nouveau si près ».

15 « Je commençai à t'entendre » / « Je t'entends respirer calmement. »

time ¹⁶ » (98, je souligne). Pour la première fois, elle parle en son nom propre, s'écoute et écoute le monde autour d'elle. Elle s'ouvre vers l'inconnu, ce qui est source d'angoisse mais aussi d'affirmation de soi : « I am deeply aware [...] I am – I'm afraid – a little bewildered ¹⁷ » (98). Le rythme des phrases ralentit, le langage s'enrichit, acquiert une densité sonore véhiculée par exemple par des allitérations, des plosives dans « cacophony of crickets », des sibilantes dans « seems alive with strange sounds », ou encore des liquides « very wild », « vast and wild ¹⁸ » (98). Emma, à ce moment-là, se place en position d'artiste, créant sa propre langue, cherchant ses propres images ; mais c'est pour elle un saut terrifiant vers l'inconnu, vers l'aventure et la découverte de soi qu'elle s'empresse de canaliser à l'aide de quelques gouttes de laudanum (98, 101).

DeWet esquisse ici le portrait de l'artiste dont la créativité doit nécessairement passer par une déterritorialisation et elle entraîne les spectateurs dans cette expérience nouvelle. Il règne tout au long de ces deux pièces une grande incertitude quant à la santé mentale des protagonistes. On se demande en permanence qui croire : le père qui accuse ses filles d'hystérie ? les filles qui se rebellent mais présentent par ailleurs des signes de délires paranoïaques ? Qui est fou ? Qui est raisonnable ? L'auteur parvient à faire partager au public ce sentiment d'alléation. On est plongé en territoire inconnu, on manque de repères pour interpréter à coup sûr.

C'est donc avec une certaine ironie que DeWet utilise l'héritage européen, colonial, culturel et littéraire pour partir à la découverte de sa propre voie / voix. Comme l'écrivain congolais Tchicaya U Tam'si, Reza DeWet se met « en situation de rupture » :

Il nous faut autre chose. Je suis en situation de vouloir conquérir et détruire un certain nombre de citadelles qui me sont interdites et où je voudrais habiter. Et pour cela je me mets en situation de rupture. [...] Dans cette situation de rupture j'ai une quête. Elle se transmet dans l'écriture. Je n'ai pas à récupérer une écriture qui serait donnée mais c'est plutôt l'écriture qui serait un objet de conquête. (Chevrier 20)

16 « Cela m'apaise de m'exprimer dans ce journal. C'est comme si je chuchotais à moi-même... et que je m'écoutais en même temps. »

17 « Je suis profondément consciente [...] Je suis – j'en ai peur – un peu perplexe. »

18 « cacophonie de criquets », « semble vivante de curieuses sonorités », « très sauvage », « vaste et sauvage ».

La dislocation, le déplacement, apparaissent comme nécessaires à la créativité. Dans ces deux pièces, DeWet montre que c'est dans l'émergence même des « nouveaux espaces [...] intervalles entre les identités, les lieux et les places » qu'identifie Jacques Rancière (Noudelmann 87) que la créativité se libère et s'exprime.

Références bibliographiques

- AMSELLE, Jean-Loup. « L'Afrique : un parc à thèmes ». *Les Temps modernes*, 620-621 (2002) : 46-60.
- BASTO, Maria-Benedita. « Une poétique africaine est-elle nécessaire ? ». *Cahiers d'études africaines* 2006/1, 181, Éditions de l'EHESS : 179-198.
- CHEVRIER, Jacques. « Écritures nationales, écritures ethniques, ou écriture tout court ». Débat animé par J. Chevrier. *Notre Librairie*, 83 (1986) : 17-24.
- CLARK, Steve (ed.). *Travel Writing & Empire*. London & New York: Zed Books, 1999.
- DESPUJOL, Franck. « Corps et culture : l'apport de l'anthropologie ». *Le Corps*. Dir. Eugène Detape. Rosny-sous-Bois : Bréal éditions, 1992. 13-26.
- DEWET, Reza. *Two Plays*. London: Oberon Books, 2007.
- GILBERT, Helen and Joanne TOMPKINS. *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London: Routledge, 1996.
- MBEMBE, Achille. « À propos des écritures africaines de soi ». *Bulletin du Codesria* 1 (2000) : 4-19.
- NOUDELMAANN, François. « Entretien avec Jacques Rancière. La communauté comme dissentiment ». *Rue Descartes*, n° 42 (2003) : 86-99.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues : où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. 1781. Édition présentée et établie par J. Starobinski. Paris : Gallimard, 1990.
- TALIB, Ismail S. *The Language of Postcolonial Literatures: An Introduction*. London & New York: Routledge, 2002.
- THIONG'O, Ngũgĩ wa. *Decolonizing the Mind. The Politics of Language in African Literature*. London: Heinemann, 1986.



Françoise CLARY

Université de Rouen

L'INCARNATION DES ORIGINES AFRICAINES : DISLOCATION CULTURELLE ET CONSTRUCTION IDENTITAIRE DANS LA LITTÉRATURE DE L'ESPACE CARAÏBE

« La langue est un bâton et c'est le bâton que tu tiens à la main qui doit t'aider à gravir les collines. »

Adage créole de la Caraïbe

Parce qu'il n'existe pas de rupture sans mythe, sans rêve d'un espace-temps différent, sans détour vers l'irréel, sans ouverture vers des horizons nomades, le retour aux origines intègre l'ordre du sacré. L'incarnation des origines dans un contre-discours afro-caribéen de défi élaboré en réponse à la dislocation culturelle est-elle prisonnière de l'illusion d'un ailleurs ou mène-t-elle à l'expression d'une identité jusqu'alors enfouie ?

Dans *Liberté 3*, Léopold Sédar Senghor invite le lecteur à franchir l'espace mental ouvert sur un ailleurs où se dévoile l'authenticité de l'autre dans ce que l'on en dit et en écrit. Il y définit la négritude comme la somme des valeurs de la civilisation du monde noir. L'idée d'une civilisation originelle propre à la terre africaine, celle du Noir perçu comme « l'homme de la nature » (90), est au cœur d'une problématique qui ouvre la voie à un questionnement sur le processus de réappropriation identitaire à partir d'un schéma de dislocation culturelle. Adoptant la dialectique de l'ethnologue allemand Leo Frobenius, Senghor établit une opposition binaire entre le raisonnement intuitif, qu'il attribue au Noir africain, et le raisonnement discursif, typique selon lui de l'Européen. En d'autres termes, pour Senghor, face à l'esprit analytique de l'Européen qui cherche à prendre le contrôle du réel, le Noir, grâce au pouvoir de l'émotion, ressent le réel dans toute sa profondeur plus qu'il ne tente de le posséder.

Si l'on se tourne vers la littérature de l'espace caraïbe, comment ne pas s'attacher aux dimensions politiques, allégoriques et esthétiques du contre-discours afro-caribéen, illustration d'un cheminement littéraire qui prend

appui sur la langue pour élaborer une construction identitaire à partir d'une situation de rupture, d'une dislocation culturelle mais aussi psychologique ? Démarche liée à l'imaginaire, la rupture avec le monde de l'autre débouche sur un voyage discursif vers les valeurs archétypales, incarnation des origines, qui fascinent et quelque part, rassurent.

Esthétique de la subversion : l'incarnation des origines

Si, pour Senghor, la poésie est le véhicule le mieux adapté à l'expression de la négritude dans un contexte d'humanisme universel, pour Aimé Césaire elle demeure l'expression esthétique la plus appropriée à la révélation de l'être, comme en témoigne ce passage extrait de « Sur la poésie nationale » : « Que la poésie soit – et c'est tout. On parle de mon "inspiration négriste", de mon "pan-négrisme". Cela n'a aucun sens [...]. Être conscient d'être Noir lorsque l'on vit dans un monde infecté par le racisme, c'est prendre conscience d'appartenir au peuple le plus insulté de la terre » (1955 : 22).

D'après Césaire, la poésie est, en soi, subversive car, jaillie des profondeurs de l'être, elle échappe au superficiel. Dans l'écriture poétique, souligne-t-il, le langage n'est plus l'outil d'une signification qui lui serait extérieure, mais l'expression d'une « contre-communication » où le travail sur la forme fait sens, où l'auteur joue avec la langue et le signifié. C'est ainsi que Césaire célèbre ce frémissement intérieur lié à un appel à l'imaginaire, à un cheminement vers un ailleurs, incarnation des origines et véhicule d'émotion, propre à enrichir la quête de soi à travers une confrontation avec l'autre, celui qui impose sa vision, sa culture, son langage. Dans le poème « Mots », la structure interne du mot « nègre » ouvre, par le jeu de la synesthésie, la voie à une redécouverte du sens de l'intériorité, de « l'ici » en passant par le détour vers un « ailleurs ». Là, s'offre à l'imaginaire du lecteur un vagabondage dans des paysages composites faits d'ombre et de déchirure où résonne le « hurlement » de la « fleur vénéneuse », où les chairs grésillent, où le soleil saigne, tel un tigre blessé. L'esprit s'aventure dans un espace marqué par le chaos. Là, au sein de la dislocation causée par une culture hégémonique, se heurtent la jungle, la ville, l'ombre, le soleil, la terre et les nuages en un rendu métaphorique du racisme mêlant souffrance, violence et colère :

Mot
Parmi moi
de moi-même
à moi-même
hors de toute constellation
en mes mains serré seulement
le rare hoquet d'un spasme délirant
vibre mot [...]
le mot nègre
sorti tout armé du hurlement
d'une fleur vénéneuse [...]
le mot nègre
tout plein de brigands qui rôdent
de mères qui crient
d'enfants qui pleurent
le mot nègre
un grésillement de chairs qui brûlent
âcre et de corne
le mot nègre
comme le soleil qui saigne de la griffe
sur le trottoir des nuages. (1961 : 71)

Le rythme imprimé au langage sous-tend ici une dialectique politico-culturelle propre à un poète qui, à l'égal de Mallarmé, cultive le mot rare, volontairement subversif. Le sentiment d'inachevé est accentué, conviant le lecteur à partager l'émotion exprimée par un dispositif sémiotique qui repose sur le signe, gestuel et vocal. Cette écriture où le pulsionnel, lié à la rupture culturelle, devient source d'échange, renvoie à la pensée de Heidegger pour qui le problème de l'être pose le problème de l'essence de la vérité. Cette méditation est l'objet de la poésie. Le langage poétique, par son pouvoir de nommer les choses, accueille leur présence et pénètre au cœur même du réel. Certes, le linguiste Austin montre que le langage, loin d'avoir comme seule fonction la transmission d'informations, remplit également une fonction performative qui représente l'acte d'engagement. Il n'en demeure pas moins, comme Paul Ricoeur le rappelle dans *La Métaphore vive*, que seul le poète est à même de redonner vie au langage et d'exprimer ce qui passait pour inexprimable.

Une pareille perception du sens du langage transparait de façon manifeste dans les préoccupations thématiques et esthétiques des écrivains afro-caribéens contemporains. Elle traduit leur vision de l'oppression raciale avec l'utilisation d'un contre-discours apte à réaffirmer leur sentiment identitaire. Force est de constater, tout d'abord, que les langues de l'espace

caraiïbe sont directement issues de brassages, de mélanges. Elles ont été façonnées par les confrontations de l'époque coloniale et les jeux de domination de cultures diverses. Si la langue dite véhiculaire, imposée par l'histoire et par les conditions socio-économiques (l'anglais, le français, l'espagnol), revêt toujours un certain prestige, renforcé par la norme prescriptive, un contre-discours se dessine dans les contes, les proverbes, la musique. On y perçoit la synthèse ou la transformation d'apports divers. Langue maternelle de la majorité des Caribéens, la langue créole réinvente le français, l'anglais, l'espagnol, en créant des mots nouveaux. « Zo rey », « békés » : descendants des premiers colons, les Blancs ont plusieurs noms. Les auteurs de la créolité – tels les romanciers Patrick Chamoiseau et Simone Schwartz-Bart ou le poète Léon Damas – excellent à ce jeu créatif. Le système économique des plantations ayant donné lieu à un schéma de relations complexes entre des individus d'origines diverses, cette langue véhiculaire a permis aux Français, aux Espagnols, aux Anglais d'une part, aux Ghanéens, Nigériens, Dahoméens et divers peuples d'Afrique d'autre part, puis aux Indiens de Calcutta et de Pondichéry, de parvenir à se comprendre. Toutefois, la représentation de la langue officielle renvoie aux conceptions que les locuteurs se font des langues en présence. Ainsi, situé à un carrefour langagier, le discours des écrivains afro-caribéens devient le révélateur d'un dysfonctionnement, le reflet d'une violence inséparable d'une véritable réflexion ontologique.

Figures du discours oppositionnel dans l'espace caraiïbe francophone

Construction culturelle née des fractures engendrées par les confrontations de l'époque coloniale et ancrée dans une expression linguistique plurielle, la langue créole, tant dans l'espace caraiïbe francophone que dans la zone anglophone, reflète les ambivalences liées à la double conscience générée par la dislocation d'une culture identitaire. La pensée politique du *leadership* afro-américain, incarné notamment par Stokely Carmichael, Rap Brown, Eldridge Cleaver, et l'appel à l'action du Caribéen CLR James, ont eu une influence marquante non seulement à Trinidad et Tobago, mais aussi à la Guadeloupe, comme en attestent les reportages du magazine afro-américain *Black World* de mai 1974, sans oublier le développement du panafricanisme, qui a incontestablement aidé la conscience afro-caribéenne à prendre forme au sein de sociétés marquées par un colonialisme politique et culturel.

Face à la menace de balkanisation des îles, à l'apprentissage de langues véhiculaires différentes et surtout opposées, il existe, dans l'expression langagière autochtone, une composition linguistique porteuse des traces de l'esclavage, du colonialisme, d'une mixité, qui engage les peuples de la diaspora caraïbienne dans un dialogisme culturel. Au cœur de cette hybridité des cultures, on relève, dans le passage d'une dislocation culturelle anxio-gène à une conscience identitaire africaine revendiquée, un maintien du cordon ombilical avec l'Afrique. Si, dans chaque île, la langue créole traduit une prise de conscience affirmée de l'antillanité, une restitution de la culture africaine émerge du chaos socioculturel et subvertit la langue véhiculaire pour servir un discours de réappropriation identitaire. Les figures du contre-discours afro-caribéen francophone permettent de prendre la mesure de l'interaction entre histoire et mythe et de percevoir les fondements ainsi que les ruptures d'une communauté sociale, car la dimension politique de certaines pratiques langagières propres au créole fait de cette langue un mode de résistance sociolinguistique. La parémiologie (utilisation systématique de proverbes comme codes socioculturels) est la caractéristique la plus marquante du parler et du discours afro-caribéen. L'omniprésence des parémies trahit la dimension philosophique d'un mode de pensée hérité des traditions africaines et fait de la différence culturelle des Afro-Caribéens l'instrument clé d'un discours oppositionnel.

Dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Simone Schwartz-Bart met en lumière la transmission orale, de génération en génération, des proverbes afro-caribéens et des adages créoles, véritable mode de réappropriation identitaire dans une situation de déstructuration culturelle. Télumée, l'héroïne, vient d'être victime d'une tentative de meurtre perpétrée par Ange Médard, surnommé « l'homme à la cervelle qui danse », un Noir qui s'est laissé asservir et même détruire par les humiliations. Mais la jeune fille comprend qu'en fait, tous deux luttent pour survivre. Le proverbe qu'elle choisit pour communiquer avec lui a une dimension identitaire : « Nous voyons les corbeaux et nous disons : ils parlent une langue étrangère, les corbeaux parlent leur propre langue et nous ne la comprenons pas » (245). Télumée utilise la première personne du pluriel lorsqu'elle s'adresse à Médard, suggérant ainsi un sentiment communautaire. Son but est de lui faire sentir que ce que les autres perçoivent comme étranger, différent, s'intègre en réalité dans l'ordre naturel des choses. Les proverbes qui émaillent le récit de Simone Schwartz-Bart mettent en lumière le rôle de la tradition orale mais parlent aussi du doute ontologique, de l'affirmation de

soi, de la survie de l'individu qui ne peut, ni ne veut, se séparer du contexte communautaire.

L'ambition annoncée de Schwartz-Bart est de créer un univers créole. Or le projet serait réducteur si cet univers se limitait uniquement à un simple jeu d'écriture. Au-delà de la présence effective de termes créoles et de l'alternance codique qui en découle, l'authenticité de l'œuvre de Schwartz-Bart est essentiellement fonction de la résistance d'une contre-culture identitaire que les proverbes et dictons permettent d'établir. Cette forme littéraire oppositionnelle fondée sur l'incarnation des origines est le produit de la dislocation culturelle imposée par l'emprise coloniale. Le texte de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* est aisément perçu comme une glorification de la réalité diasporique de la philosophie africaine. L'incarnation des origines africaines dans l'œuvre de Schwartz-Bart transparait dans l'importance accordée au pouvoir spirituel du mot. On constate, en effet, que le rôle de la nomination et la valorisation du mot sont liés : « Elle [Télumée] tenait la parole humaine pour un fusil chargé et ressentait parfois comme une hémorragie à converser selon ses propres termes » (32). Mise en relief, la portée métaphorique des mots fait de ceux-ci les outils psychoculturels permettant de mener une guerre philosophique contre le colonialisme, comme le reflète d'ailleurs l'échange entre Reine Sans Nom et Télumée : « Derrière une peine il y a une autre peine, la misère est une vague sans fin, mais le cheval ne doit pas te conduire, c'est toi qui dois conduire le cheval » (82). Dans les romans de Schwartz-Bart, la nomination s'apparente à une immersion dans la culture noire par la symbolique qui se rattache à l'attribution de noms en signe de renaissance. « Reine Sans Nom », « Victoire », les noms que la communauté créole attribue à ses membres sont des symboles d'acceptation, d'affection, qui renforcent le sentiment unitaire.

Si l'on se place dans le contexte de l'expression discursive de la créolité, on remarque que le discours afro-caribéen d'opposition à la langue et à la culture officielles ne réside pas uniquement dans le recours aux proverbes hérités de la culture africaine, comme ceux que l'on trouve, par exemple, dans le roman de Tchicaya U Tam'Si, *Les Cancrelats* : « Un pied sur la terre ferme vaut mieux qu'une bouche grande ouverte sur le monde » (8), ou encore, « La panthère manœuvre toujours en silence » (10). Ce contre-discours se construit également sur une démystification du pouvoir. Ainsi, dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Schwartz-Bart montre que les

attaques verbales de la patronne de Télumée visent à raciaiser le corps de la jeune domestique et à l'enfermer dans une stéréotypie réductrice : « Mais savez-vous seulement à quoi vous avez échappé ? [...] sauvages et barbares que vous seriez en ce moment, à courir dans la brousse, à danser nus et à déguster les individus en potée... on vous emmène ici, et comment vivez vous ? [...] dans la boue, le vice, les bacchanales... Combien de coups de bâton ton homme te donne-t-il ? » (96-97). Revendiquant son identité créole, Télumée démystifie le discours réducteur de sa patronne en opposant à la violence coloniale des attaques verbales dont elle est victime le silence d'une pseudo-ignorance, stratégie discursive d'évitement : « Madame, on dit que certains aiment la lumière, d'autres la fange, c'est ainsi que le monde tourne... moi je ne sais rien de tout ça, je suis une petite négresse si noire que bleue et je lave, je repasse, je repasse, je fais des béchamels, et voilà tout » (97-98).

L'originalité du contre-discours afro-caribéen réside également dans l'exploitation de la valeur métaphorique des proverbes, ce qu'Édouard Glissant définit comme « la métaphore de blocage » (20). Schwartz-Bart joue de cette dimension métaphorique du contenu des proverbes et locutions sentencieuses pour mettre en lumière l'autre face d'une culture, dans une stratégie de rébellion, voire même de survie et de récupération psychique. Mettons en parallèle deux passages tirés de *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. La romancière rapporte, en premier, le conseil énoncé sous forme de locution sentencieuse par l'aïeule, archétype de la sagesse : « Alors, grand-mère poussa un profond soupir, signifiant que notre visite s'achevait, et se tournant vers l'enfant que j'étais, man Cia déclara... sois une vaillante petite négresse, un vrai tambour à deux faces, laisse la vie frapper, cogner, mais conserve toujours intacte la face de dessous » (96). Le conseil prodigué est aussitôt mis en pratique :

Je me faufilais à travers ces paroles comme si je nageais dans l'eau la plus claire qui soit... me félicitant d'être sur terre une petite négresse irréductible, un vrai tambour à deux peaux, selon l'expression de Cia, je lui abandonnais la première face afin qu'elle s'amuse, la patronne, qu'elle cogne dessus, et moi-même, par en dessous je restais intacte, et plus intacte il n'y a pas. (96)

L'accent mis sur la métaphore du tambour à deux faces, l'une des figures les plus usitées de la symbolique africaine, illustre la résistance langagière indigène à la domination coloniale et aux déséquilibres culturels qu'elle provoque. On voit là le procédé d'évitement et de récupération psychique qu'Édouard Glissant nomme « stratégie de détour et de retour »

(24). Le retour à la culture africaine, évoqué par Glissant dans *Le Discours antillais*, conduit à penser que la créolisation de la langue n'est pas un simple processus d'imitation linguistique. Par le recours à la parole détournée, par la mise en scène de l'oralité, Schwartz-Bart et aussi Léon Damas mettent en exergue la spécificité culturelle de la diaspora afro-caribéenne.

Originaire de la Guyane française, considéré comme le précurseur d'Aimé Césaire, Léon Damas est assez proche des thèmes développés par Césaire dans *Cahiers d'un retour au pays natal*. Dans son recueil de poèmes *Pigments*, Damas se fait le chantre de la créolité en proposant une esthétique de la transgression basée sur une déconstruction de la langue française, l'exploration du registre créole, le rejet de la syntaxe et des normes littéraires. Si nombre de ses poèmes sont des critiques des valeurs européennes, le poème « Hoquet » attire l'attention sur la construction identitaire née de la dislocation des codes de la société coloniale. La métaphore du hoquet devient le symbole de l'état nauséeux qui s'empare du fils à l'âge adulte, lorsqu'il se remémore l'ingestion forcée des valeurs culturelles de la société dominante dans laquelle sa mère souhaitait l'intégrer :

Et j'ai beau avaler sept gorgées d'eau
Trois à quatre fois par vingt-quatre heures
Me revient mon enfance dans un hoquet secouant mon
Instinct
Tel le flic voyou [...] (35)

Symboliquement, le hoquet fait resurgir la lutte entre la nature de l'enfant créole, instinctivement attaché à son milieu, et la culture d'une société policée imposée par sa mère :

Ma mère voulant d'un fils mémorandum
Si votre leçon d'histoire n'est pas sue
Vous n'irez pas à la messe
Dimanche
Avec vos effets du dimanche
Cet enfant sera la honte de notre nom
Cet enfant sera notre nom de Dieu
Taisez-vous
Vous ai-je ou non dit qu'il vous fallait parler français
Le français de France
Le français français
Désastre [...] (35)

L'esthétique de la subversion se rattache à une représentation textuelle de l'oralité. On note une même valorisation du mot dans le contre-discours

afro-caribéen et dans le discours africain, un même recours au rythme du parler populaire. Les travaux de Amon Saba Saakana mettent d'ailleurs en lumière les liens existant entre le yoruba et la structure orale du vernaculaire créole dans la diaspora caribéenne anglophone, francophone et germanophone. Si l'on s'attache au transfert grammatical étudié par le linguiste Robert Lado pour l'appliquer aux langues africaines et aux langues parlées dans l'espace caraïbe, on parvient aux mêmes conclusions. Saakana démontre, par exemple, que le yoruba « mo'nbo » est littéralement l'équivalent de l'anglais « me coming » et du créole jamaïcain « me a come » (39). Ces remarques tendent à prouver la force de résistance et de réappropriation identitaire de la langue créole et la persistance d'une vision du monde inspirée par la philosophie africaine qui façonne l'identité culturelle de la diaspora afro-caribéenne.

La ré-écriture de la culture africaine dans la littérature caribéenne anglophone

Dans l'espace caraïbe anglophone, le contre-discours trouve un prolongement dans le domaine de l'imaginaire : faire un détour par les autres pour mieux se retrouver soi-même. Alors que la culture américaine moderne gagne en force, écrase ou disloque le tissu culturel local, Earl Lovelace, écrivain originaire de Trinidad, s'engage dans une ré-écriture de la culture et de la tradition africaines. Si sa vision est parfois empreinte de désespoir, évoquant celle de Chinua Achebe dans *Things Fall apart: The Story of a Strong Man* (1959), Lovelace en appelle au pouvoir subversif de la poésie dans *The Wine of Astonishment* (1982), où il souligne qu'il revient à l'artiste et plus précisément au poète de guider le peuple d'une diaspora menacée de dislocation.

Sur le plan de l'expression esthétique, Edward Kamau Brathwaite, l'un des écrivains les plus marquants de la littérature caribéenne, donne le ton pour toute discussion sur l'incarnation des origines africaines en clarifiant les rapports entre la forme littéraire, le contre-discours subversif et la réappropriation d'une identité ethnique. La poésie de Brathwaite oscille entre une logique maîtrisable et une expérimentation stylistique où le voir et le dire se rejoignent dans la retranscription d'un retour à la mémoire collective du peuple afro-caribéen. Son texte poétique élabore sa propre réalité géographique sur fond de chronique d'aliénation en s'instituant tout à la fois image et

représentation. L'instauration de la terre des origines comme ordre archétypal introduit non seulement une dramatisation de l'espace caraïbe, mais magnifie l'intérêt du poète pour les souffrances endurées par le peuple afro-caribéen. Le discours culturel est, d'emblée, centré sur les racines africaines de l'identité caribéenne. Ses poèmes sont régis par un système d'oppositions. Il a recours à une règle archétypale sous la forme d'un renvoi métaphorique à l'espace caraïbe originel, avant que n'intervienne l'obstacle, source de conflit. L'événement perturbateur est représenté par la dislocation de la terre ancestrale, perçue comme rupture de l'ordre premier. Brathwaite articule son contre-discours sur un rythme binaire. D'une part, la terre des origines devient la représentation métaphorique de la paix et incarne l'espoir de remodeler une identité caribéenne. D'autre part, l'évocation de la réalité géographique caribéenne symbolise la perpétuation de l'ordre originel, un équilibre harmonieux. Les descriptions sont sublimées par l'imagination poétique, telle celle de « Horse Weebles », où le poète évoque les plantations et leurs échoppes pittoresques. Il y décrit les étalages de produits typiques de cette terre caribéenne, reflets de sa culture : patates douces, huile de requin pour soigner les enfants, huile de ricin au citron pour les douleurs.

L'espace imaginaire de Brathwaite est nourri de l'esprit de résistance africain. Il trace les contours d'une représentation allégorique du vécu du peuple caribéen. Dans *The Zea Mexican Diary* (1993), lorsque le poète évoque l'espace des souvenirs personnels, il dépeint la profondeur de l'obscurité qui écrase son peuple dans une image protéiforme de lutte, de chaos et de souffrance, évocation d'un ressenti, produit d'une mémoire collective :

I came to reach far out far
out in space and into the very wound & darkness of
our/selves out there/far out/deep down/inside...
out there... And it seemed as if I might win...
was winning... if only I could find the strength... ¹ (43)

Dans *Barbajan Poems*, on observe la force de l'ancrage archétypal. Le poète se meut à travers des territoires virtuels qui font évoluer le « je » du narrateur vers le « nous » communautaire. Dans son travail sur le langage,

1 « Je suis venu chercher loin très loin / là-bas dans l'espace et au cœur même de la blessure et de l'obscurité / de nos/êtres là-bas/très loin/au plus profond/à l'intérieur... / là-bas... Et c'était comme si je pouvais y arriver... / *comme si j'y arrivais vraiment...* si seulement je pouvais trouver la force... »

Brathwaite est à la fois le regard et le cœur même du texte : « the eye and the I-land of the text ² » (1994 : 236). Il est l'œil qui regarde la terre qui l'a vu naître et la terre meurtrie elle-même. La terre des origines, pour Brathwaite, ce n'est pas seulement La Barbade, l'île où il est né, mais aussi tous les lieux de mémoire. La métaphore de l'île s'impose en symbole de résistance : « This is no white man lan' / an yet we have ghetto here ³ » (1976: 25).

Le contre-discours afro-caribéen de Brathwaite s'élabore à partir d'une distorsion de la langue anglaise. En utilisant un mode d'écriture virtuel – le « style vidéo » – Brathwaite transforme le texte en théâtre. C'est sur la page que se déroule le spectacle d'un mode d'écriture qui colle au déploiement d'une géographie imaginaire dans un espace textuel donné comme lieu de spectacle où les mots deviennent des personnages en fonction des différentes typographies utilisées par le poète : mots imprimés en gras pour une mise en relief de l'idée véhiculée, en gros caractères pour en amplifier le sens, ou dont la taille infinitésimale les fait pratiquement disparaître de la page blanche. En véritable metteur en scène, Brathwaite invite le lecteur-spectateur à découvrir un monde étrangement viscéral. En effet, sur la scène qu'est le texte, le style vidéo offre au poète la possibilité de crier, voire même de hurler ou encore d'utiliser des armes. Ainsi, dans *Barbajan Poems*, pour représenter la puissance des nations dotées de la force nucléaire, incarnant pour Brathwaite le monde des nouveaux oppresseurs impérialistes, le poème est tout entier en caractères gras, et le mot « missile » est phonétiquement épuré jusqu'à n'être réduit qu'à ses seules voyelles. L'effet recherché est l'exacerbation d'une sonorité en [i] long dans un crescendo d'aigus. De plus, la présentation typographique transforme les poèmes en sculptures de mots correspondant au sens. Le sonore et le visuel se rejoignent et se complètent. Alors que l'effet sonore tend à recréer le bruit d'une compression-explosion, la présentation typographique du poème devient, notamment, celle d'un pistolet (1994 : 246) :

missile'uses
in this game/poem,
'high' (missilic) vowelsound
(s) like 'i', 'e', 'eeee.' ⁴

2 « l'œil et le Moi enfoui dans le texte ».

3 « Ici ce n'est pas la terre du Blanc / et pourtant il y a un ghetto chez nous. »

4 « les fonctions du missile / dans ce jeu/poème / un son "suraigu" de voyelles (de type missile) / (s) tel que "ai", "i", "iiii". »

On observe, dans le travail de Brathwaite sur le langage, un double processus. La dislocation de la langue anglaise fusionne avec une restructuration rythmique et une reformulation de l'expression linguistique tandis que la mise en scène poético-théâtrale unifie le sens du poème par la valeur allégorique qu'elle lui confère. L'espace caraïbe des origines, souvent associé à un primitivisme revendiqué comme dans « The Fat Me » de Cyril Dabydeen ou encore « Return » de John Robert Lee, demeure source de construction identitaire face à un monde où violence psychique et violence physique se rejoignent.

Conclusion

Revenir à ses racines, c'est acquérir la liberté. On relève, dans le discours des écrivains afro-caribéens, une affirmation culturelle véhiculée par un imaginaire nourri de la certitude de partager une histoire commune où les traditions de la terre des origines ont survécu à la dislocation culturelle engendrée par la règle coloniale. La revendication identitaire est portée par la langue. Paroles enfouies au cœur de la société, paroles de résistance marquant la volonté de territorialiser le discours : poétique ou prosaïque, l'expression linguistique et littéraire afro-américaine témoigne de la dislocation culturelle provoquée par l'idéologie dominante et de l'intériorisation des normes prescriptives qui amènent les peuples dominés à utiliser la langue véhiculaire. La littérature et les arts servent des stratégies d'affirmation de soi dans la reconnaissance de l'héritage africain. S'il existe un sens de l'obscur pour les artistes caribéens, marqués par la colonisation, ce sens existe dans le travail de mémoire.

Références bibliographiques

- BRATHWAITE, Edward Kamau. *Black+Blues*. Havana: Casa de las Americas, 1976.
- . *The Zee Mexican Diary*. Madison: Wisconsin University Press, 1993.
- . *Barbajan Poems*. Kingston & New York: Sacaou North, 1994.
- CÉSAIRE, Aimé. « Sur la poésie nationale ». *Présence Africaine* 3 (Oct-Nov. 1955). 20-43.
- . *Cadastre*. Paris : Seuil, 1961.

- DAMAS, Léon Gontran. *Pigments*. Paris : Présence Africaine, 1972.
- GLISSANT, Édouard. *Le Discours antillais*. Paris : Seuil, 1981.
- SAAKANA, Amon Saba. *The Colonial Legacy in Caribbean Literature*. Trenton: Africa World Press, 1987.
- SCHWARTZ-BART, Simone. *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Paris : Seuil, 1972.
- SENGHOR, Léopold Sédar. *Liberté 3 : Négritude et civilisation de l'universel*. Paris : Seuil, 1977.
- U TAM'SI, Tchicaya. *Les Cancrelats*. Paris : Albin Michel, 1980.



LES AUTEURS

Marie-Laure Allain Bonilla est doctorante en histoire et critique des arts à l'Université Rennes 2 Haute-Bretagne. Titulaire d'une Maîtrise des Sciences et Techniques métiers de l'exposition et d'un Master Recherche portant sur la biennale de Johannesburg, elle a été chargée de mission auprès du service des manifestations scientifiques de l'Institut national d'histoire de l'art en 2006-2007 et ATER à l'Université Rennes 2 en 2010-2011. Ses recherches actuelles s'attachent à tracer une histoire critique de la réception des théories postcoloniales dans l'art contemporain via l'analyse d'expositions collectives. Elle a notamment publié sur la biennale de Johannesburg (*Africultures*, 2008 ; *revue 2.0.1.*, 2009), et coordonné un dossier sur le thème local/global (*revue 2.0.1.*, mai 2010).

Maria Cristina Batalha enseigne la littérature comparée et la traductologie à l'Institut des Lettres de l'Université d'État de Rio de Janeiro (Brésil) dans le cadre du Programme d'Études et de Recherches de 3^e Cycle (Master 1 et 2 et Doctorat). Elle est membre associé du CREPAL (Centre de Recherches sur les Pays Lusophones, Paris 3, Sorbonne-Nouvelle). Elle est l'auteur de plusieurs articles publiés dans des revues spécialisées ainsi que de deux livres, *O fantástico brasileiro : contos esquecidos* (Caetés, 2011) et *Tradução, Petrópolis* (Vozes, 2007). Elle a également dirigé deux ouvrages collectifs, *Identidades fora de foco* (2009) et *Representações recíprocas nos discursos francófonos e lusófonos* (2009).

Charles Bonn est professeur émérite à l'Université Lyon 2. Après des études à Strasbourg, Nancy, Montpellier et Bordeaux, et deux ans d'enseignement secondaire, il a exercé dans les universités de Constantine, Fès, Lyon 3, Paris 13, et enfin Lyon 2 et Leipzig. Il a dirigé le Centre d'Études littéraires francophones et comparées à l'Université Paris 13, et co-dirigé les revues *Itinéraires et contacts de cultures* et *Études littéraires maghrébines*. Il est encore directeur du programme documentaire informatisé *Limag* et du site www.limag.com. Ses principales publications sont *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures* (Naaman, 1974), *Le Roman algérien de*

langue française (L'Harmattan, 1985), « *Nedjma* », de Kateb Yacine (PUF, 1990), et *Anthologie de la littérature algérienne* (Livre de poche, 1990). Il est co-directeur de plusieurs publications collectives, dont la collection « Littératures francophones » (Hatier/AUPELF, 1997 et 1999). Il dirige enfin de nombreuses thèses sur les littératures du Maghreb et de l'émigration.

Maya Boutaghou est *Assistant Professor* en *Modern Languages* (Arabe-Français) et *Women's Studies* à la Florida International University à Miami. Elle est docteur en Littérature Comparée (Université de Limoges) et l'auteur d'une thèse intitulée « Roman historique, novation littéraire et identité culturelle à l'aube du xx^e siècle : autour de quatre romans historiques (Australie-Bengale-Égypte-Mexique) » qui inscrit sa recherche dans le domaine des études coloniales et postcoloniales. En février 2008, elle a obtenu un prix de recherche (Mellon Postdoctoral Fellowship à UCLA) pour son livre en cours (*Poétique du sujet transculturel*) consacré à l'étude du multiculturalisme à travers des écrits de femmes plurilingues au Bengale, en Égypte et dans l'espace francophone (Algérie et île Maurice). Elle est également l'auteur de plusieurs articles et chapitres d'ouvrages, ainsi que d'une monographie qui paraîtra bientôt chez Honoré Champion, *Occidentalismes. Romans historiques post/coloniaux et identités nationales (Australie-Bengale-Égypte-Mexique)*.

Élisabeth Castadot a été engagée en 2008 comme assistante à l'Université Catholique de Louvain pour assurer les exercices liés au cours d'explication d'auteurs français : textes dramatiques. Elle a postulé et obtenu en 2009 un mandat d'aspirant du Fond de la recherche scientifique belge (F.R.S.-FNRS), pour réaliser sous la direction de Pierre Piret une thèse de doctorat consacrée aux effets et aux motifs du recours à l'humour dans les textes des dramaturges francophones contemporains Jean-Claude Grumberg, Slimane Benaïssa et Paul Pourveur. Par ailleurs, elle s'est intéressée à l'œuvre de Jean Tardieu et à celle du romancier belge Jean Muno. Elle a publié plusieurs articles portant sur des dramaturgies des xx^e et xxi^e siècles : « Dé-jouer l'emprise du langage par le langage : dramaturgie de Jean Tardieu » (*Les lettres romanes*, 62.3-4), « Au-delà du comique : l'humour dans les pièces de la trilogie juive de Grumberg » (*Proteus, Cahiers des théories de l'art*, <<http://www.revue-proteus.com/Proteus02.pdf>>) et « Assumer sa finitude pour éviter sa dissolution. Parcours subjectifs dans le théâtre de Paul Pourveur » (*Interférences*

littéraires, <<http://interferenceslitteraires.be/sites/drupal.arts.kuleuven.be.interferences/files/il5elisabethcastadot.pdf>>).

Anne Castaing, spécialiste de langue et de littérature hindi, est docteure de l'INALCO et chercheuse associée au laboratoire ARIAS (CNRS). Ses travaux portent sur la littérature indienne moderne, sur l'écriture vernaculaire en contexte postcolonial, sur la représentation littéraire de l'histoire (et notamment de la Partition) et sur l'écriture du genre en contexte extra-européen. Elle a dirigé l'ouvrage *Ragmala, Anthologie des littératures indiennes traduites en français* (Éditions L'Asiathèque, 2005), co-dirigé *La Modernité littéraire indienne : perspectives postcoloniales* (Presses Universitaires de Rennes, 2009) et publié de nombreux articles (scientifiques et vulgarisation) sur la littérature indienne et la question postcoloniale. Elle est également traductrice littéraire du hindi (K. B. Vaid, Agyeya, Ashok Vajpeyi).

Françoise Clary, professeur émérite de littérature et civilisation américaines (Université de Rouen) est rattachée à Duke University. Membre du *Center of African American Research*, spécialiste des minorités, elle a récemment rédigé les rubriques sur les Africains Américains, l'Islam aux États-Unis, et les minorités ethniques dans le *Dictionnaire des États-Unis au présent* (Larousse, 2010) et divers articles associés, parmi lesquels « La représentation de la résistance féministe dans *Memoirs from the Women's Prison* de Nawal El Saadawi » (*Résonances-Femmes* 12, 2011), « La dynamique mémorielle dans l'écriture caribéenne » (*Cahiers de Caraïbe Plurielle*, L'Harmattan, 2011), « La résistance de la langue africaine dans l'espace caraïbe » (*Langues dominantes, langues dominées*, PURH, 2008) ainsi que des ouvrages et articles sur l'écriture des émotions chez John Steinbeck (Atlande 2011, 2008; Centre « Écritures » de l'UPV-Metz, 2009), Sonia Sanchez et Gwendolyn Brooks.

Laurence Denooz, professeur de littérature arabe contemporaine à l'Université Nancy 2 et à l'Université libre de Bruxelles, étudie la quête d'une identité collective et individuelle en situation de disparité sociopolitique ou de confrontation à une altérité culturelle. Toutes ses recherches, centrées sur les relations culturelles, scientifiques, politiques et littéraires entre le monde arabe et l'Europe, tendent à interroger la question de la pluralité des cultures et/ou de l'interférence culturelle, entre l'hostilité-dénigrement et l'admiration de l'Autre, entre l'exclusion et l'intégration de l'allogène ou de l'hétérogène, le rejet ou l'imitation de l'altérité. Ainsi a-t-elle codirigé, avec Sylvie Thieblemont, *Le Moi et l'Autre. Études pluridiscipli-*

naires (N° spécial de la revue *Questions de communication*, Nancy, PUN, 2011) et, avec Xavier Luffin, *Marges et marginalité dans la littérature arabophone contemporaine* (Finlande, Finnish Academy, sous presse).

Paul Dirx, maître de conférences à l'Université de Nancy 2, est sociologue de la littérature. Il est membre du Centre d'études littéraires Jean Mourot (CELJM, Université de Nancy 2) et membre associé du Centre d'étude du roman des années cinquante au contemporain (CERACC, Université de Paris 3). Cofondateur du Centre d'étude des francophones en Flandre – Studiecentrum Franstaligen in Vlaanderen (CEFF-SFV), il en dirige la revue *FrancoFonie*. Il a notamment publié une *Sociologie de la littérature* (Paris, Armand Colin, 2000) et un livre, *Les « amis belges ». Presse littéraire et franco-universalisme* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006). En 2011, il a édité avec Pascal Mougin *Claude Simon : situations* (Lyon, ENS Éditions). Ses recherches portent actuellement sur le corps de l'écrivain.

Pascal Fobah Éblin est maître-assistant à l'Université de Bouaké en Côte d'Ivoire et membre de l'Association Internationale de Stylistique. Il est l'auteur d'une thèse à Paris-Sorbonne (qu'il s'appête à publier aux éditions L'Harmattan) sur la poétique et la stylistique de la poésie africaine. Il a publié plusieurs articles de stylistique, de poétique et de rhétorique. Il prépare actuellement une monographie consacrée à la question de l'interprétation du discours poétique africain.

Robert Fotsing Mangoua est chargé de cours à l'université de Dschang au Cameroun. Il enseigne les littératures française, francophone et comparée au Département de Langues Étrangères Appliquées. Ses domaines de recherche couvrent les phénomènes intertextuels, intermédia-tiques et interculturels dans les littératures d'expression française. Auteur d'une vingtaine d'articles scientifiques, il a dirigé le collectif *L'Imaginaire musical dans les littératures africaines* (L'Harmattan, 2009). Il prépare actuellement *Écritures camerounaises francophones et intermédialité*.

Myriam Geiser est enseignante en études germaniques à l'Université Stendhal - Grenoble 3. En 2010, elle a soutenu une thèse de littérature comparée consacrée à la réception de la littérature germano-turque et de la littérature franco-maghrébine, codirigée par les professeurs Andreas F. Kelletat (Université Johannes Gutenberg Mayence-Germersheim) et Fridrun Rinner (Université de Provence Aix-Marseille). Elle a publié sur les littératures transculturelles en Allemagne et en France, notamment sur les auteurs issus de l'immigration. Ses recherches portent sur les transforma-

tions des systèmes littéraires contemporains en Europe et sur les concepts d'identité en littérature. En 2006, elle a co-édité les actes du Symposium International *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine* à l'université de Provence Aix-Marseille. Elle a également co-dirigé le recueil franco-allemand de recherche interdisciplinaire *Limites de la centralité : La dynamique des centres et des périphéries* (Logos Verlag Berlin, 2011).

Valerio Iacobini vit et travaille à Rome. En 2008 il a soutenu en cotutelle italo-française une thèse en Histoire de la Renaissance, dédiée aux relations littéraires entre la France et l'Italie au xv^e et au xvi^e siècles (*Comédie régulière et comédiens déréglés – Farce, nouvelle et « marché » du spectacle entre France et Italie au début de la Renaissance*). Il a collaboré avec le Département d'Études Italiennes de l'Université « La Sapienza », en tant que professeur agrégé d'Histoire du Théâtre Moderne et Contemporain et comme consultant. Critique et photographe de scène, ses articles et photos ont été publiés dans plusieurs quotidiens et il a participé à plusieurs émissions radiophoniques. Parmi ses publications citons ici « La Fura dels Baus », paru dans *Ariel – Rivista trimestrale di studi pirandelliani* (20.1, 2005 : 58), « Molière, Terenzio e Tasso » dans *Auctor/Actor – Il personaggio scrittore nella letteratura italiana* (Roma, Bulzoni), « Della nozione di Incertezza. Il teatro di Rodrigo Garcia » dans *Corpi e visioni – Indizi sul teatro contemporaneo* (Roma, Artemide, 2008), et la monographie *Conversazioni sul dubbio – Il teatro di Rodrigo Garcia* (Roma, Editoria&Spettacolo, 2007).

Sabine Lauret a été reçue au CAPES et à l'agrégation en 2005. Après un Master portant sur la poétique de l'espace dans *The Glass Palace* et *The Hungry Tide* d'Amitav Ghosh, elle a soutenu en novembre 2010 une thèse intitulée « Voix, Langues et Langage : le métissage du texte dans les romans d'Amitav Ghosh », en cotutelle avec Paris 3 et l'Université de Madras. Ses recherches portent essentiellement sur la littérature indienne d'expression anglaise, mais également sur les questions liées à la diaspora et au métissage culturel. Parmi ses publications récentes figurent « Excavating memories and unlayering History: the archaeological narrative in Amitav Ghosh's *The Shadow Lines* » (*Commonwealth Essays and Studies* 31.2, Spring 2009) et « The Going-Home Syndrome in Monica Ali's *Brick Lane* » (*India and the Indian Diasporic Imagination, Les Carnets du Cerpac* 9, 2011). Elle est membre du GOPIO Réunion (Global Organization of People of Indian Origin).

Bénédicte Ledent est professeur à l'Université de Liège (Belgique) où elle enseigne la langue anglaise et la littérature de la Caraïbe anglophone. Ses principaux domaines de recherche sont le roman caraïbe contemporain et, de manière plus générale, la littérature de la diaspora africaine en Europe et en Amérique. Elle est l'auteur d'une monographie sur Caryl Phillips (*Caryl Phillips*, Manchester University Press, 2002) et d'articles sur cet écrivain ainsi que sur Fred D'Aguiar, Robert Antoni, Michelle Cliff, Karen King-Aribisala et Roy Williams. Elle a édité plusieurs ouvrages ; le dernier en date est *Caryl Phillips: Writing in the Key of Life*, en collaboration avec Daria Tunca (Rodopi, 2011).

Cécile Marshall est maître de conférences à l'Université de Nantes où elle enseigne la littérature et l'anglais commercial en LEA. Ses travaux de recherche sont consacrés à la poésie et au théâtre contemporains. Sa thèse de doctorat, soutenue en 2007, est intitulée « Poésie, politique et ironie dans l'œuvre de Tony Harrison », une œuvre dont elle a étudié les différentes facettes : poèmes, pièces de théâtre et œuvres cinématographiques et télévisuelles. Elle a également publié plusieurs articles sur Tony Harrison. Elle a reçu le Prix de Traduction 2010 associé au Prix Européen de Littérature décerné quant à lui à Tony Harrison en 2010. Elle a publié des traductions françaises de cette poésie : *Cracheur de Feu* (Arfuyen, 2011) et *Feu United Kingdom* (Petropolis, 2011).

Stéphane Massonet est docteur en philosophie de l'Université Libre de Bruxelles et attaché au Centre de Recherche sur l'Imaginaire de l'Université Catholique de Louvain (Belgique). Il a publié différents essais sur le surréalisme et ses rapports avec l'ethnologie. Il a édité en 2007 chez Gallimard les textes de Roger Caillois sur l'art et la peinture sous le titre *Images du labyrinthe*, ainsi que le dossier « Le siècle de Claude Lévi-Strauss » (*N.R.F.*, juin 2008). Il a également publié un roman inachevé de Christian Dotremont, *Le papier à cigarettes de la nécessité*, chez Didier Devillez Éditeur. Après une traduction des *Remarques sur les couleurs* de Wittgenstein et un essai sur les collages de Karl Waldmann (Jannink 2010), il prépare une étude sur Wittgenstein et la photographie ainsi qu'un livre sur l'œuvre picturale de Christian Dotremont.

Flaviano Pisanelli est maître de conférences en Études Italiennes à l'Université Paul Valéry – Montpellier 3. Membre de l'Équipe d'accueil LLACS de Montpellier, poète et traducteur, il a publié un grand nombre d'études autour de l'œuvre littéraire et filmique de Pier Paolo Pasolini et

d'autres auteurs italiens des xx^e et xxi^e siècles (Pier Vittorio Tondelli, Silvana Grasso, Gesualdo Bufalino, Alda Merini, Mario Scaesi, etc.). Ses recherches les plus récentes portent sur l'analyse de la production poétique italophone produite essentiellement par des auteurs étrangers (Gëzim Hajdari, Barbara Serdakowski, Thea Laitef, etc.). Il a notamment publié *In poesis nomine. Onomastique et toponymie dans Le Occasioni d'Eugenio Montale et Trasumanar e organizzar de Pier Paolo Pasolini* (2008), ainsi que des traductions de textes de Pier Paolo Pasolini, Bruno Pinchard, et Hervé Gaymard.

Gérald Préher est maître de conférences à l'Institut Catholique de Lille. Sa thèse de doctorat, « L'intemporalité du passé dans l'œuvre de quatre écrivains du Sud : Walker Percy, Peter Taylor, Shirley Ann Grau et Reynolds Price », a été publiée par le Centre « Écritures » (UPV-Metz) en 2009. Il a par ailleurs écrit plusieurs articles sur la littérature américaine et co-édité plusieurs ouvrages dont *Nouvelles du Sud : Hearing Voices, Reading Stories* avec Marie Liénard-Yeterian (Presses de l'École Polytechnique, 2007), *Les Péchés innombrables de Richard Ford et quelques autres* (Centre « Écritures », 2008) et *L'Amérique d'Est en Ouest : The Grapes of Wrath de John Steinbeck et A Multitude of Sins de Richard Ford*, avec Brigitte Zaugg (Centre « Écritures », 2009). Il travaille actuellement à un ouvrage collectif sur les nouvelles d'Elizabeth Spencer et poursuit ses recherches sur la littérature du Sud.

Marion Sauvare est doctorante en didactique du français à l'Université Laval de Québec et en lettres modernes à l'Université de Toulouse 2. Titulaire d'une maîtrise de Lettres et d'une maîtrise de FLE de l'Université de Montpellier et d'un DEA en didactique de l'Université des Antilles, elle a enseigné le français et les littératures francophones en France, au Venezuela, au Chili, en Martinique et au Québec, où elle réside actuellement. Ses recherches portent sur les littératures migrantes contemporaines et l'enseignement de la lecture littéraire aux niveaux secondaire et post-secondaire. Elle s'intéresse en particulier à la formation de sujets lecteurs divers en contexte multiculturel. Elle a participé à l'ouvrage collectif *Le texte du lecteur* (Mazauric, Fourtanier, Langlade, 2011) et à la *Revue pour la recherche en éducation* (Carignan, Lacelle, 2011).

Veronika Thiel est chercheuse à l'Institut de Langues et Civilisations Romanes de l'Université de Vienne. Après des études de lettres modernes, elle passe un séjour d'étude et de recherche à l'École normale supérieure

et obtient une bourse doctorale de l'Académie autrichienne des sciences. Ses intérêts de recherche sont la narratologie et les littératures francophones. Sa thèse de doctorat porte sur les stratégies de narration multiple dans le roman francophone des années 1980. Elle est l'auteur d'une monographie sur Assia Djébar et de plusieurs articles, notamment « L'auto-réflexion dans *Le Temps de Tamango* entre relativisme postmoderne et urgence d'engagement » (*Boubacar Boris Diop*, dir. Diana Nissim, *Interculturel Francophonies* 18, 2010, 127-148) et « La Querelle des discours : techniques formelles de la réécriture de l'histoire dans *L'Amour, la fantasia* » (*Assia Djébar: L'Amour, la fantasia - avant et après*, dir. Anne Donadey, *Esprit Créateur* 48 (Winter 2008), 34-46).

Cyril Vettorato est ATER à l'Université Nancy 2 et a soutenu en décembre 2011 une thèse de littérature comparée à l'Université Paris-Sorbonne (Paris 4) sous la direction d'Anne Tomiche. Ses travaux portent sur la poésie moderne de la diaspora africaine des Amériques dans ses rapports avec les pratiques orales, et notamment sur le cas particulier du hip-hop. Il a publié à propos de ce dernier un ouvrage intitulé *Un monde où l'on clashe* (Éditions des Archives Contemporaines, 2008). L'un de ses articles, « *Blackness* poétique et altérité intime : les enjeux de l'oralité dans les poésies africaines américaines », paru dans la *Revue de Littérature Comparée* (n°4, oct.-nov. 2009), aborde plus particulièrement les problématiques comparatives qui sont au centre de son mémoire de doctorat « Poésie moderne et oralité dans les Amériques noires : Une étude comparée (États-Unis, Brésil, Cuba et Caraïbe anglophone) ».

Marta Inés Waldegaray est maître de conférences à l'Université Paul Verlaine – Metz. Elle est spécialiste de littérature latino-américaine et a publié plusieurs articles dans des revues universitaires en France et à l'étranger, telles que : *América* (Presses de la Sorbonne Nouvelle), *Cahiers de LI.RI.CO* (Université Paris 8), Collection « Le monde luso-hispanique » (Presses Universitaires de Nancy), « Littératures des mondes contemporains, série Amériques (Centre Écritures UPV-M), *Confluencia* (University of Northern Colorado), *Anales de literatura hispano-americana* (Université Complutense, Madrid). Actuellement elle travaille sur la représentation de l'Histoire (pouvoir, exil, violence) dans la littérature argentine contemporaine.



TABLE DES MATIÈRES

Kathie BIRAT Introduction.....	5
-----------------------------------	---

Entrée en matière

Charles BONN Dislocation culturelle et construction identitaire dans les littératures maghrébines et émigrées.....	13
--	----

1. Errances et communautés imaginaires

Cyril VETTORATO L'invention de la diaspora : l'exemple des « Amériques Noires »	41
Marion SAUVAIRE Les diasporas caribéennes : l'exil, la migration, l'errance	57
Paul DIRKX Une diaspora belge. Antinomie et formes de migration.....	71
Myriam GEISER La « littérature-monde » des banlieues : dislocation des systèmes littéraires	85
Marta I. WALDEGARAY « <i>Nuestra América</i> ». Lecture d'une dislocation conceptuelle : de José Martí à Carlos Octavio Bunge.....	99
Gérald PRÉHER Dislocation historique et réhabilitation narrative : <i>Nowhere Else on Earth</i> de Josephine Humphreys.....	115

2. Dislocations et reconfigurations textuelles

Veronika THIEL La construction de l'identité littéraire entre affirmation et oscillation : l'autoréflexion romanesque dans <i>Le Temps de Tamango</i> de Boubacar Boris Diop.	131
Élisabeth CASTADOT L'humour de Slimane Benaïssa : une réponse à la crise identitaire algérienne	145
Maya BOUTAGHOU Elles-mêmes comme des autres : Toru Dutt (1856-1877) et Mayy Ziyada (1886-1941)	157
Maria Cristina BATALHA Dislocation du motif du « mandarin assassiné » entre Balzac, Eça de Queirós, Machado de Assis et Cristovão Tezza	175

3. Traverses culturelles

Laurence DENOZ Ṭāriq al-Ṭayyib, une construction identitaire au confluent du Soudan, de l'Égypte et de l'Autriche.....	195
Flaviano PISANELLI Identité, espace, représentation : la poésie italophone du XXI ^e siècle	211
Anne CASTAING Pour une poétique du divers : l'écriture de l'exil chez K. B. Vaid	227
Pascal FOBAH Éblin Et Thôt tomba sur la tête : le régime de l'altération codique dans la poésie africaine	241

4. Arts et dislocation

Stéphane MASSONET	
Cobra en Afrique : récit d'une dépossession identitaire et trans-culturelle..	259
Marie-Laure ALLAIN BONILLA	
Tracey Rose : immersion dans les identités sud-africaines.....	271
Bénédicte LEDENT	
« De l'autre côté de la littérature » : dislocations génériques et autres dans <i>Hotel Impala</i> de Baloji.....	287
Valerio IACOBINI	
La violence de la consommation : délocalisation et critique sociale dans le théâtre de Rodrigo Garcia	299

5. Identités en tension

Sabine LAURET	
Moi éparpillé et moi hanté : conflits identitaires dans <i>The Namesake</i> , de Jhumpa Lahiri.....	313
Robert FOTSING MANGOUA	
Paratopie spatiale, crise et construction identitaire dans <i>Voici le dernier jour du monde</i> de Gaston-Paul Effa	327
Cécile MARSHALL	
Fièvre identitaire ou fièvre créatrice dans le théâtre de Reza DeWet ? ...	335
Françoise CLARY	
L'incarnation des origines africaines : dislocation culturelle et construction identitaire dans la littérature de l'espace caraïbe	347
Les auteurs.....	361



LISTE DES OUVRAGES PARUS

Ouvrages parus dans la collection *Littératures des mondes contemporains*, série Amériques, édités par le Centre Écritures.

Renseignement : laurence.georges@univ-metz.fr

- *Les péchés innombrables de Richard Ford, et quelques autres*. Textes réunis par Gérald Préher et Brigitte Zaugg, 2008, 345 p., 18 €.
- *La représentation de l'INDIEN dans les arts et les littératures d'Amérique latine*. Textes réunis par Alejandro Canseco-Jerez, 2008, 225 p., 19 €.
- *Réécritures en Amérique latine, les modèles décentrés*. Textes réunis par Marta Inés Waldegaray, 2009, 209 p., 20 €.
- *L'Amérique d'Est en Ouest. The Grapes of Wrath de John Steinbeck, A Multitude of Sins de Richard Ford*. Textes réunis par Gérald Préher et Brigitte Zaugg, 2009, 144 p., 15 €.
- *Identité de l'écriture et écriture de l'identité dans The New York Trilogy de Paul Auster*. Dominique Coquet-Cardinal, 2009, 510 p., 27 €.
- *L'Intemporalité du passé dans l'œuvre de quatre écrivains du Sud : Walker Percy, Peter Taylor, Shirley Ann Grau et Reynolds Price*. Gérald Préher, 2009, 496 p., 27 €.
- **Brigitte Zaugg, Gérald Préher** : *L'espace du Sud au féminin*, Metz, Centre Écritures, coll. « Littératures des mondes contemporains, série Amériques » 7, 2011, 234 p., 15 €.

